LIBRARIES
UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

Brecht/Marxism/ethics.

Madison, Wisconsin: Distribution, University of Wisconsin Press, 2010

https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/LRX3VNUFHBMLD9E

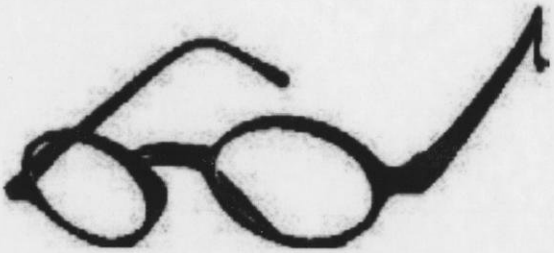
http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/

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

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

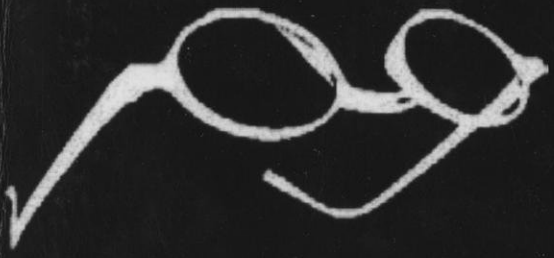
728 State Street | Madison, Wisconsin 53706 | library.wisc.edu

The International Brecht Society



Brecht/Marxism/Ethics

Brecht/Marxismus/Ethik



The Brecht Yearbook 35

Brecht/Marxismus/Ethik

Das Brecht-Jahrbuch 35

Herausgeber:
Friedemann J. Weidauer

Mitherausgeberin für Brecht/Marxismus/Ethik:
Dorothee Ostmeier

Redaktions-Assistenz:
Ute Bettray

Mitherausgeber:
Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim, Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman, Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber

Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

Brecht/Marxism/Ethics

The Brecht Yearbook 35

Editor:
Friedemann J. Weidauer

Co-Editor for Brecht/Marxism/Ethics:
Dorothee Ostmeier

Editorial Assistant:
Ute Bettray

Editorial Board:
Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim, Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman, Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber

The International Brecht Society
Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright ©2010 by the International Brecht Society. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Connecticut—Storrs, Storrs, Connecticut, USA.
Distributed by the University of Wisconsin Press, 1930 Monroe Street, Madison, WI 53711, USA.

www.wisc.edu/wisconsinpress/brecht.html

ISSN 0734-8665
ISBN 978-0-9718963-8-3

Printed in Canada

Submissions
Manuscripts in either English or German should be submitted to The Brecht Yearbook via email as attachments, or via snail mail on compact discs. Hard-copy submissions are also acceptable, but they should be accompanied by an electronic file. For English language submissions, American spelling conventions should be used, e.g."theater" instead of "theatre," "color" instead of "colour," etc. Submissions in German should use the new, not the old, spelling conventions. Endnote or footnote format should be internally consistent, preferably following The Chicago Style Manual. Specific guidelines for the Yearbook in both English and German can be found at the website address listed on the next page. Address contributions to the editor:

Friedemann Weidauer, Department of Modern and Classical Languages, University of Connecticut, Storrs, CT 06269, USA.
Email: friedemann.weidauer@uconn.edu

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

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

Officers of the International Brecht Society

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

Günther Heeg, Vice-President, Universität Leipzig, Institut für Theaterwissenschaft, Ritterstr. 16, 04109 Leipzig, Germany. Email: guenther.heeg@gmx.de

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

Norman Roessler, Editor, *Communications,* Intellectual Heritage Program, Temple University, Philadelphia, PA, 19122, USA. Email: nroessler@temple.edu

Internet Website address
http://www.brechtsociety.org

Internet Website Communications from the IBS:
http://ecibs.org/new/index.php

Internet Website The Digital Brecht Yearbook Vols. 1 - 28:
http://digicoll.library.wisc.edu/German/subcollections/BrechtYearbookAbout.html

Membership
Members receive The Brecht Yearbook and the annual journal Communications of the International Brecht Society. Dues should be sent in US$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 24, IBAN –DE53 3007 0024 0767 4146 00, BIC bzw. Swift Code: DEUTDEDBDUE.

Student Member (up to three years)	$30.00	€30
Low income and emeritis faculty	$30.00	€30
Regular Member (full-time employed)	$40.00	€40
Sustaining Member	$50.00	€50
Institutional Member	$50.00	€50
Lifetime (retirees only)	$200.00	€200

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



The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

Editorial

Friedemann Weidauer ix
Dorothee Ostmeier xi

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethic

Sonia Arribas *(Barcelona)*
The Subject Herr Keuner: Towards a Brechtian Ethics 3

Daniel Cuonz *(St. Gallen)*
Staging Obligation. Bertolt Brecht's Dramaturgy of Debt - and its Relief 25

Paul Flaig *(New York)*
Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism 39

Elena Pnevmonidou *(Victoria, BC)*
"Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen": Brecht, Kafka, and the Body 61

Sabine Kebir *(Berlin)*
Brecht und Berlau im historischen Wandel ethischer Normen 89

Qinna Shen *(Oxford, OH)*
DEFA *Märchenfilme* as Brechtian Parables: Gerhard Klein's *Die Geschichte vom armen Hassan* and Konrad Petzold's *Das Kleid* 113

Thomas Martin *(Berlin)*
BLACK BOX *Ein Stück vom Fliegen* 133

Zum Autor 134
Drei Absätze zu "Blackbox" 136
BLACK BOX *Ein Stück vom Fliegen* 139
Three Paragraphs on "Blackbox" 155
BLACK BOX *A Play on Flight* 157
United Airlines Cockpit Voice Recording Transcript 173

Brecht in Contemporary and Historical Contexts/Brecht in zeitgenössischen und historischen Kontexten

Melanie Selfe *(Suffolk)*
Reading Hegel with Brecht 183

R.G. Davis *(San Francisco)*
Gestus, Mime and Non Verbal Communication 205

Helmut Gier *(Augsburg)*
Brechts Vater und die Augsburger Erstaufführung der *Dreigroschenoper* 231

Jürgen Hillesheim *(Augsburg)*
Zwischen "Frühlingserwachen," Melancholie und kleinbürgerlicher Enge: Ein Notizbuch Sophie Brechts, der Mutter des "Stückeschreibers" 241

Karoline Sprenger *(Augsburg)*
"Ich war 18 Jahre, Brecht 21 1/2 Jahre alt...": Paula Banholzer über ihren und Brechts Sohn Frank 267

Jürgen Hillesheim *(Augsburg)*
Die engen Grenzen "Großer Produktion". Unveröffentlichte Briefe Ruth Berlaus an Bertolt Brecht aus den Jahren 1955-1956 277

Stephen Parker *(Manchester)*
What was the Cause of Brecht's Death? Towards a Medical History 291

Book Reviews 309

Books Received 333

Contributors 337

Editorial

I would like to thank Dorothee Ostmeier for all her work on the section on Brecht/Marxism/Ethics in this volume. Her editorial introduces the essays contained in the section devoted to this topic. It is good to see so many younger colleagues engaged in Brecht scholarship, and as the essays seem to agree, they are opening up a number of new directions in which future scholarship can go.

In the next section of this volume we proudly present Thomas Martin's timely piece BLACK BOX with accompanying materials. The play has already been produced by Philippe Vincent with the Compagnie Scènes in Lyon. The English and French premiere will take place on September 16, 2011, in New York at the Castillo Theatre, followed by the German premiere in November 2011 at the *Volksbühne* in Berlin under Frank Castorf. It doesn't seem to be too much of a stretch to see a link of this piece to the work of Ron Davis in this volume, the legendary founder of the *San Francisco Mime Troupe*. If Baudrillard sees in the suicide attacks the end of enlightenment, it is theater in the tradition of the enlightenment that attempts to carve out a space in which thought has not come to a standstill in the hellish cycle of terror, fear and totalitarian reflexes.

However, the question of Cuonz' contribution from the previous section also needs to be asked here: How much "credit" will the audiences extend to these plays and the playwrights? The most frightening news (among very many) in the weeks leading up to this year's midterm elections was a report on a study done at Stanford University and the University of Michigan in which the researchers found that firmly held (ideological) convictions are only reinforced by factual evidence to the contrary. The results of the elections confirmed these findings. There seem to be two logical conclusions playwrights and politicians can draw from this since preaching the truth apparently will yield no results. The first one would be to counter lies with lies. This, however, would lead to a kind of arms race in falsehoods. The other, more productive and Brechtian one, would be to return to a kind of theater that attempts to teach the art of seeing. If a controversial *mythos* is needed to draw audiences in, so be it! This is what Martin seems to suggest.

Davis' contribution also provides an interesting link to the essay that precedes it, Selfe's contribution on reading Hegel with Brecht. Why do it, if it is not fun? This is what Brecht seemed to have asked himself and others in the group of readers, thereby turning the reading of the at times bone dry philosopher from Stuttgart into a performance. Natives of Stuttgart have always known that behind what outsiders perceive as their crossness and testiness lies a kind of humor that few understand, but that can also turn outward in open protest if they feel cornered as we have witnessed during the *Bürgerkrieg im Schlosspark* these past weeks. Can you put the *Phänomenologie des Geistes* on stage? You bet, Davis and Selfe would say.

The essays following the Selfe contribution all deal with archival materials that shed new light on various aspects of Brecht's life. No matter how we view the usefulness of biographical facts for interpreting literature, the contributions are invaluable for a number of other reasons. Though centered around a celebrity (in the making) they contribute to the *Alltagsgeschichte* of this time in a number of ways, whether it is how a (at first petty) bourgeois family handled sickness and disease in their midst (Hillesheim and Parker), the habits of theater goers (Gier), how children out of wedlock were treated in this region at that point in time (Sprenger), or the sorry state of health care available to even fairly privileged patients in the post-War years in East Germany (Parker). Parker's and Sprenger's contributions also give us a sense of what, apart from the political pressures, Brecht must have gone through during these years in terms of pain, both emotionally and physically. But these contributions also show how tightly woven into the fabric of his work these personal matters are. While the most personal texts are informed by the political and ethical *Haltung* the author had arrived at in his more theoretical work, those meant for wide audiences in turn draw their materials from the tragedies and high points of his everyday personal life. And above all, these contributions show that any approach to Brecht based on a bourgeois moral code leads to either/or positions that simply do not do justice to the lives of Brecht and his friends. As Kebir shows in her contribution they are at best documents of the ethos of their times.

The next volume (36) will be exclusively dedicated to a selection from the many excellent papers presented at this year's symposium in Hawaii on Brecht in/and Asia. Volume 37, however, will again have an "open topic" section, so I encourage everyone to keep the contributions coming.

Friedemann Weidauer

Storrs, CT, November 2010

Einführung

Dorothee Ostmeier

Während der Edition dieser Beiträge erschienen in den Feuilletons der *Süddeutschen Zeitung* (29. Juni 2010) und *Die Zeit* (17. Juni 2010) Berichte zu dem Berliner Kongress "Idee des Kommunismus," der eine erneute Kontroverse zum Überleben, zur Reformierung oder Renovierung der Ideen des Marxismus entfachen wollte. Dies geschah im Kontext postmoderner Kritik am stalinistischen Terrorsystem einerseits und an autoritären Strukturen des Kapitalismus andererseits. In *Die Zeit* fasste Thomas Assheuer das Resultat des Kongresses leicht ironisch folgendermassen zusammen:

> Der Refrain klingt dabei fast immer gleich. Die Utopie des freien Marktes, schreiben die kommunistischen Wanderprediger, habe Bankrott gemacht. Wenn der Staat nicht in letzter Sekunde das Geld der kleinen Steuerzahler tonnenweise den grossen Banken in den Rachen geworfen hätte, dann wäre der finanzgetriebene Kapitalismus, der vermeintliche Sieger der Weltgeschichte, zusammengebrochen und hätte sich selbst aufgefressen...Höchste Zeit, die "kommunistische Hypothese" (Alain Badiou) ins Spiel zu bringen und den Aufstand der "Multitude" zu unterstützen -jener unbezwingbaren "Menge," die dem globalen "Empire" mutig die Stirn bietet: der ortlosen, an keinen Staat gebundenen Doppelherrschaft aus Kapital und Macht.

Politische und kulturelle Zeitdiagnosen von Repräsentanten des neuen Kommunismus wie Alain Badiou, Michael Hardt, Antonio Negri und Slavoj Žižek werden zitiert, um letzlich ihre Versuche begrifflicher Neudefinitionen und deren Resultate darzustellen. Assheuer betonte die Zweischneidigkeit des "fröhlichen Kommunismus, der Hardt und Negri vorschwebt," einer "supermobilen Welt der freien Assoziation und selbstbestimmten Netzwerke, am besten ganz ohne Staat, ohne Parlamente und formales Recht" und den von ihm propagierten "Übertritt in eine hypermoderne Menschmaschinen Ära, deren Bewohner sich mithilfe der Gentechnik ihre Natur selbst zurecht basteln dürfen". Jean-Michel Berg klagt in seinem Bericht in der *Süddeutschen Zeitung* über die Lethargie der Intellektuellen, die auch "Žižeks Frage, wie die Euphorie der Revolution in Sozialstrukturen verankert werden kann, statt dass sich die Gewalt der Revolution in Staatsterror verewigt," beinah ignorierte. Mit eher verhaltener Stimme beschreibt er die Leerheit vieler Reden. In seinen Formulierungen, wie auch den vielen im Internet veröffentlichten Kritiken, stecken Enttäuschung und Desillusion mit der müden Suche nach Idealen, die nicht aufgespürt wurden. Auch Assheuer zweifelt an dem Modell der hypermodernen Menschmaschinen Ära.

Diese Berichte der Konferenz weckten in mir wieder die Fragen, die mich in den letzten zwei Jahren antrieben, als ich die Themenvorschläge für die MLA Panels der *International Brecht Society* verfasste und dann auch aufgrund der vielen eingegangenen Vortrag-Vorschläge dem *Brecht Yearbook* die hier nun vorgelegte Essaysammlung vorschlug. Ähneln nicht einige der Fragen der heutigen postkommunistischen Intellektuellen denen, die auch Brecht als kritischen Zeugen und Sympathisanten des aktuellen Kommunismus bewegten? Unsere Einladung zum Einreichen von Fachbeiträgen fragte: "How do Brecht's satires and parodies of bourgeois morality link to ethical questions of otherness, violence, and justice? How does Brecht's work elaborate on the tensions between Marxist and postmodernist ethics?" (Wie sind Brechts Satiren und Parodien auf die bürgerliche Moralität gebunden an ethische Fragen nach dem Anderen, nach Gewalt und Gerechtigkeit? Wie artikuliert Brechts Werk die Spannungen zwischen der marxistischen und postmodernen Ethik?) Diese Fragen zielten darauf hin, im historischen Material, d.h. in Brechts Texten, postmoderne Momente zu identifizieren und deren ethische Relevanz herauszuarbeiten. Es freut uns Herausgeber nun, dass die hier gesammelten Essays gerade darin übereinstimmen, dass sie in jeweils eigener Art auf die Diversität in Brechts Ideologiekritik verweisen und diese auch seinen ethischen Perspektiven einschreiben. Die Distanzierung von Konzepten individueller Subjektivität und Identität gilt für Brecht sowohl wie für die Überlegungen zum "neuen Kommunismus" als Voraussetzung für neu propagierte Denk- und Kommunikationsweisen. Wie sind Kollektive zu denken, die ohne Gewalt und bürgerliche Subjektivitätsstrukturen auskommen? Wir hoffen, dass diese Sammlung von Essays Diskussionen darüber eröffnet, wie Brechts Arbeiten und theatralische Versuche zu Überlegungen zur Ethik der Hypermoderne beizutragen vermögen.

Sonia Arribas' Essay leitet die Sammlung ein, da sie zunächst die Grenzen der gegenwärtig populären Kritik an Brechts Marxismus herausarbeitet. Brechts Keuner-Parabeln bieten ihr dann das nötige Beweismaterial, denn sie zeigen, wie Brecht keineswegs, wie eben der traditionelle Marxismus, ökonomische Bedingungen gegenüber den politischen, symbolischen, ethischen und subjektiven privilegiert, sondern gerade die komplizierte Verwicklung aller reflektiert. Dabei kommt Arribas zu dem Schluss, dass Brecht essentialistische Subjektvorstellungen und normative oder ideale Handlungsschemata total destruiert.

David Cuonz' und Paul Flaigs Essays konzentrieren sich auf Brechts Kunst des Zynismus und des Absurden, um eben auch seine Destabilisierungsethik herauszustellen. David Cuonz zeigt, wie Brechts Dramen die Zwiespältigkeit der im deutschen Wort "Schuld" liegenden Konnotationen, nämlich Schuld im moralischen und ökonomischen Sinn, dramatisieren. Der theoretische Ansatz bezieht sich auf Walter Benjamin, der diese Doppelbedeutung als die den Kapitalismus treibende Energie identifiziert hat. Brecht führt diese ethische Logik thematisch und ästhetisch ad absurdum, und Cuonz fragt, wie eine Ethik gedacht werden muss, die nicht diktiert, sondern im Publikum das Nachdenken stimuliert. Wie

Cuonz ist auch Flaig interessiert an dem jede soziale Hierarchie und jede Ideologie entleerenden Humor in Brechts Werken. Er weist nach, wie Brecht Chaplins Slapstick-Kunst adaptiert und sie seinem Konzept von schauspielerischer Gestik und Haltung einschreibt. Diesen von Chaplin inspirierten "neuen Humor" – oder "black humor" – repräsentieren Brechts Lausbuben, Baal, Galy Gay, Mackie Messer etc., die das Marxsche Lumpenproletariat auf die Bühne bringen, ohne es jedoch in eine geschichtliche Teleologie einzuspannen. Befreit von Geschichtskonzepten politisieren und satirisieren diese Figuren jede soziale und moralische Normalität.

Während Flaig unsere Aufmerksamkeit auf die Komik des gestischen Theaters lenkt, betont Elena Pnevmonidou einen anderen Aspekt des körperlich Gestischen in Brechts Werken. Ihre vergleichende Studie zeigt wie Kafka and Brecht – im Sinne von Gorgio Agambens Analyse des modernen Staates – soziale und ökonomische Machtverhältnisse auf den nackten Körper projizieren. Bei Kafka objektiviert und manipuliert die brutale Gewalt politischer und ökonomischer Systeme den menschlichen Körper, der sich dieser nur auf absurde Weise zu entziehen vermag. Brecht dagegen plaziert den Körper ins Zentrum der Entscheidung darüber, ob Gemeinschaften zerrissen oder neu formiert werden. Der Körper ist der Schnittpunkt, an dem sich die Kritik der Gewalt durchzusetzen vermag. Brechts Widerstand gegen Gewalt macht Pnevmonidou an seinem Konzept einer grundlegend menschlichen "Freundlichkeit" fest.

Auch Sabine Kebir denkt über Brechts Ethik der Freundlichkeit nach, die sich auch in seinem vom Behaviorismus beeinflussten Therapiedenken für seine Mitarbeiterin und Geliebte Ruth Berlau zeigt. Anhand der Diagnosekritierien des Psychiaters Jerold J. Kreisman und "health writer's" Hal Straus identifiziert Kebir Berlau als Borderline Persönlichkeit, die mit ihrem exzessiven Verhalten vor allem in der Exilzeit Brechts therapeutische Haltung herausforderte, denn angemessene Behandlungsmethoden gab es für ihren Fall nicht. Mit dieser Forschungsperspektive unterwandert Kebir Maximen des Feminismus der 70er und 80er Jahre und die Vielzahl der Arbeiten, die Brechts Verhältnis zu Frauen als nur psychopathisch beschreiben. Kebir zeigt, wie jede Form psychiatrischen Denkens von ethischen Normen geprägt ist und wie Brecht gerade dieses in seiner Verantwortlichkeit gegenüber Berlau entwickelt.

Qinna Shen diskutiert den Einfluss Brechts auf DEFA-Märchenfilme. Ihr Argument basiert auf der Tatsache, dass Brechts Interesse an der Destabilisierung der sozialen und politischen Verhältnisse des Proletariats mit der Agenda der kinematographisch dramatisierten Volksmärchen zusammenfällt. Während Gerhard Kleins *Die Geschichte vom armen Hassan* (1958) die bürgerliche Klassengesellschaft defamiert, satirisiert Konrad Petzolds Film *Das Kleid* (1961, Erstaufführung 1991) den Stalinismus der DDR-Jahre und vor allem seine Funktionalisierung der politischen Ethik Marx'.

Die hier vorgelegten Analysen lassen Brecht in der wesentlich aktuellen Frage nach der Kreativität ethischer Haltungen mitsprechen, sei es

in Bezug auf seine Marximuskritik, seine zynische Kunst des Absurden in Drama und Film oder in seinen aktuellen zwischenmenschlichen Verhaltensformen. Alle Essays zeigen, wie seine Werke sich kritisch mit ideologischer Dogmatik auseinandersetzen und dieser Dogmatik Reflektionen des Moments entgegensetzen.

Diese unterschiedlichen Überlegungen zu einer Ethik, die sich produktiv auf destabile gesellschaftliche und körperliche Verhältnisse einzulassen vermag, verweisen auf die Momente in Brecht, die ihn im Kontext der obenangeführten gegenwärtigen Debatten zu einem auch post-kommunistischen oder vielleicht neu-kommunistischen Autor machen können. Ist er vielleicht einer jener Intellektuellen, die in bitterer Auseinandersetzung mit den politischen Krisen des ersten Teils des zwanzigsten Jahrhunderts zentrale Fragen zum Posthumanismus des 21. Jahrhunderts antizipieren?

Das Subjekt Herr Keuner: Auf dem Weg zu einer Ethik Brechts

Dieser Artikel kommentiert zunächst die zahlreichen Kritiken, die sich gegen Brechts Marxismus wandten. In jeweils unterschiedlicher Art betonen diese alle, dass Brechts Marxismus ihn davon abgehalten habe, über das Konzepts des Subjekts Rechenschaft zu geben. Der vorliegende Artikel konzentriert sich dann auf drei allgemeine Richtungen der Kritik an dem Verhältnis zwischen Marximus und Ethik und zeigt, dass all drei unfähig sind, das Subjekt als simultane Verknüpfung von ökonomisch-sozialen, ethischen und legal-juristischen Sphären darzustellen. Dies liegt daran, dass sie das marxistische Denken des Sozialen an die architektonische Metapher von Basis und Überbau knüpfen. Zum Schluss bietet der Artikel dazu eine Alternative, die auf Brechts marxistischer Konzeptualisierung des ethischen Subjekts in *Die Geschichten vom Herrn Keuner* beruht. (Übersetzung von Dorothee Ostmeier)

This article deals in the first place with a series of criticisms that have been launched against Brecht's Marxism. In different ways, they all emphasize that Brecht's Marxist affiliation prevents him from providing a proper account of the subject. The article concentrates in the second place on three mainstream criticisms of the relationship between Marxism and ethics. I show that they all share their incapacity to articulate the subject as simultaneously knotted along the registers of the economic-social, the ethical, and the legal-juridical. This is due to the fact that they view Marxism as thinking the social in terms of the architectonic metaphor of the base and the superstructure. Finally, the article offers an alternative, which is based on Brecht's Marxist conceptualization of the ethical subject in *Die Geschichten vom Herrn Keuner*.

The Subject Herr Keuner: Towards a Brechtian Ethics

Sonia Arribas

1. Marxism and Ethics

Although the Marxist idea according to which the determination of subjective life by material life (i.e. by the economy) has been historically fundamental to Leftist movements, politics, theory and art, it is also true that today a great amount of Leftist theory and politics does not want to deal directly with economic problems, and concentrates instead on cultural, identity or "merely political" issues.[1] In fact, today a great deal of Leftist theory and politics reject Marxism altogether, and with this rejection also goes a great part of its intellectual and artistic inheritance, including of course that of Brecht's corpus. According to this contemporary understanding, then, Brecht's Marxism is to be erased or put aside as if it didn't exist or as if it were a failure of his that we are supposed to bracket -or at most consider his personal mistake.

The tenor of contemporary criticisms of Marxism generally underlines how it collapses the irreducible autonomy and contingency of political, symbolic, ethical and subjective life into the objectivistic metalanguage of the economy. The individual is always and necessarily inserted in a wider context (the social and the economic); and this wider context, when fully taken into account, does not leave any space for the wealth of the individual, for her ethical life, for her responsibility, for the complexity of life. This is a problem that is seen to pervade the entire tradition of Marxism, starting obviously with Marx. It is thus argued that Marxism dangerously tends to a very strong reductionism that prevents any correct explanation of subjectivity, particularity and multiplicity, and the ways in which these express themselves in history via contingency, free play, and creativity. Historical materialism, so the argument goes, enacts inexorable and abstract laws of history as if these were capable of being formulated scientifically, the consequence being that no space is left for the theorization of the possibility of random events, the singular agency of subjects, or the expression of discursive differences and modes of existence.[2] This is its purported scientistic and mechanistic flaw, the claim according to which Marxism explains away real history in its construction of all-encompassing and deterministic cause-effect laws of history, where no accidents and lived experience are allowed to be perceived at all. But it also amounts to its metaphysical inclinations, the fact that it tends to see all social reality through the lenses of class analysis, as if the only real and existing subject were the proletariat, destined to appropriate history through its praxis. Ernesto Laclau has termed this problem of Marxism its "Platonic cave of class reductionism".[3] In its stubborn emphasis on class,

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

Marxism was wrong in that it didn't conceive of other forms of identity formation besides class (e.g. gender, race, nation, etc.); in that it only conceptualized the working class in terms of production, and not in terms of symbolic or other kinds of historical experience;[4] and, finally, in that it ended up having a naïve faith in the missionary and revolutionary role of the proletariat: it expected that once the proletariat had learned of its subjective position and implication in the capitalist mode of production, this self-consciousness would ineluctably and radically transform history.

More specifically, as pertains to the contemporary rejection of Brecht's Marxist affiliation, which is what primarily interests us here, it is usually claimed that his lack of a proper account of subjective wealth is clearly noticeable in his disdain for humanist concerns. This disdain is concomitant to his modernist appraisal of scientific experimentation and economic production, and to his belief in useful scientific and economic knowledge. Thus, Brecht is depicted as someone who believes in a form of artistic creation that simply mirrors technical skill, as both are rooted in the collective and emancipatory development of industrial production.[5] It should be stated, however, that nobody affirms that Brecht fell prey to the belief in a historical (economic or technological) force that would achieve a predetermined revolutionary goal.[6] Rather, his problem has something to do, according to his critics, with his incapacity to properly theorize the subject. Indeed, it was another Marxist, Georg Lukács, who already pointed at how Brecht's characters were merely abstract functions in a formal dialectical method of class struggle: disembodied, not really individualized figures totally emptied out of psychological traits.[7] This tendency to abstraction is certainly compatible with what other critics have perceived as his contempt for individual or personal issues, which vanish to nothing in the face of his paramount concern with the collective (be it the factory, the army, or the government) or with the belief in a collectivist orientation.[8] In fact, as Marc Silberman contends, "Brecht insisted, of course, on a political and sociological definition of class as the primary or hegemonic articulation of subject identity,"[9] with the consequence that he was sometimes unaware of "a much more complex intersecting of needs, demands, fears, and desires".[10]

So even if Brecht himself conceived of his work as a "new, social and antimetaphysical art,"[11] his alleged use of an epistemological model of "false consciousness" as applied to the subject could be easily criticized as falling prey to metaphysics. That Brecht *only* used a model of false or reified consciousness for his ideological critique of culture is an argument that is repeated, even by those commentators who are generally very sympathetic towards his work.[12] What this model usually entails is a clear-cut differentiation between an ideological bourgeois consciousness, absolutely and illusorily embedded in a false representation of the

economic base, and the real active consciousness of the proletariat.[13] It is metaphysical to the extent that proletarian subjectivity is seen as more authentic and ontologically more aware of the actual conditions of existence than its counterpart, bourgeois morality, but also in that the economic base is established as having ontological priority to the ideological superstructure, which serves as a disguise of real material interests, and which is supposed to float substanceless on top of the base. Not only juridical and state institutions and practices, but also subjective claims to universal morality or individual ethics are seen, according to this model of false consciousness, to be part of the ideological framework of the capitalist mode of production that illusorily presents itself as independent, without acknowledging its ultimate determination by the real material conditions of production.[14]

It should also be emphasized that these readings of Brecht's Marxism that we are briefly putting forward here need to be located and understood historically, according to the different stages and political contexts of the reception of his work after his death. To grasp the different constellations of ideas about Brecht in this period, I will just very quickly divide it into three moments (1960s, 1970s, and 1980s-1990s); and will only refer to the artistic and philosophical reception, without properly addressing wider historical and political issues of the last 50 years. Stephen Mulke reminds us that in the 1960s Brecht's Marxist model was praised by the student movements, and taken as the main reference and source of inspiration by play and film writers such as Max Frisch, Peter Weiss, Rainer Werner Fassbinder and many others.[15] This appropriation was not without certain distancing, for, as Jane Shattuc has also argued,[16] Brecht was considered by some of these new cultural movements part of the "old Left," i.e., the established Left that was accepted by the Left in power (the SPD in the FRG and the SED in the GDR). Although he himself a great follower of Brecht's *Verfremdungseffekt*, Fassbinder declared that his own alienation techniques were stylistic, as opposed to Brecht's, which were merely intellectual.[17] This was not entirely disconnected to Lukács' earlier claims that Brecht's *Verfremdungseffekt* tried to mistakenly bring together the method of science with that of aesthetics, and thus ran the risk of "excessive conceptualization, of being connected from Signal System I to Signal System 2".[18] In France, Roland Barthes had been praising Brecht since the 1950s and proclaimed that the only political theater that was taking place at that time in Europe was the one developed by the German author. In his view, it was a theater that tried to connect to the people, that owed its inspiration to historical materialism in its view of the world as class struggle, but that, contrary to any deterministic view of history, it never tried to reduce individuals to mere pawns on a chessboard, or mere signs of a historical algebra.[19] Also in France, Louis Althusser published an article on Brecht in his book *On Marx* in which he discussed Brecht's method as a critique of psychological identification and ideology,– where ideology includes morality, politics and religion.[20]

Hannah Arendt had of course a very different perspective on Brecht. In the chapter dedicated to him in her book *Men in Dark Times*, she clearly displays great admiration for his poetry, his innovation in the German language, and even for certain traits of his character (such as his lack of self-interest, or his love of anonymity, – but even in this respect she qualifies her praise, as she thinks of these as a gift he possessed which easily turned into a curse). She also recognizes the difficult times that he had to live through, not only during the exile period in Denmark and America, but also when he finally settled in the GDR and had to constantly maneuver to maintain his political independence, and to keep his art autonomous. But all in all Arendt cannot but think of Brecht as a poet who naively went beyond the limits that are assigned to poets, as he committed the worst possible mistake in being a Marxist and following the doctrinarian communist ideology. Her overall reading is to separate completely one Brecht, the exceptional witness of an epoch of darkness and catastrophe, from another Brecht, the trivial Marxist who supported the communist variety of totalitarianism.[21]

In the 1970s, and certainly due to Heiner Müller's well-deserved rise, it was generally accepted that Brecht had introduced a very important new angle into theater that had to be pursued by the new generations of writers. However, what was felt as Brecht's orthodox Marxism was seen to impose a very rigid and conventional structure onto the writing process, one that didn't allow for new experimentations. Müller stated that the only way to remain faithful to Brecht was by strongly criticizing him. He thus argued that instead of attending to the essential contradictoriness of the social, Brecht's Marxism just tried to offer very quick ethical solutions. And this was more so the case in parables such as *Geschichten vom Herr Keuner*, which were seen to be very rigid in that they adhered to fixed systems of reference, at least in comparison with another master of parables, Kafka and his suggestive alienating effects.[22] Müller hence tried to develop Brecht's conception of gestus, but now in order to show contradictions at a micrological and subjective level, leaving open and mainly undecided the path of action of the characters, thus eliminating from his work what was characterized as Brecht's dialectical machine of readymade solutions.

Stephen Mulke argues that, except for a few names, Müller's image of Brecht still dominated in the 1980s and 1990s, and especially since 1989.[23] During this period, Brecht tended to be condemned on moral grounds, that is, as the last representative, in art, of the dangers of a highly ideological and even totalitarian epoch. What was to be rescued in Brecht, partially following Müller, was the non-Marxist Brecht, i.e. the great creator of the *Verfremdungseffekt*, – now merely understood as an example of sophisticated humor and postmodern irony –, or as the theorist of *Gestus*, – merely tantamount to Nietzschean or Artaudian figures of

excess. One great exception that we should obviously keep in mind is Fredric Jameson's critique of this outlook in *Brecht and Method*,[24] which steered clear of any culinary and not-useful (Brecht's words, of course) reading of Brecht, and never renounced his Marxist allegiance.

Now, if these are the main coordinates from which Brecht's Marxism has been received and analyzed, it should come as no surprise the difficulty that one encounters today when trying to study the more specific Marxian ethics that could follow from his approach. There is obviously no space in this article to discuss in depth the wider issue of Marxism and ethics, although above I have already pointed at a few problems. The relationship between Marxism and ethics has been extensively investigated by Marxists and non-Marxists alike, although today not with the same intensity as it was done till the 1980s or early 1990s. This is certainly because of the crude problems that we have already mentioned with respect to Marxism in general, but also as a consequence of the global political situation since 1989. For the sake of argument, I will just roughly distinguish between three extreme, but quite generalized, positions that have been traditionally advanced with respect to the relationship of ethics and Marxism. We will see below that they share very crucial presuppositions, all of which need to be criticized.

The three positions on Marxism and ethics are: (1) Marxism guarantees that a fully socialist society entails an entirely moral and ethical individual. This is the radical position of Lukács in 1919, which is based on the belief that such a society is possible at "the point at which individual and class interests converge" and due to "increased production, a rise in productivity and a corresponding strengthening of labour discipline".[25] It has its origin in Marx's own claim, put forward in the 1844 *Economic and Philosophical Manuscripts*, according to which in a communist society individual being and human species being would coalesce in the full development of their capacities. As the above quote makes clear, it entails a very deterministic view of productivity as the motor of social change.[26] Lukács adds to this utopian view the idea that in such a society there would be no need for legality, which he understands as merely compulsive and restrictive with respect to the individual and collective goal of freedom.

(2) Marxism and morality are incompatible. Marxism shows that any claim to abstract universality–in the form of human rights, for instance–forms part of the ideological and superstructural framework of society. This is, for instance, Steven Lukes' thesis, based on his reconstruction of Marx's views about morality in *The German Ideology* (with Engels), the *Critique of the Gotha Programme*, and some passages in *Capital* in which Marx criticizes Proudhon's abstract views of equality and justice.[27] According to Marxism, Lukes maintains, any conception of abstract universality in the form of rights or obligation, as valid for all members of society, and

as autonomous of particular interests is necessarily ideological. And by ideological he means "spurious" and "illusory": "They serve to conceal the real function of principles of Recht, which is to protect the social relations of the existing order".[28] Marxism's main task, therefore, is to unmask and unveil this self-portrayal of morality by showing the real bourgeois interests that it serves. Lukes doesn't do it in this article, but one could possibly argue that it would follow from this position that the only morality that is not illusory is some kind (or ideal?) of proletarian ethics, one that does not disguise its interests in false universal claims.

(3) Finally, the idea has been put forward that a defense of ethics and legality would require abandoning Marxism, whilst still being "Marxist". This was, for instance, Drucilla Cornell's extremely paradoxical reply to Lukes's essay in *Praxis International*. Her views on what it meant to be a Marxist amounted to the defense of a theory of justice based on abstract principles of right such as those proposed by Jürgen Habermas in his jurisprudential model of communication and formation of discursive will. It obviously exceeds the limits of this article to discuss in detail Habermas' theses, or Cornell's appropriation of them. However, in order to grasp the motivation that is at the basis of their position, it should suffice us to quote Cornell's own words, when she states that "the move beyond Marx is consistent with the early Marx's underlying critique of right and with his staunch support of the free press and of universal suffrage".[29] Except the adjective "Marxist," not much of Marx is left in her (or arguably in Habermas') position.[30] As explicitly stated, the idea is to "move beyond Marx" as Marxism (and it should be noted that by Marxism Cornell only takes into consideration Lukes' version of Marxism) is incapable of having a proper account of ethics, and concomitantly tends to dangerously negate legality. This mistake "undoubtedly has its roots in the later Marx's own reliance on scientific rhetoric,"[31] so the only thing that is worth rescuing in Marx, she concludes, is the liberal impulse that inspires his early writings. We can also dismiss as "scientific" the analysis of the economy or of the capitalist mode of production.

I would like to claim that what these three positions about Marxism and ethics share is their incapacity to articulate the subject as simultaneously knotted along the registers of the economic/social, the ethical, and the legal/juridical. It follows from this incapacity that the subject is either viewed as a pure proletarian subjectivity (Lukács and Lukes), or as a purely political (liberal) subject, as we have seen in Cornell. To put it briefly, in the utopian socialist view of Lukács, the proletarian subject is a pure economic subject, inserted in the full development of the forces of production. That is, someone who actually bypasses the problem of the juridical (which is precisely what Cornell sees as being so problematic in Marxism). Similarly, in the reductive Marxist view of Lukes, the juridical and morality are mere forms of false consciousness, that is,

illusory representations of the real economic conditions of production. Nevertheless, Lukes doesn't actually derive from this view any alternative model of ethics that could allow us to properly give an account of how to conceptualize a Marxist model of an ethical subject.[32] Finally, Cornell just takes the last step of actually getting rid of Marxism altogether, with the unavoidable problem that she can only thematize the subject as a liberal one, thus completely ignoring the register of the economic (and the problem of capitalism altogether).

What these three positions also have in common is the idea that Marxism inevitably leads to a reduction of the legal or the ethical to the metalanguage of the economy, i.e. the essentialist idea according to which the economy (the forces and relations of production) determines all modes of existence including of course ethics and subjective responsibility. This is certainly what Lukács is defending when he states that in a perfect socialist society the realization of morality is tantamount to the full development of the economy, or what Lukes is writing about when he affirms that in capitalism the ethical and the juridical are simply illusions or false representations of the actual relations of production. It is also what is lurking behind Cornell's arguments when she abandons Marxism in order to endorse an abstract model of legality in the form of ideal intersubjective or discursive ethical principles. At the end of the day, what they all presuppose is that Marxism can only think of the social in terms of the architectonic metaphor of the base and the superstructure: the idea that there is a real or material base (of real or material conflict between forces and relations of production) upon which a spurious or illusory superstructure (which includes all kinds of ideology: from religion and the juridical, to of course ethics) erects itself.

2. A Brechtian Ethics

Bertolt Brecht consistently lamented the tendency of Marxist thought to ossify into a formal and formalist framework insensitive to the wealth, and contradictoriness, of ethical experience. In what follows I would like to argue, concentrating on a text of Brecht that I have already mentioned, *Die Geschichten vom Herrn Keuner*,[33] that not only can we dismiss as false an alleged essentialism of Brecht, but also that, contrary to the contemporary rejection of his Marxist thought, the latter in fact allows for the theorization of an ethical model of action that takes into account, in one go, economic and subjective issues, material and cultural problems. My claim will be that, at his best, Brecht neither neglects economic issues, nor dismisses the subjective responsibility and fundamental contradictoriness that lies at the source of ethical actions. By carefully analyzing a few passages from the above mentioned, and wonderful, text, I will try to show that Brecht tries to integrate the political, the juridical, the ethical and/or the subjective *into* an analysis of the economic;[34] in other words, that he tries

to effectively do away with the rather tried and overplayed metaphor of the ideological superstructure and the economic base. According to this metaphor, there is, on the one hand, at one level, the economy ruled by its own deterministic laws, and on the other hand, at another distinct level, the rest of life. A great amount of interpretations of Marxism maintain that Marxism effectively does away with the second level by reducing it to the determination of the economy, as if the economy were a metalanguage that could account for everything human–that could end up eliminating, in its dryness and abstraction, the contradictoriness and wealth of subjectivity. These interpretations are not entirely incorrect; as we have already seen, a great deal of Marxism has indeed tended to reduce subjectivity to the determinations of the economy. Keeping this in mind, I will argue that in Brecht's model of ethics, the economy is never a metalanguage that underpins and explains political, symbolic or subjective contingency, but rather the space or field of forces where this political, symbolic, ethical or subjective contingency is allowed to irrupt or come to the fore in the first place.

Motives instead of Principles

We will begin by considering a few ethical motives in *Herr Keuner*. The first thing that I would like to argue is that from the different situations depicted in each of the stories one cannot derive universal principles in the sense of generalizations, laws or rules of action valid in any case or circumstance, or for everybody. Rather, these stories put forward ethical motives in which a subject is forced to confront or deal with a concrete situation, and whose response will necessarily have important effects on other people. What they prove is that Brecht is not operating here with a base/superstructure model of representation, i.e. that the depicted actions do not attempt to portray mediations between two supposedly distinct levels: the political and the ethical, on the one hand, and the economic or material, on the other. The reason for this lack of mediations in his mode of representation lies in the simple fact that for Brecht an ethical or political act is always already economic and material. I will also try to show that Brecht's mode of representation tries to thematize *one* single level, that of the capitalist mode of production–but one that, at any moment, can be altered, reshaped and contested by the insertion of subjectivity, or the possibility of an ethical act, or even the political, within it.

The opening of the economy by the subjective ethical act is, I would maintain, the main characteristic of Brecht's dialectical method: in his work, he carefully observes a situation in which an ethical response is required; he also reveals that this ethical response is in itself only relevant, or even made possible, by the consideration of material or economic elements (in his words: needs, satisfactions, hunger–the economic in the broadest sense), and, finally, he shows that these material elements

appear to be, without the need for mediations, completely impregnated by ideas, philosophy, ideology, etc. As we shall also see, the intertwinement of ethical or subjective and economic motives will also help us explain the political struggle in which Brecht locates himself. His objective is to combat ideological (he would like to say: philosophical) attitudes that do not take into account the material motives that are necessarily intertwined with them.

I will consider and analyze, then, two kinds of motives that appear in *Herr Keuner* in order to show how Brecht tries to avoid any architectonic framework of base and superstructure. The economic, the political, the legal and the subjective co-imply each other, without gaps or mediations. In order to anticipate the meaning of the anecdotes and clarify the motive that is at stake in each case, I will also provide tentative titles to each of them. The two kinds of motives are:

1) Ethical and subjective motives
2) Ideological or philosophical motives

Ethical motives

a) *The primordiality of the practical.* In the story "The question of whether there is a God," Brecht writes that somebody asked Herr Keuner whether God existed. Herr Keuner's reply is the following:

> I advise you to consider whether, depending on the answer, your behavior would change. If it would not change, then we can drop the question. If it would change, then I can at least be of help to the extent that I can say, you have already decided: you need a God.[35]

Two aspects come to the fore in this parable, both of which point at the insertion of the subject's own position in the question that is being posed. Firstly, Brecht replies that you need to observe your own behavior. This self-observation will give you the answer to the question about God. However, the moment you ask not only about God, but also about why you are asking about God, you come to realize that the first question did not demand a theoretical answer, but rather a question about your own behavior. Secondly, Brecht writes that you have to observe what you already do, that you don't have to look for the answer somewhere else. The primordiality of the practical in Brecht's model is tantamount to the fact that the truth about yourself is something that is already there in you, that you are, so to say, already accomplishing or executing it. In the last instance, therefore, even a question about God's existence is a question about your own practice, about ethics.

b) *The truth is already there: it is a practice, it is being realized.* In "About truth" Brecht juxtaposes the question of truth with the price one pays when buying fish:

> Deep, the student, came to Mr. Keuner, the thinking man, and said: "I want to know the truth."
> "Which truth? The truth is well known. Do you want to know the truth about the fish trade? Or about the tax system? If, because they tell you the truth about the fish trade, you no longer pay a high price for their fish, you will never know the truth," said Mr. Keuner.[36]

Herr Keuner needs to explain his first rather cryptic answer about the truth being well known by stating that the truth is in the very act of buying their fish. There is no need to dig very deep in order to see what is the truth of profit making, or even about production; the truth is realized each time one buys or sells. The truth is related to the subjective element of taking part in the whole (objective) process. It is known precisely because it is a practice. It is already there, being realized each time one buys or sells. One cannot find a final theoretical answer to the truth about the fishing industry, or to the truth about anything. The truth about any situation lies in the subjective and ethical insertion of the question that is being posed about the content of what is being said. Therefore, knowledge is first of all a practical thing, a process that constantly requires studying.

In a similar vein, Brecht writes in "Socrates" that Herr Keuner doesn't like those philosophers who present things as unknowable–those who, like Socrates, claim to know nothing at all.[37] One has to study. Indeed, as Brecht's friend Walter Benjamin recalls in his texts on epic theater, Brecht had on a window ledge in his room a little donkey that nodded its head. Brecht had put a little notice around its neck that said: "I, too, must understand it".[38]

c) *Procedures and formulas have nothing to say about justice and ethics.* In "A good answer" Brecht comes up with another interesting example that can help us understand the previous idea:

> In a court a worker was asked whether he wanted to take the lay oath or swear on the Bible. He answered: "I am unemployed." "This was not simply absentmindedness," said Mr. K. "By this answer he showed that he found himself in a situation where such questions, indeed perhaps the whole proceedings as such, have become meaningless.[39]

Brecht is here trying to show how on certain occasions the usual set of questions about which formula to use, even more, the whole procedure,

do not make any sense. But isn't the worker's comment something one would never say in front of a jury? Why? Because it belongs to an order that is presupposed, which is always already there, and which requires no further consideration. According to this implicit order, it is known that you have to have the material means that allow you to make a statement in front of a jury. However, this knowledge does not need to be explicitly discussed, it remains, so to say, in the background. One could add: it is a practice that is not even known in the sense of anyone having a full awareness of it. It is something that is being practiced. Like the truth about you or the situation in which you are, it is already there, and is effective. One could phrase this idea in a different way: the economic motive (uttered by the worker) and the statement in front of the jury (about the procedure) are in the same world, but it is as if this world was split itself in two: one side which deals with economics, another which deals with procedures, formulas, symbolic rituals, and so on. Are they in some way connected? Brecht would say that they belong to the same world, that the statement in front of the jury leads without mediations to the question of the material needs, and vice versa, that the statement about economics has also something to do with the order that allows us to presuppose certain silence about it. Brecht's dialectical thinking/acting would consist in grasping both statements simultaneously, as one reality that is split into two.

d) *"Form and content"*. There is another thought of Herr Keuner that allows us to see the necessary connection between the material needs of practical life and, in this case, art:

> Mr. K. looked at a painting that gave certain objects a very unconventional form. He said: "When they look at the world, some artists are like many philosophers. In the effort to find a form, the content gets lost. I once worked for a gardener. He handed me a pair of shears and told me to trim a laurel tree. The tree stood in a pot and was hired out for celebrations. For that it had to have the form of a sphere. I immediately began to prune the wild shoots, but no matter how hard I tried to achieve the form of a sphere, I did not succeed for a long time. First I lopped off too much on one side, then on the other. When the tree had at last become a sphere, the sphere was very small. Disappointed, the gardener said: 'God, that's the sphere, but where's the laurel?'"[40]

In this parable, Brecht is once again emphasizing the interrelation between material and practical motives and artistic or intellectual ones. One cannot lose sight of the content at the basis of the laurel, that is, one cannot erect a so-called autonomy of the form executed by the artist as it

could be abstracted from the practice into which it is built. This doesn't mean -and at this point, however, we would move a little bit beyond Brecht – that form is to be neglected at the expense of content. That is, that one could speak of a content that is prior or more substantial or real than form. Content only exists in a specific form. What Brecht is defending is the possibility of a consideration of a practice that, in the terms that he employs here, allows for a form that doesn't deny or suppress its constitutive content. But, what content is Brecht talking about here?

e) *Change.* The previous question could be addressed considering the anecdote called "Meeting again": "A man who had not seen Mr. K. for a long time greeted him with the words: "You haven't changed a bit". "Oh!" said Mr. K. and turned pale".[41] In "Knowledge of human nature" writes Brecht: "Thinking means making changes".[42] These two reflections on change point at the priority of the practical as the insertion of the subject into that which is being said/done. They can also underline the idea of self-transformation, in the sense that the subject who inserts himself or herself into what is being said/done is always on the make, always within a certain field of forces and responsible for the effects of his/her actions. Another interesting anecdote about change is "Mr. Keuner and the flood tide":

> Mr. Keuner was walking through a valley when he suddenly noticed that his feet were walking through water. Then he realized that his valley was in reality an arm of the sea and that high tide was approaching. He immediately stood still in order to look round for a boat. But when no boat came in sight, he abandoned his hope and hoped that the water would stop rising. Only when the water reached his chin did he abandon even this hope and begin to swim. He had realized that he himself was a boat.[43]

According to this parable, instead of waiting for the situation to improve, one transforms oneself into what one thinks the situation requires of oneself. A more straightforward (and certainly utopian today, in the age of global mass media) example of a similar phenomenon is given in "Mr. Keuner and the newspapers" when somebody called Herr Wirr (Mr. Muddle) complains about newspapers. Herr Keuner says that a complaint serves no purpose; that one has to imagine, instead, how one would like a newspaper to be, and then try to do something about it: "Mr. Muddle thought highly of man and did not believe newspapers could be made better, whereas Mr. Keuner did not think very highly of man and believed newspapers could be made better. 'Everything can be better,' said Mr. Keuner, 'except man.'"[44] Instead of assuming the givenness of the world, one transforms it by actually taking part in it. The matter

about which Brecht talks is an action which doesn't neglect nor suppress one's own subjective insertion into what is being said/done. Only in this way does one stop theorizing about man and starts transforming the world and oneself. Similarly, Herr Keuner repeats a thousand times that a complaint that is not productive serves no purpose except that of the sheer reproduction of the given. And it starts to be productive when one decides to change oneself by transforming the conditions in which it is uttered.

f) *Productive complaint.* When you complain, it has to be heard: this statement is repeated by Herr Keuner throughout the entire work. If injustice is done to you, make sure you are heard; otherwise you don't deserve to complain. The parable "The helpless boy" illustrates this point:

> A boy was crying to himself and a passerby asked what was wrong. 'I had saved two dimes for the movies,' said the boy, 'when a big lad came and grabbed one from me,' and he pointed at a lad who could be seen some distance away. 'Did you not shout for help?' asked the man. 'I did,' said the boy and sobbed a little more loudly. 'And didn't anyone hear you?' the man went on, stroking him fondly. 'No,' sobbed the boy and looked at the man with new hope. Because he was smiling. 'Then give me that one as well,' said the man and took the second dime out of the boy's hand and walked away unconcerned.[45]

Herr Keuner is disturbed by the boy's complaint, yet not so much by the content of the cry itself, but by the fact that it is not loud enough. When a complaint is not effective, when the cry is not loud enough, it is as if it wasn't really uttered. So why utter it in the first place? The acknowledgment of one's subjective position in what is being said/done demands that the complaint is made productive, that it has effects, that it is useful ("usefulness" is another expression Brecht always liked).

This kind of coldness and lack of sympathy in Brecht has been fiercely criticized. Philosophy has termed this attitude "consequentialism" in the sense of only taking into account the consequences of one's actions, not the moral motivations that ground them. One fast Brechtian answer to this kind of position would be: but who is fully aware of one's own motivations? Are individual motivations or individual moral grounds good indicators of anything? Brecht would not deny that there are motivations and principles; what he would question, however, is the kind of subject that a purely principled theory of ethics implies. For what this kind of theory implies is a subject that fully identifies with his or her principles, who is capable of rising above the contradictoriness of

the social. Brecht's Herr Keuner is not self-identical, he is not fully aware of his desires and principles: in fact, he only knows what takes place, and sometimes only when it is too late, never before the action.[46] This is precisely his ethical stance.

Ideological or philosophical motives

a) *The need to interrupt those who speak, so they don't construct wholes.* Brecht's suspicion of philosophy and intellectuals in general is well known. Its most important manifestation appeared in his last play, *Turandot*, where intellectuals (also called "Tuis") are considered to be whitewashers, the great creators of ideology. We can already discern in Herr Keuner a few reasons for this suspicion. Brecht writes in "On systems" that Herr Keuner likes interrupting people.[47] This is because of their tendency to construct deceiving wholes in which all the parts seem to fit perfectly, as if there was no rupture between them and everything functioned harmoniously. According to Brecht, there are different elements that introduce this rupture–which can be disruptive in the order of knowledge–and that one always needs to look for.

b) *The subjective positioning (or attitude) is intrinsic to philosophy.* As we have seen, in Brecht's view, the content of what is being said/done, is necessarily connected to the place from where it is being said, its subjective enunciation. Brecht also states that the content of what is said is in immediate relationship with *how* it is said (for instance, the posture, attitude, gestures, voice etc.). A very remarkable story exemplifies this idea:

> A philosophy professor came to see Mr. K. and told him about his wisdom. After a while Mr. K. said to him: "You sit uncomfortably, you talk uncomfortably, you think uncomfortably." The philosophy professor became angry and said: "I didn't want to hear anything about myself but about the substance of what I was talking about." "It has no substance," said Mr. K. "I see you walking clumsily and, as far as I can see, you're not getting anywhere. You talk obscurely, and you create no light with your talking. Seeing your stance, I'm not interested in what you're getting at.[48]

This dialogue between the philosopher and Herr Keuner exemplifies Brecht's inversion of the common idea according to which knowledge or wisdom amount to the content of what is being said. For him, the content doesn't matter so much; at least if it is considered independently of how, and by whom, it is being said. Herr Keuner's reply to the professor inverts that common idea by declaring that wisdom is a consequence of attitude,

and not the other way round. Attitude is at the root of any act, also of thinking. Herr Keuner tells us elsewhere about the necessary attitude intrinsic to ethics and philosophy:

> A false student came to Mr. Keuner, the thinking man, and told him: "In America there is a calf with five heads. What do you say to that?" Mr. Keuner said: "I don't say anything." The false student was pleased and said: "The wiser you were, the more you would be able to say about it."
> The stupid man expects much. The thinking man says little.[49]

What does this parable mean? Besides the fact that it is important to separate between important questions and nonsense, it also tells us about Herr Keuner's silence as an accurate response to a fool. There is no content to what Herr Keuner replies, for there was no real content in the fool's question, except the fact that he wanted to mock his master, to put him down. To this intention, a reply would have meant surrender.

c) *What is an attitude? Or, what is the condition of possibility of a certain attitude?* We have seen that Brecht places attitude–or the subjective act–at a higher level with respect to content. The condition of possibility of this attitude is to be aware of one's needs and to act according to one's subjective insertion into what is said/done. The following thought of Herr Keuner is in this respect revealing:

> I often observe, says the thinking man, that I have my father's stance. But I do not do what my father does. Why are my deeds different than his? Because what is necessary is different. But I observe that the stance endures longer than the form of action: it resists what is required.[50]

Attitude or stance is similar to character: one can act in different ways depending on the circumstance (it is impossible to generalize about rules of behavior), but one's stance depends on a subjective disposition to act in different ways. This subjective disposition is different to the way one acts, but it can only be known by acting.

d) *What is a need?* We recall at this point the answer the worker gives to the jury when he is asked about the way he would like to formulate his oath. A need irrupts the normal functioning of any kind of order, pointing at other elements that should be considered. But this does mean that need (i.e. material need or interest), as the source of disruption, is not affected by knowledge, theory, or by the ideas we live in: "The principal reason

that interests need to be satisfied is that a large number of ideas cannot be thought because they run counter to the interests of the thinkers".[51] Ideas are rooted in interests' satisfaction. Every enterprise (philosophy too) is materially grounded–it produces some kind of material satisfaction. ("I can be hungry anywhere," says Herr Keuner elsewhere).[52] But ideas also have an impact on the possibility of this satisfaction, hence Brecht's combat in the world of ideas. "If it is impossible to satisfy interests, it is necessary to point to them and to emphasize their dissimilarity, because only in this way can the thinking man think thoughts that are of service to the interests of others".[53] Ethical ideas are those that expose the fact that some people's needs are not being satisfied.

3. Brecht's Marxist Subject

The idea according to which there are two different spheres (the economy on the one hand, and subjective life on the other) derives from the metaphor of the base and the superstructure, which implies that society has two distinct levels, and the latter is reducible to the former. Contrary to this extremely problematic explanatory scheme, in Brecht's Marxist ethics, the subject is inserted in a complex and contradictory field of forces which is both material and ethical, and which demands action in terms of the economy, but not at the expense of other spheres of life. This is simply because all spheres of life (politics, the juridical, and even the religious, as we have seen) are operative within the same mode of production–capitalism—and, as such, are not totally independent of it, even if they partially function according to their own rules. Contrary to what some of his critics have pointed out, we have seen that neither do dryness and abstraction reign in Brecht's stories, nor do his characters imperiously distance themselves from the complexity of human affairs. In fact, if they try to think beyond themselves, beyond their own personal interests, it is only due to the fact that capitalism is a mode of production that operates beyond the individual, i.e. it has effects on every sphere of the individual's life, and in many instances these are totally beyond his or her individual control. Consequently, the Brechtian's model of going "beyond the individual" is not tantamount to the abolition of the subject, but rather the opposite, the recognition of his subjective implication in the situation depicted,—a complex and contradictory field of forces.

Let's consider another motive, which could be called *How to revolutionize the law*, in order to begin to put forward a few conclusions. It points at how Brecht's ethical model of action, to reiterate, demands the subjective implication of the ethical agent in spheres that are usually taken for granted:

> I know a driver who has the traffic regulations at his fingertips, obeys them, and is able to use them to his own

> benefit...Another driver I know proceeds differently. Even more than in his own route he is interested in the traffic as a whole and he regards himself as a mere particle of the latter. He does not take advantage of his rights and does not make himself especially conspicuous. In spirit he is driving with the car in front of him and the car behind him, with constant pleasure in the progress of every vehicle and of the pedestrians as well.[54]

In the case of the second driver, the law is not felt as a coercive structure imposed upon the subject, but a mode of action that is not only endorsed, but also recreated by the subject in his implication in it. This is the reason why the second driver tries to consider not just his own individual interests, but also those who share the rules with him. He is acting from the perspective of his own subjective insertion in the common law.

This paper has tried to show that, contrary to the contemporary rejection of Brecht's Marxism, which is based on his supposed tendency to reductionism and abstraction, it is precisely his Marxism that allows him to have an account of ethics and the subject in the first place. One can of course disagree about Keuner's (or Brecht's?) motives of action in each of the depicted situations.[55] One can also dislike the consequences of Keuner's actions. And today – a time in which only the Right (for instance, Sarkozy) or the church appeal to ethical authorities – one could also find a bit outdated,-or even too "Brechtian"! – Brecht's very authoritative voice and/or his recourse to the figure of the master or educator.[56] But Brecht's Marxism is precisely what allows him to articulate a non-essentialist notion of the subject, that which prevents him from lapsing into economic reductionism. Brecht's model of action shows that in the capitalist mode of production the economy can be opened and disrupted by the ethical act, and that the subject is knotted along different registers, none of which can be reduced to the rest.

The subjective insertion of the subject implies that, in Brecht's model, it doesn't make any sense to speak of an opposition between subject-object, or an opposition between the internal/the mind, on the one hand, and the external world, on the other (as in psychology). These oppositions rely on the idea of an individual that is separated from, or who locates himself above, the social. In the humanist version of Marxism, these oppositions stem from the notion of an economic world that totally alienates the supposedly pure or human essence of the individual. The Brechtian subject has no essence and doesn't rise above the social; it is perpetually non-identical, constantly divided along the registers of the economic, the political and the legal. The Brechtian subject has no non-alienated human essence to appeal to. Principles of action (liberal or so-called proletarian) can be generally formulated as some kind of basic orientation in life, as

rules of thumbs for example, but when it comes to ethics and action, they simply don't work any more, because ethics is the realm where there is no guarantee for our actions, and no predetermined path for anything. In fact, as we have seen in the examples that we have discussed, principles or procedures have nothing to do with ethics. Marxist Ethics has to do with what I have called before the primordiality of the practical. This is the realization that, when it really comes to ethics, there is going to be no morally elevated goal to be appealed to, no human essence to be rescued, no procedural mode of behavior to ascertain, and no (bourgeois or proletarian) regulative ideal of action to be followed.

Endnotes

1 I use the expression "merely political" following Marx, "Introduction to A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right," *Deutsch-Französische Jahrbücher* (February 1844). Reprinted in www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm (March 2009).

2 For a very good summary of poststructuralist criticisms of Marxism, see Barbara Foley, "Marxism in the Poststructuralist Moment: Some Notes on the Problem of Revising Marx," *Cultural Critique* 15 (Spring 1990): pp. 5-37.

3 Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism-Fascism-Populism* (London: New Left Books, 1976), p. 12.

4 Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, trans. Mark Poster (St. Louis, Mo.: Telos Press, 1975).

5 See Eugene Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács," *New German Critique* 3 (Autumn, 1974): pp. 12-44.

6 Engels and Bebel wrote in the 1890's that the revolution could be foreseen scientifically, and this became the main premise of orthodox Marxism. See David McLellan, *Marxism after Marx. An introduction* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), pp. 31-32.

7 Georg Lukács, "Reportage or Portrayal," in Rodney Livingstone ed. *Essays on Realism*, trans. David Fernbach (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), pp. 45-75, and Georg Lukács, "Aus der Not eine Tugend," *Marxismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei Bänden*, ed. Fritz Raddack, 2 (Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, 1969), pp. 166-177.

8 Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler," p. 27. See also Marc Silberman, "A Postmodernized Brecht?" *Theater Journal* 75.1 (March 1993): pp. 1-19, here 19.

9 Ibid., p. 11.

10 Ibid., p. 10.

11 Bertolt Brecht to Jean Renoir, in John Willett, ed., *Bertolt Brecht Letters*, trans. Ralph Manheim (New York: Routledge, 1990), p. 249.

12 Lunn, "Marxism and Art," p. 26. Also see Renate Rechtien, "Relations of Production? Christa Wolf's extended engagement with the legacy of Bertolt Brecht," in *Bertolt Brecht Centenary Essays. German Monitor 41*, ed. Steve Giles and Rodney Livingstone (New York: Rodopi, 1998), pp. 196-210, here p. 201.

13 This is the way David Bathrick describes Brecht's appropriation of Karl Korsch's Marxism: David Bathrick,"The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR," *New German Critique* 2 (Spring 1974), pp. 80-103, here p. 102. Similarly, Bathrick also reviews some other critics of Brecht, such as Helmut Holzauer postulating that Brecht is an

"Aufklärer," who "never goes beyond common utilitarianism just as one can speak at best of his crude historical materialism". Ibid., p. 94.

14 This is indeed what Karl Korsch writes about false consciousness, precisely in relationship to the explanatory metaphor of the base and the superstructure, as employed by Marx in the Preface to "A Contribution to the Critique of Political Economy" (Moscow: Progress Publishers, 1977). Reproduced in www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/preface.htm (March 2009). See Karl Korsch, *Marxism and Philosophy* (New York: Monthly Review Press, 1970). Reproduced in www.marxists.org/archive/korsch/1923/marxism-philosophy.htm (March 2009). Korsch's explanations did serve Brecht in his approach to Marx, but -as we will see later -Brecht moved beyond the metaphysical implications of the use of the architectonic metaphor of base-superstructure.

15 Stephan Mahlke, "Brecht ± Müller: German-German Brecht Images before and after 1989," *The Drama Review* 43.4 (1999): pp. 40-49, here p. 41.

16 Jane Shattuc, "«Contra» Brecht: R. W. Fassbinder and Pop Culture in the Sixties," *Cinema Journal* 33.1 (Autumn 1993): pp. 35-54.

17 Ibid., p. 37.

18 Georg Lukács, "On Bertolt Brecht," *New Left Review* I/110 (July-August 1978): pp. 88-92, here p. 92.

19 Roland Barthes, *Oeuvres completes. Tome I. 1942-1965* (Paris: Seuil, 1983), here p. 754.

20 Louis Althusser, "Piccolo Teatro: Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theater," in *For Marx* (New York: Pantheon, 1969): pp. 129-151.

21 Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).

22 Ibid. p. 43-4, and Heiner Müller, "Fatzer ± Keuner," in Frank Hörnig, ed., *Schriften. Werke* Vol. 8, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005): pp. 223-231. Müller also denounces Brecht's paternalism, which he interprets as functional with respect to DDR politics.

23 Mahlke, "Brecht ± Müller," pp. 47-8. The main exception is Einar Schleef's 1996 production of *Herr Puntila und sein Knecht Matti* . The dominating tendency is represented by Hans-Thies Lehmann, "Schlaglichter auf den anderen Brecht," in *The Other Brecht I* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992); and Joachim Fiebach, "Bilder der Groβen Kapitulation. Brechts Dekonstruktionspotential," in Marc Silberman, ed., *drive b: brecht 100* (Berlin: Theater der Zeit, 1997). See also the controversial biography: John Fuegi, *Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove Press, 1994).

24 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998).

25 Georg Lukács, "The Role of Morality in Communist Production," *Political Writings, 1919-1929* (London: N.L.B., 1972). Reproduced in: www.marxists.org/archive/lukacs/works/1919/morality.htm (March 2009). See also Agnes Heller's critique of Lukács: Agnes Heller, "The Legacy of Marxian Ethics Today," *Praxis International* 4 (1981): pp. 356-364, here pp. 358-9.

26 Agnes Heller offers a good reconstruction of Marx's and certain Marxists' (Plekhanov, Lenin, Bauer, Kautsky and Lukács, amongst others) views on morality, also with respect with the problem of alienation, which I cannot discuss here. Her own position, after rightfully dismissing Marxism's tendency to metaphysics (what she terms its "commitment to the absolute"), too quickly lapses into what I here describe as position (3): a defense of the liberal post-Marxism of Jürgen Habermas. Ibid., pp. 360-3.

27 Steven Lukes, "Can a Marxist Believe in Human Rights?" *Praxis International* 4 (1981): pp. 334-345. He also discusses Engels' *Anti-Dühring*, Lenin's claim at the 1920 Komsomol Congress that in Marxism there is not a grain of ethics, as well as Trotsky's pamphlet *Their Morals and Ours*.

28 Ibid., p. 342.

29 Drucilla Cornell, "Should a Marxist Believe in Rights?" *Praxis International* 4.1 (April 1984): pp. 45-56. The adjective "Marxist" was abandoned after this debate

took place, once Habermas decreed the end of Marxism, and the entrance into a new epoch of Habermasian post-Marxist discursive ethics and legality. The journal was henceforward named *Constellations*. The same move was made by Agnes Heller in "The Legacy of Marxian Ethics Today".

30 A similar debate, also in the 1980s and this time around Marxism and justice, took place in the Anglo-Saxon world. It also ended up with similar conclusions. See an overall view of the debate in Norman Geras, "The Controversy About Marx and Justice," *New Left Review* I/195 (March-April 1985): pp. 47-85. In the more specific field of analytical philosophy, see G. A. Cohen, "Freedom, Justice and Capitalism," *New Left Review* I/126 (March-April 1981): pp. 3-16. Here Cohen argues, in a similar way to Lukes, that ideology is a form of "illusion" and "conceptual confusion". He then concludes in the most Tui (Brecht's expression) way, that Marxism serves to convince capitalists of the error they live in.

31 Cornell, "Should a Marxist Believe in Rights?" p. 46.

32 Only four years later Steven Lukes wrote a whole book on the issue of Marxism and morality, where he tried to prove that Marxism is by itself not enough to offer a proper account of morality, because it is "consequentialist," "long-range and perfectionist," and because it presumes "to foresee the future, in which its eventual realization is somehow guaranteed, it forswears both the clarification of the long-term consequences by which alternative courses are to be judged". Steven Lukes, *Marxism and Morality* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 142 and p. 146. This is similar to what Agnes Heller calls its "commitment to the absolute," the fact that Marxism is oblivious to real people and their subjective wealth and complexity.

33 I follow the recent English translation by Martin Chalmers. Bertolt Brecht, *Stories of Mr. Keuner* (San Francisco: City Lights Books, 2001).

34 The last episode in the history of the rejection of Brecht's Marxism is a recent article on Herr Keuner, in which no economic motives appear at all, and Keuner is interpreted as a merely political subject of power and resistance. See Samuel McCormick, "The Political Identity of the Philosopher: Resistance, Relative Power, and the Endurance of Potential," *Philosophy and Rhetoric* 42.1 (Spring 2009): pp. 72-91.

35 Brecht, *Keuner*, p. 14.

36 Ibid., p. 72.

37 Ibid., p. 41.

38 Walter Benjamin, "Notes from Svendborg, Summer 1934," in *Selected Writings. Vol. 2. 1927-1934* (Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), p. 785.

39 Brecht, *Keuner*, p. 33.

40 Ibid., p. 24.

41 Ibid., p. 20.

42 Ibid., p. 61.

43 Ibid., p. 62.

44 Ibid., p. 65.

45 Ibid., p. 16.

46 Bertolt Brecht says in *Me-ti*: "Not to be identical with oneself, to embrace and intensify crises, to turn small changes into great and so forth –one need not only observe such phenomena, one can also act them out".

47 Ibid., p. 92.

48 Ibid., p. 1.

49 Ibid., p. 79.

50 Ibid., p. 80.

51 Ibid., p. 68.

52 Ibid., p. 9.

53 Ibid.

54 Ibid., p. 55.

55 Max Frisch writes about Brecht: "Brecht, like few people, is so unconceited in regard to himself; Brecht, moreover, like perhaps all people of independent means, expects no agreement whatever; on the contrary, he expects opposition". Max Frisch, "Recollections of Brecht," *The Tulane Drama Review* 6.1 (September 1961): pp. 33-38, here p. 33.

56 Günther Anders finds it a bit too authoritative or even authoritarian, similar in this respect to Nietzsche. See Günther Anders, "Bertolt Brechts Geschichten vom Herrn Keuner," *Merkur* 33 (1979): pp. 882-892, here p. 889.

Inszenierte Verpflichtung. Bertolt Brechts Dramaturgien der Verschuldung und Entschuldung

Einer der wichtigsten gemeinsamen Bezugspunkte von Ethik und Kapitalismuskritik ist das Verhältnis zwischen finanzieller und moralischer Verpflichtung. Es kommt zum Ausdruck in der Mehrdeutigkeit des deutschen Worts "Schuld," das eine Reihe unterschiedlicher Konzepte von Verpflichtung, Verfehlung und Verantwortung bezeichnet. Bemerkenswerterweise hat Bertolt Brecht diese begriffliche Verflechtung nicht nur auf die Bühne gebracht, sondern auch in die Metaphorik der Beschreibung der Wirkungsabsicht seiner Stücke einfließen lassen. Mit Blick auf die Stücke *Der kaukasische Kreidekreis, Der gute Mensch von Sezuan* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* untersucht der vorliegende Essay das Verhältnis zwischen der ästhetischen Wirkung von Brechts Theater und der ethischen Relevanz seiner Kapitalismuskritik. Von Interesse ist dabei die Reaktion des Publikums. Sowohl die ästhetische Realisierung von Brechts Stücken als auch deren ethische Relevanz hängt davon ab, ob das Publikum als Kreditgeber einer neuen Theaterform den Kredit gewährt, neue dramaturgische Techniken zu erproben, um Problemstellungen durchzuspielen, die bislang nicht auf die Bühne gebracht wurden, oder ob es als Schuldner in die Pflicht genommen wird, eine soziale oder politische Lektion zu lernen. Am Ende ist es jedem Zuschauer selbst überlassen, ob er die ästhetische Erfahrung, ein großzügiger Kreditgeber und nicht ein ideologischer Schuldner zu sein, in Reflexionen über ethische Alternativen zu einem Denken in den Begriffen von Verpflichtung und Verschuldung zu übertragen weiß.

One of the most important intersections of ethics and the critique of capitalism is the relationship between financial and moral indebtedness. Significantly, the German term "Schuld" means both guilt and debt. Brecht has not only brought these intricate conceptual entanglements to the stage, he also used them metaphorically to describe the intentional effect of his plays. This essay explores the relation between the aesthetics of Brecht's epic theater and the ethical impact of his critique of capitalism in *Der kaukasische Kreidekreis, Der gute Mensch von Sezuan,* and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.* What is at stake in this relation is the reaction of the audience. Both the aesthetic realization and the ethical impact of Brecht's plays depend on whether it decides to grant a new theater form the credit of considering new dramaturgic techniques in order to bring up new problems or whether it is forced to learn a lesson. In the end, it is up to the spectator to transform the aesthetic experience of being a generous creditor and not an ideological debtor into an ethical reflection on the possible nature of relief from the logic of obligation and indebtedness.

Staging Obligation. Bertolt Brecht's Dramaturgy of Debt – and its Relief

Daniel Cuonz

The points at issue in the epic theater, its techniques, and its purposes, have not only been widely expounded in Bertolt Brecht's own essays and notes to his plays, but also in an overwhelming amount of scholarly studies. Towards the end of his century, however, Brecht (or at least his dramatic and dramaturgic work) seemed to have gone hopelessly out of intellectual fashion. The deliberately bored undertone in the statement: "He has become a classic" tended to be particularly ostentatious in the case of Brecht. And indeed, in the so-called 'post-1989' debates, the concept of the epic theater was widely declared to be a moralizing and patronizing know-it-all-attitude, and Brecht's plays came to be regarded as superseded by the course of history.[1] Meanwhile, at the beginning of the 21st century, in the age of a global economic crisis with far-reaching ethical ramifications, several aspects of his works appear to prevail. One that seems particularly important could be designated as the dramaturgy of the interplay between different notions of indebtedness. Notably, these concepts have found their way into the metaphorics of Brecht's dramaturgic writings at an early stage. In the "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*" he writes: "Es ist möglich, daß das epische Theater mehr als andere Theater Kredit a priori benötigt, um zur vollen Geltung zu kommen, und dieser Frage ist einiges Augenmerk zuzuwenden" (BFA 24, p. 51).[2]

The audience as the credit-provider for the theater is a remarkable metaphor for the conceptual complexity of the primary aesthetic intention of the epic theater, to which Brecht – with regard to Marx' 11th thesis on Feuerbach – refers again and again. In the "*Katzgraben*-Notate," he makes this reference explicit: "Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern" (BFA 24, p. 401).[3] Insofar as change means an enabling of the future through a termination of compulsory relations to the past, the notion of change is inseparably linked to the notion of credit, and thus also to the notion of indebtedness. This is also true for the theater itself. Only if it is free from expectations based on dramaturgic traditions can it stage the convertibility of society. But in order for this to happen, the epic theater requires an audience that grants it the credit to regard the future and not the past as the reason for its choice of subject matter and dramaturgic techniques. Moreover, the termination of compulsory relations to the past is not only the repeatedly described intentional effect of Brecht's plays, but also one of their most influential and multi-layered themes. The question how to deal with the intricate entanglement of

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

economic and moral obligation is at the center of many of their plots. In other words, what is at stake in Brecht's use of the credit-metaphor is the relation between the aesthetic intention of his plays and the ethical impact of his critique of capitalism.

Yet, however clearly these coherences are established in the early "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," they remained without much consequences for Brecht's further reflections on the epic theater. Walter Benjamin, in contrast, recognized them as a major focus of interest at an early stage. In his essay "What is Epic Theater?," he remarks that the thematic emphasis of this form of theater should be less on the great decisions, which lie along the main line of history, but on the incommensurable and the singular: "'Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen' – das ist die Grundhaltung dessen, der für das epische Theater schreibt".[4] Benjamin refers explicitly to Brecht's "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," the credit metaphor, however, remains unmentioned. This omission seems surprising, not only because the metaphor in question would have strengthened his argument, but, above all, because it points to a central dimension of Brecht's theater, whose theoretical basis Benjamin himself had fathomed a few years before in his incisive sketch "Kapitalismus als Religion".

In fact, Brecht's theater institutes and deals precisely with what Walter Benjamin calls the "dämonische Zweideutigkeit"[5] of the German term *Schuld*. *Schuld* means both guilt and debt and thus designates a whole range of diverse concepts of obligation, breach, and responsibility. With this word, the German language indicates an interdependence between the capitalistic economy of debt and concepts of religious, moral, and legal guilt, which Benjamin clear-sightedly considered to be the central working principle of capitalism: "Der Kapitalismus ist vermutlich der erste Fall eines nicht entsühnenden, sondern verschuldenden Kultus".[6] If it is true that Brecht's plays bring this intricate entanglement between guilt and debt to the stage, then this means that they present their criticism of society against the background of one of the oldest motifs in theater history.[7]

Brecht's protagonists, however, obviously do not belong in the line of those 'great individuals,'[8] who perish tragically because they commit a crime without knowing, wanting to, or understanding it, and who are, therefore, subjectively innocent but objectively guilty. Since the individual in Brecht's plays is primarily a representative of specific social conditions, the circumstances of his becoming objectively guilty cannot be subjectively excusable and hence tragic. These circumstances are socially determined and hence in need for change. This explains Brecht's preference for the genuinely solution-oriented comedy over the solution-resistant tragedy: "Alle beseitigbaren gesellschaftlichen Unvollkommenheiten," he remarks once, "gehören nicht in die Tragödie, sondern in die Komödie".[9]

However, Brecht does not primarily aim at genre-specific classifications, which is revealed solely by the fact that he uses the terms "tragedy" and "comedy" significantly less often than the terms "tragic" and "comic". Moreover, he seems to use them almost synonymously with the terms "serious" and "ridiculous". In his notes on the "Dialektik auf dem Theater," he explicitly suggests that from the viewpoint of his theater, there is no more need "für die scharfe Trennung der Genres" (BFA 23, p. 300).[10] The social grievances shown in Brecht's theater would not seem to be in need of change if they were not serious. But they would not seem resolvable if they were not ridiculous at the same time. Yet, this does not imply that problematic patterns of human behavior should be turned into a laughing matter with means of the "Rumpelkammer des 'Ewig-Komischen'" (BFA 24, p. 312). What is at stake is – in the sense of what Brecht calls "das Gesellschaftlich-Komische" – to show that these historically outdated patterns have *become* ridiculous. In Brecht's words: "Wir müssen das Menschliche darstellen können, ohne es als Ewig-Menschliches zu behandeln"(BFA 25, p. 485).

In this way, Brecht dramaturgically takes verbatim what Karl Marx, with the help of metaphors of theater, claimed to be one of the main insights of his philosophy of history: "Hegel bemerkte irgendwo," he writes in the beginning of *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte,* "daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce".[11] And in the introduction to his *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie,* Marx writes: "Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre K o m ö d i e ...Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit h e i t e r von ihrer Vergangenheit scheide".[12]

This statement applies to no other thematic constant in Brecht's work as much as it does to the topic of guilt and debt. After all, Brecht's plays are socially comic because they convert the tragedy-specific tradition of the timeless topic of human guilt into the little coin of the financial obligation. For it is not the tragic guilt of the "great individual," which is of importance here, but the comedy of its repetition in the capitalistic economy of debt. Yet, the aesthetic representation of a world, in which values have been completely substituted by prices raises the question: Which valuations or devaluations are at stake in this representation itself? And what is the aesthetic price we pay for its ethical insights? Or to put it with Brecht: How much credit does such a representation need in order to become fully effective?

*

A prime example of the realization of Brecht's concept of the socially comic, at least at first sight, is the dramaturgic scheme of *Der kaukasische Kreidekreis*. In the prelude, which takes place in the historic present of the play, that is to say, shortly after World War II, members of two kolkhozes debate the future utilization of a valley, which has just been freed from German occupation. One side favors its continued usage as grassland, the other side favors its conversion into a fruit-growing region, which requires the major construction of a water reservoir. After the parties have peacefully agreed in favor of modernization, the members of the fruit growing kolkhoz perform a play, which, as one of the peasant women announces, "mit unserer Frage zu tun hat"(p. 99).[13]

She refers to the dispute surrounding the custody of the child of the former provincial governor. Should it belong to the biological mother, who abandoned the child during the troubles of a *coup d'état*, but now claims it back because it is the heir of an enormous fortune? Or should it belong to Grusche, the simple maid, who saved and raised the child. This is to be decided by the judge Azdak who, through a concatenation of coincidences during the war, made it from the gallows to the judge's seat. By this point, the audience is already familiar with his unorthodox judgments through a few other briefly presented cases. One of Grusche's friends puts it as follows: "Du hast Glück. Es ist überhaupt kein richtiger Richter. Es ist der Azdak. Er ist ein Saufaus und versteht nichts, und die größten Diebe sind schon bei ihm freigekommen. Weil er alles verwechselt und die reichen Leute ihm nie genug Bestechung zahlen, kommt unsereiner manchmal gut bei ihm weg" (p. 185).

While Azdak is known as the "Armeleuterichter" (p. 166), a Robin Hood, he is not. He takes from the rich, but keeps it for himself. His judgments are neither committed to the law nor are they influenced by the bribe money, which he officially claims in the beginning of each trial: "Bevor ich beginne, eine kurze Mitteilung: ich nehme. (*Er streckt die Hand aus*)"(p. 162). In other words, Azdak's jurisdiction is both literally and metaphorically incalculable. Thus, according to the dramaturgy of the socially comic, the story of the judge could be considered as a grotesque tale from the vanquished world of feudal capitalism, in which conflicts can only be solved by abstruse coincidences – a world on which the socialists in the framing story, for whom these scenes are staged, can amusedly look back. But can they really?

The fact that Azdak's term in office is retrospectively regarded as a "Goldene Zeit beinah der Gerechtigkeit"(p. 117) does not mean that he would have opposed the feudal-capitalistic society, but indicates that he has turned it ad absurdum. The story of Azdak is not so much an example of Brecht's concept of the socially comic in itself as it is an example of the

fact that the socially comic symptomatically turns into the absurd, when it seeks to demonstrate how the entanglement between different forms of indebtedness works as a functional principle of capitalism.

Bearing this in mind, it seems quite remarkable that the framing story is abolished from most of the theatrical performances of the play.[14] To be sure, the omitted amount of Soviet-kitsch is dispensable. Yet, the most appealing theatrical challenge of the play would lie in the simultaneous staging of the prelude *and* the reaction in the post-revolutionary audience on stage. For the internal plot *can*, but need not *necessarily* be understood according to the explanation that is explicitly given towards the end of the play:

> Ihr aber, Ihr Zuhörer
> Der Geschichte vom Kreidekreis nehmt zur Kenntnis
> die Meinung
> der Alten, daß da gehören soll, was da ist,
> Denen, die für es gut sind also
> die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen
> Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird
> Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.
> (p. 185)

It would be understandable if the watching members of the grassland-kolkhoz came to the conclusion that the members of the fruit-growing-kolkhoz counter-intuitively reinterpreted the result of the conflict about the valley to their own disadvantage. Similar to true motherliness, which is manifested in the act of letting a child go rather than subjecting it to harm by an escalation of the conflict, a kolkhoz that puts aside its own immediate interests and abandons its rights would prove to be the more worthy owner of the valley.[15]

Ultimately, this leads to the question if and to what extent the internal story fulfills the demand that was instituted in the narrative frame: "Genossen, euer Stück muß gut sein, wir bezahlen es mit einem Tal"(p. 99). But what does "good" mean here? With the judge's decision in favor of the selflessly loving foster mother and against the biological mother, who only seems to be looking out for her own material advantage, the play presents an obviously "good" ending in a moral sense. Furthermore, given the abstruse way in which the solution is developed, the play can be regarded as "well done" in the sense of the dramaturgy of the socially comic. Yet, it remains rather questionable if the the play is also "good" in the sense of "good for," that is to say, in terms of theater's ethical practicality in finding solutions for moral or political issues.

Obviously, it is above all the story of Azdak that seems to be hard to transform into a learnable lesson; rather, it seems to indicate the more

general problem of providing positive alternatives to the absurdity of capitalism. Symptomatically, the relation between the chalk circle test and the conversion of the valley, or, in other words, the relation between theatrical demonstration and practical action remains quite unclear. Where the epic theater obliges its audience all too clearly to learn a lesson and to apply it to a concrete social question – as is the case in the end of *Der kaukasische Kreidekreis* – it systematically undermines its own insights, and thereby inevitably loses credit.

*

Even more striking than in *Der kaukasische Kreidekreis*, this problem appears at the end of *Der gute Mensch von Sezuan*. The play begins with three gods who pay a visit to the world, "beunruhigt," as it is said, "wegen der vielen Klagen" (p. 177),[16] which are being sent to heaven. However, their actual concern is not to discover the reasons for the complaints of the humans, but rather to provide evidence that the world can stay the way it is. For this reason, they are looking for a human who fits their literally unworldly ethical demands, despite the adverse conditions of the capitalistic society. This turns out to be a difficult undertaking. But by finding the whore Shen Te, who offers them a night's lodging and, thus, accepts considerable economic disadvantages, they believe that they have found that "good person" and, thereby, fulfilled their mission. Shen Te herself, however, doubts that she can single-handedly provide the evidence for the integrity of the gods'world order. She clearly names the dilemma in which the gods have put her: "Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist?" Yet, the gods reject all responsibility: "In das Wirtschaftliche können wir uns nicht mischen" (p. 184).

The fact that, in the end, this is exactly what they do indicates the fatal similarity between their moral standards and the functional principle of capitalism. By paying for their night's lodging with an enormous amount of money, the gods enable Shen Te to meet her financial obligations, but also morally oblige her unconditionally to become the "good person," which they want to see in her. Through this demand of the gods, "gut zu sein und doch zu leben"(p. 275), Shen Te gets torn in half. In order to save her existence, she adopts the role of her imaginary cousin Shui Ta, a reckless but successful capitalist. While Shen Te's fulfillment of her moral obligation leads to economical debt, Shui Ta's successful debt reduction is carried out for the price of moral guilt. The gods' ethics of conviction and the concept of capitalism prove to be complementary cults of inevitable indebtedness.

The gods, however, do not wish to hear about an abandonment of their commandments, let alone a change in their world order. "Sei nur gut und alles wird gut werden" (p. 277), they call out to the despaired Shen Te, before they disappear on a pink cloud. On multiple levels, this is quite

obviously not a very satisfactory ending. As in *Der kaukasische Kreidekreis*, the socially comic finally turns into a dramaturgy of the absurd. But other than in *Der kaukasische Kreidekreis,* the techniques of the epic theater are not used to suggest a way of making sense of what has been shown. The audience is not provided with a lesson to learn, but forthrightly asked to find one on their own. An actor appears in front of the curtain and turns to the audience, "*entschuldigend*" (p. 278), as it is said in the stage direction, to end the play by delivering the famous words: "Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!" (p. 279).

With this multiple insistence on the "Müssen" (evoked not only by the repetition of the verb, but also by the poetic means of rhyme, assonance, recurrence, and rhythm), the audience gets drawn into the maelstrom of the moral-economic encumbrance which the play actually seeks to problematize and to criticize. The absurdity that is shown on stage is reproduced in the form of the paradoxicality of an expected reaction in the audience. This calling is a *double bind*: the audience is obliged to emancipate itself from the terms of obligation. The paradoxical message of the play is: you must stop the must.

This tension in the ending of *Der gute Mensche von Sezuan* is not without consequences for the aesthetic aim to demonstrate the convertibility of society – and for its ethical impacts. If it is true that the basic structure of societal change is to be described as a termination of compulsory relations to the past, then it can be said that the intentional effect of Brecht's theater and the thematic focus of many of his most famous plays have a common denominator in the need to overcome the logic of indebtedness. Brecht's plays demonstrate that there is a causal connection between the working principle of the capitalistic economy of debt and the difficulty of actually realizing a change in social conditions.

So far, so coherent. The ending of *Der gute Mensch von Sezuan,* however, makes it clear that even a very convincing staging of this connection works against itself, as long as it cannot be freed from the framework of prescription. This sheds light on what could be called the ethical impact of Brecht's theater. The "must-be" is a powerful linguistic operator of an ethics of indebtedness; it does not help to overcome the power of the "demonic ambiguity" of the term *Schuld*, but, on the contrary, reproduces it on the level of its critically intended mediation. The question is: does the insistent reference to the "must-be" have to be considered as a fundamental contradiction between Brecht's clear-sighted analysis of capitalism and the ideological obligation, which so many of his plays (and most famously *Der gute Mensch von Sezuan*) impose on their audience? Or does Brecht's theater imply a sense for the inherent ethical dimension of this tension, for the fact that the claim of a change of social circumstances would have to be part of a broader ethical project, of an ethics that does

not dictate how it should be, but animates to think about how it could be, if it were different?

"Kein Mensch muß müßen" – the most important maxim of such thinking, is not articulated by one of Brecht's characters, but by Lessing's Nathan the Wise.[17] Nonetheless, Brecht indirectly contributed to this maxim's continued claim for validity by proving its susceptibility to misapplication. Just because no one "must must," by no means suggests that anyone is "permitted to be permitted anything". This is what one of Brecht's earlier plays explicitly deals with.

*

The epic opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* is characterized by a repeated use of the modal verbs "müssen," "können," and "dürfen". In part, one gets the impression that the play is primarily laid out in order to scrutinize these basic modes of evaluating human action, and to play their nuances of meaning tentatively against each other. The "Gründung der Stadt Mahagonny" (p. 335),[18] with which the play begins, is already under this omen:

> *In einer öden Gegend hält ein großes, übel zugerichtetes Lastauto.*
> WILLY, DER PROKURIST — Hallo, wir müssen weiter.
> DREIEINIGKEITSMOSES — Aber der Wagen ist kaputt.
> WILLY, DER PROKURIST — Ja, dann können wir nicht weiter.
> *Pause*
> DREIEINIGKEITSMOSES — Aber wir müssen weiter.
> WILLY, DER PROKURIST — Aber vor uns ist nur Wüste.
> DREIEINIGKEITSMOSES — Ja, dann können wir nicht weiter.
> [...]
> *Pause*
> WILLY, DER PROKURIST — Also müssen wir umkehren.
> DREIEINIGKEITSMOSES — Oben an der Küste wird aber doch Gold gefunden.
> WILLY, DER PROKURIST — Ja, die Küste, die ist lang.
> DREIEINIGKEITSMOSES — Ja, dann können wir eben nicht hin. (p. 335)

Since Trinity Moses, Willy the Bookkeeper, and the widow Begbick cannot make it to places where gold can be found, they must make sure that the gold makes its way to them. Therefore, they agree on founding a city whose sole purpose lies in attracting gold miners with a vast offer of entertainment: "Mahagonny / Das heißt: Netzestadt!" (p. 336), as the widow Begbick programmatically proclaims. This is by no means a sovereign act of founding a city, but a forced act of compensation: if one

cannot do what one *must*, one has to try to compensate for this deficit by doing what one *can*. And this necessarily leads to new deficits: the "Netzestadt" is a debt trap.

Yet, deficit compensation is not only the cause for founding the city of Mahagonny, but also its functional principle. This is illustrated by the characterization of those who are attracted by the promise of purchased happiness: "In den nächsten Jahren," it is said in the headline of scene four, "zogen die Unzufriedenen aller Kontinente der Goldstadt Mahagonny entgegen" (p. 339). As the founders know from the very beginning, the system of Mahagonny only works "weil alles so schlecht ist," and "weil es nichts gibt / woran man sich halten kann" (p. 337).

The only things which one *can* depend on in Mahagonny are the omnipresent price boards. Prices, however, are only an inadequate compensation for the lack of values. This is made unmistakably clear in the headline of the eighth scene: "Alle wahrhaft Suchenden werden enttäuscht" (p. 348). If the addiction to pleasure can no longer be satisfied by the principle of purchasable happiness, there are only two alternatives remaining: either one abandons the principle or one radicalizes it. The former is allusively demonstrated by all those who – "vorüberhastend" (p. 344) across the stage, as is stated in the stage direction – leave Mahagonny for good. The latter is revealed in the story of a lumberjack named Paule Ackermann, which is played out in Brecht's epic opera.

Paule Ackermann is also very close to leaving Mahagonny. After all, the excessive entertainment does not make him "happy," as he explicitly says at one point. To the attempts of his friends, who try to hold him back by promoting all the things that one can do in Mahagonny, he repeatedly responds: "Aber etwas fehlt," (p. 349). Although everything that money can buy is available in Mahagonny, this abundance nevertheless seems insufficient as long as the solvent happiness-seekers are reminded that one cannot buy *everything* with money, in other words, as long as there are still signs other than price boards. Thus, upon being asked why he makes such a sour face, Paule replies: "Weil ich eine Tafel sehen mußte / Darauf stand: 'Hier ist verboten!'" (p. 349).

The impending catastrophe of an approaching hurricane unleashes Paule Ackermann's revolt against the prohibition. He insults the widow Begbick – a co-founder of the city and, therefore, a representative of authority – as a "Hier-darfst-du-nicht-Schlampe," (p. 352) and addresses his protest to her:

> Siehst du, du hast Tafeln gemacht
> Und darauf geschrieben:
> Das ist verboten
> Und dieses darfst du nicht.
> Und es entstand keine Glückseligkeit. (p. 357)

In contrast, he announces the new leading maxims of Mahagonny: "Es ist nichts verboten," (p. 357) and above all: "Du darfst es!" (p. 358).

Paule's protest against the "Nicht-Dürfen" leads the latent anarchy of the capitalistic fun-society to a breakthrough and helps the buying power become the power monopoly of Mahagonny. He names this coherence explicitly when he answers the widow Begbick's question about whether the prohibitions were really so wrong: "Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und deine Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein. Wie der Hurrikan es auch macht, so mache ich es. Du bekommst Geld dafür. Hier ist es" (p. 359). Under these circumstances, nature can afford to abstain from the demolition of Mahagonny. At the very last second, the hurricane changes its direction, leaving it to the people of Mahagonny to induce the downfall of their city by themselves.

At first, however, there is "Hochbetrieb in Mahagonny" (p. 362), as the headline of the thirteenth scene reads. About a year after the great hurricane, the pursuit of purchasable happiness has reached its climax and become the only true doctrine. These conditions exemplify what Walter Benjamin calls the "essentiell...religiöse Struktur"[19] of capitalism. The credo of Mahagonny is now:

> Erstens vergeßt nicht, kommt das Fressen
> Zweitens kommt der Liebesakt
> Drittens das Boxen nicht vergessen
> Viertens Saufen, das steht im Kontrakt.
> Vor allem aber achtet scharf
> Daß man hier alles dürfen darf. (p. 362)

Alles, except, of course, to have no money. After the four main practices of the capitalistic amusement cult have been acted out one by one, and after each of them has demanded its tribute (one of Paule Ackermann's companions eats himself to death, another gets crushed to death in a boxing fight), the self-destructive energy of the capitalistic amusement cult forcefully turns against the one who had unleashed it: Paule Ackerman is broke. This is punished by death. There is no graver guilt in Mahagonny than having debts.

Strictly speaking, there is not only no graver guilt, but actually, there is nothing else that one can do wrong in Mahagonny. In a place where everything that money can buy is permissible, guilt in a moral or juristic sense is factually non-existent. This becomes most obvious in the absurdity of the lawsuit against Paule. Although the keyword "justice" is mentioned more than once, it remains a mere phrase, and - like everything else in Mahagonny - it is a consumer good. Hence, at the beginning of the trial, the prosecuting attorney stands at the door and sells tickets: "Fünf Dollar nur, meine Herren / Um die Gerechtigkeit sprechen zu hören"(p. 376).

Even the judgments and sentences turn out to be merely about money. Through a hand signal, everyone can show how much bribe money they are willing to pay. Guilt exists only in the form of debt. Everyone who does not pay infringes upon the only valid maxim in Mahagonny and, therefore, literally commits a 'capital crime'.

"Der Kapitalismus," says Walter Benjamin, "ist die Zelebrierung eines Kultes sans rêve et sans merci".[20] This statement applies precisely to the case of Paule Ackermann. For him, there is indeed no mercy: no mundane mercy because for that there would have to be a binding law, and no divine mercy because for that there would have to be a God. And this is - as the play of "God in Mahagonny" finally shows - simply impossible because in a society like Mahagonny, hell is already present on earth.[21] Thus, there is no alternative to the execution of Paule Ackermann. The fact that these occurrences remain without consequences seals the downfall of Mahagonny, which is manifested by the headline of the last scene: "Und in zunehmender Verwirrung, Teuerung und Feindschaft aller gegen alle demonstrierten in den letzten Wochen der Netzestadt die noch nicht Erledigten für ihre Ideale - unbelehrt" (p. 386).

*

In his "Anmerkungen zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," - notably, one of the most frequently quoted founding documents of the theory of epic theater - Brecht notes with regard to the specific relation between the epic theater and its spectator: "erzwingt von ihm Entscheidungen" (BFA 24, p. 78). The fact that this play clearly resists this theoretical principle is probably the reason why it seems so timely nowadays. Unlike Brecht's later plays, which are committed to the perhaps all too solution-oriented concept of the socially-comic, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ends with the radical denial of any prospect of concrete instructions for societal change: "Können uns und euch und niemand helfen" (p. 389). Adorno interpreted this ending in terms of a philosophy of history: "Keine klassenlose Gesellschaft wird als positives Maß des verworfenen Gegenwärtigen in Mahagonny offenbar...Die Macht des Kommenden zeigt sich an vielmehr in der Konstruktion des Gegenwärtigen".[22] Indeed, where the absurdity of the capitalistic economy of debt is acted out to its very last consequences, the claim for proposed solutions evidently makes little sense.

Thus, on the one hand, the utter absurdity of the capitalisitic cult of indebtedness, as it is staged in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, indicates the loss of any positivistic ethics. On the other hand, it is important to mention that the absurdity that is evoked in Brecht's plays is not an existential, but a functional absurdity. It is not inherent in the *conditio humana* (as it will be the case in the "drama of the absurd"), but rather a characteristic of a social system. Therefore, its impact always depends

on the reaction of the audience. More precisely, it depends on whether the audience is considered (or considers itself) as a debtor or as a credit-provider. It makes a huge difference, whether the audience is "forced" to take decisions and "must" find good endings or is free to decide to grant a new theater form the credit of considering new dramaturgic techniques in order to bring up problems that have not yet been brought to the stage - and of not having to provide immediate solutions.

However, by staging its *own* dispensation, not only of the obligation to adhere to the guidelines of dramaturgic traditions, but also of the obligation to its *own* ideological framework, Brecht's theater demonstrates - in terms of aesthetics - that indebtedness can be overcome. In the end, it is up to the spectator to transform the aesthetic experience of being a generous creditor and not an ideological debtor into an ethical reflection on the possible nature of relief from the logic of obligation and indebtedness. There might not be a positivistic ethics that helps to counter the absurdity of capitalism, but the insight that no one owes anyone an explanation how capitalism can be overcome is a first step towards thinking in terms of ethical alternatives. The possibility of a debt- and guilt-free future is not a lesson that one can be "forced" to learn. But it can be experienced as a creditworthy encounter with the epic theater.

Endnotes

1 For general reflections about what it means (and meant) to claim or deny the relevance of Brecht's works, see Marc Silberman, "Brecht today," *Logos* 5.3 (2006). www.logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm.

2 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. ed. Werner Hecht, John Knopf, Werner Mittenzwei. (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-1998).

3 The eleventh thesis on Feuerbach reads: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt drauf an, sie zu verändern" (Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke*, Vol. 3, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, ed. (Berlin: Dietz, 1956-1990), p. 7).

4 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Vol. 2.2, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972-1999), p. 525.

5 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Vol. 6 ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972-1999), p. 102.

6 What Sigrid Weigel (Sigrid Weigel, "'Gott in Mahagonny'. Walter Benjamin liest Brecht" in Marc Silberman and Florian Vassen eds. *The Brecht-Yearbook* Vol. 29 (*Madison, WI: University of Wisconsin Press*, 2004), p. 253-267) has said regarding a wider framework of questions of political theology about Benjamin's impact for Brecht research, also and especially applies to the question of guilt in a more narrow sense: one has not only to consider the aspects of Brecht's work, which Benjamin has actually studied, but particularly those theorems from his works, which he himself has not included in his comments on Brecht (p. 253). Benjamin, *Gesammelte Schriften* Vol. 6, p. 100.

7 This interrelation remained relatively unnoticed within Brecht research. To my knowledge, the only important exception is Hans-Thies Lehmann's essay "Die Rücknahme der Maßgabe" (Lehmann, Hans-Thies. "Die Rücknahme der Maßgabe. Schuld, Maß und Überschreitung bei Bertolt Brecht," in: Franz Norbert Mennemeier

and Erika Fischer-Lichte, eds., *Drama und Theater der europäischen Avantgarde* (Tübingen/Bern: Francke, 1994), pp. 103-119.), which draws attention to the impact of the question of guilt in Brecht's work. Yet, Lehmann follows the issue on another track, as will be the case here.

8 "Große Einzelne" is Brecht's term for the heroes of Shakespeare and Greek tragedy. He uses it regularly, in the *Kleines Organon für das Theater* (BFA 23, p. 78), for instance, but also as early as in his notes about a *Neues Drama* (BFA 21, p. 272).

9 This statement (here quoted after Ulrich Profitlich, ed., *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart* (Hamburg: Rowohlt, 1998), p. 219) is dated to 1954 and reported by Käthe Rülicke Weiler. In one part of the *Messingknauf*-dialogue, Brecht remarks, with critical reference to the core terms of Aristotle's poetics of tragedy, that the aim of theater should be "jene Zustände zu beseitigen, wo [die Menschen] voreinander Furcht und miteinander Mitleid haben müssten" (BFA 22.2, p. 710).

10 In this context, Ralf Simon aptly talks about a "Umkehrung traditioneller Gattungsbegriffe" (Ralf Simon, "Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß)" in E. Fischer-Lichte, ed., *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* (Stuttgart/Weimar 2001), pp. 252-280, here p. 267). The full effect of the socially comic can only take place, if the action – in the sense of a portrait of a social condition which has become a farce – is comical, but the characters, being victims of this society, stay serious. With the principle of the priority of the action over the characters, Brecht applies one of the most important Aristotelian characteristics of the tragedy to his own definition of the comical.

11 Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke*. Vol. 8, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, ed. (Berlin: Dietz, 1956-1990), p. 115.

12 Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke*. Vol. 1, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, ed. (Berlin: Dietz, 1956-1990), p. 31.

13 Citations from *Der kaukasische Kreidekreis* refer to BFA 8.

14 See Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, Vol. 1 (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), pp. 525-530.

15 The observation of a rift between the internal and the framing story was made by Bernhard Greiner (Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen* (Tübingen: UTB, 1992), p. 405). However, Greiner's attempt to describe this disruption in the dramaturgic logic of the socially comic as an intended double-bottom-effect of the play seems less convincing. Rather, it uncovers the inherent problem of the concept of the epic theater, which Brecht seemed to have sensed years earlier, when stating that the epic theater may need a larger advance loan than the ordinary theater in order to become fully effective.

16 Citations from *Der gute Mensch von Sezuan* refer to BFA 6.

17 See *Nathan der Weise*, Scene I, 3, V. 385 (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*. Vol. 2, ed. H. G. Göpfert (München: Hanser, 1971-1979), p. 219). – For an analysis of the ethic scope of this statement see Carol Jacobs, *Skirting the Ethical* (Stanford: Stanford University Press, 2008), pp. xv-xxiii.

18 Citations from *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* refer to BFA 2.

19 Benjamin, *Gesammelte Schriften* Vol. 6, p. 100.

20 Ibid. See hereto also the instructive comments in Karydas, Dimitris and Sagriotis, Giorgos, "'Sans rêve et sans merci' sich verzehren. Hohlraum Mahagonny als U-topos der Hoffnung," in Marc Silberman and Florian Vassen, eds., *The Brecht Yearbook* Vol. 29 (2004): pp. 65-82, here 81 f.

21 Walter Benjamin writes in this context: "So hirnlos sind selbst sie [die Männer von Mahagonny] nicht, daß ihnen die Drohung, sie in die Hölle zu befördern Angst machen könnte. Die Anarchie der bürgerlichen Gesellschaft ist eine infernalische. Für die Menschen, die in sie hineingeraten sind, kann es etwas, was ihnen größeren Schrecken als diese einflößt, einfach nicht geben" (*Kommentare zu den Gedichte von Brecht*, Benjamin, *Gesammelte Schriften* Vol. 2.2, 546).

22 Adorno, Theodor W. "Mahagonny," *Gesammelte Schriften*. Vol. 17, ed. R. Tiedemann (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970-1986), 114-122; here p. 114.

Brecht, Chaplin und das komische Erbe des Marxismus

Obwohl viele Kritiker den Einfluss von Chaplin auf die Theorie und Praxis des epischen Theaters Brechts diskutiert haben, haben nur wenige die politischen Folgen dieser Interaktion analysiert. Dass diese Interaktion während der gesamten literarischen Karriere Brechts andauerte, deutet die Wichtigkeit einer reziproken Untersuchung der zwei Figuren an, insbesondere angesichts des politisch-ethischen Erbes, das sie ihrem Vorläufer aus dem neunzehnten Jahrhundert, Karl Marx, verdanken. Wenn der Marx des *Achtzehnten Brumaires* durch die Unterbrechung des aufdringlichen Lumpenproletariats zu satirischem Ärger gezwungen wird, machen Chaplin und Brecht die gebrochene, zerstreute und trampische Figur zum zentralen Bezugspunkt ihrer formalen und erzählenden Strategien. Jenseits der Teleologie der marxistischen Wissenschaft inszeniert der Lumpenproletarier das Politische, indem er den verdrängten Unsinn der vergegenständlichten sozialen Verhältnisse belichtet, also deren Kritik und Verwandlung vorschlägt. Mein Aufsatz erörtert, wie das epische Theater die Verhältnisse durch eine von Chaplin geprägte Montage der Gesten und Haltungen durchleuchtet und dadurch, nach Marx, ein Mittel findet, um heiter von der Vergangenheit zu scheiden.

Although many critics have discussed the influence of Chaplin on the theory and practice of Brecht's epic theater, few have examined the political ramifications of this interaction. That such interaction spanned Brecht's entire literary career suggests the importance of reciprocally reading these two figures, especially considering the politico-ethical concern they inherit from their nineteenth century forerunner, Karl Marx. If the Marx of *The Eighteenth Brumaire* is forced into satirical anger by the intrusive interruption of the lumpenproletariat, Chaplin and Brecht make this discontinuous, distracted and trampish figure the central object of their formal and narrative strategies. Beyond the teleology of Marxist science, the lumpen performs the political by exposing the repressed nonsense of social relations, thus suggesting their critique and transformation. This essay argues that epic theater screens these relations in a Chaplin-inflected montage of gestures, positions and attitudes, finding a means, to paraphrase Marx, to separate from the past cheerfully.

Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism

Paul Flaig

I. Introduction

Among those modernist artists and intellectuals who revered Charlie Chaplin, Bertolt Brecht is singular in two ways. First, Chaplin was not momentarily celebrated at one point in Brecht's career, but was, as many Brecht scholars have noted, a continual reference, source of influence and teacher from the early twenties right up to his very last texts.[1] Between a 1921 diary entry recording Brecht's experience watching the 1914 Keystone short *The Face on the Bar-room Floor* and his final text, instructing his ensemble to offer English audiences "a pure pantomime, a kind of silent film on the stage" infected "with quiet strength, with our own fun," Brecht incorporated Chaplin's slapstick humor within a host of epic practices, from actorly gesture to narrative form, from humorous gag to trampish character.[2] What is perhaps most unique about Brecht's intense study of Chaplin is his befriending the star during his exile years, going so far as to influence the latter during the production of his corrosive satire, *Monsieur Verdoux*.[3] Second, in contrast to the intellectual response among Brecht's German contemporaries, well charted by Miriam Hansen, Sabine Hake and Thomas Saunders, Brecht's Chaplin was not simply "a repository for the dreams of redemption and radical change" or "a meeting ground for the articulate and the mute masses".[4] Rather than finding in Chaplin a playful fantasy or fleeting utopianism, Brecht puts the Tramp to work by converting pratfalls, gags and stumbles into the very means for producing knowledge of social hierarchies, focusing on those hierarchies' points of exclusion as well as those places most laughably weak and capable of reorientation.

Yet if we are to believe Hanns Eisler's claim that Chaplin was, on the one hand, Brecht's greatest teacher, similar to the role Schönberg played for Eisler, while Brecht was, on the other, one of Chaplin's most attentive audience members, we will have to do more than simply mark the references to Chaplin in Brecht's writings, recognizing influence without drawing out its ramifications for epic theater as a whole.[5] This has been the path of most scholars, who focus marginally on one line of interest (e.g. a particular play, concept or period of Brecht's), rather than fully accounting for the total impact of Chaplin on Brecht's theatrical labor. Instead we must constellate such references among a range of historical, political and aesthetic effects and interactions, approaching Chaplin's films with a Brechtian attention to gesture, social contradiction and playful knowledge while in turn focusing on the Augsburger's occasions for laughter, clownery and corporeal chaos. Brecht extended the gestic

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

dispersion of Chaplin's performance, radicalizing the social antagonisms his Tramp embodied into parables and montages that produced for actor, audience and dramaturge "the most international and the most revolutionary emotion of the masses: their laughter".[6] In the first section of this essay, I will trace such formal elements of Chaplin's comedy (character, narrative, performance style and spectatorship) as they work their way into the techniques of epic theater and I will pay particular attention to Brecht's concept of *Gestus*, as it is the central means by which the Tramp's character, story and audience inflect the shocks, jerks and disruptions necessary for epic theater's politicizing performance.

Perhaps the most glaring omission in scholarship on the Brecht-Chaplin connection is how this formal extension was harnessed to a specific political tradition—the Marxist tradition that Brecht both followed and, using Chaplin, re-functioned. Such re-functioning was achieved by that perverse figure which most disrupted the orthodox Marxist belief in scientific surety and teleological necessity: the lumpenproletariat. In the second section of the essay, I will link Chaplin's trampish milieu and character, and its associated technique of *Gestus*/gag, to Karl Marx's well-known essay on comedy and politics, itself a brilliant comic performance, *The Eighteenth Brumaire*. While the tramps of Louis Bonaparte's mob force Marx to farcically account for the vagrants and vagaries that define politics beyond an overdetermined history, Brecht, following his other great teacher Chaplin, inherits and simultaneously transforms Marx's foe, converting this parasite into a central stake of epic theater. The essential link between the ambiguous social content of the lumpenproletariat and the formal procedures of *Gestus* is a comic affect, humor the best means for making that affect productively jar the seemingly natural mechanisms of political formation and deformation.

II. From Gag to Gestus

Among film scholars, there is a consensus on a shift in both the content and reception of Charlie Chaplin's film humor. Whereas Chaplin's shorts for Keystone, Essanay and Mutual emphasized rude violence, social destabilization and fantasies of dehumanizing labor playfully undone, the longer films of the late teens, twenties and thirties, "appealed," in Miriam Hansen's words, "to a wider audience and romanticized the tramp persona in terms of individual psychology and human sympathy".[7] But in Brecht's case, partially because almost all American films were banned in Germany during World War I, Chaplin's films were viewed simultaneously, without any apparent development in the Tramp's persona or comedy. The displacement between Chaplin's increasingly empathetic reception within American mass culture and Brecht's own "alternative reading" and "reappropriation" thus entailed that the Tramp would carry, for the playwright, almost synchronic resonances, from the earliest shorts up to full-length features of the thirties and forties.[8]

The Face on the Bar-room Floor is a good case in point. In a 1921 diary entry, Brecht calls the film "[das Erschütterndste] that I've ever seen in the cinema and completely simple... But it is [das Erschütterndste] that there is, it is a completely pure art".[9] Twenty-five years later Brecht would return to this film in a poem entitled "Ein Film des Komikers Chaplin," written in 1944 during his exile in Hollywood, where he would befriend his hero, spending evenings with Eisler, "retell[ing] Chaplin certain details from his films, which we all laughed about like crazy".[10] Aside from the fact that the poem repeats the narrative of the film (with a slight change in location), the key link between these Chaplin-inspired recollections is this word, *erschütternd*, which here appears at the end of Line 5:

> 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
> Wiedersehn
> Mit einer einstmaligen Geliebten einem zarten Wesen
> Nunmehr Gattin eines wohlhabenden Fleischhauers.[11]

One could translate *erschütternd* as moving (as John Willett does), distressing or, as I will, shocking.[12] On the one hand, we have Brecht's experience of the film, one that shocks him more than any other film, and on the other, we have Chaplin's own experience in the film, broken by an encounter with a past love, a shock that leaves him a drunken tramp. It is worth dwelling on this single word, which acts as a cipher for the re-functioning of Chaplin's slapstick. Walter Benjamin would, in his analysis of the *Mahoganny Lieder*, draw attention to the importance of this experience of *Erschütterung*: "It is worth pointing out that the word *Erschütterung* contains the word *schütter*. Wherever something collapses, rifts and gaps appear...The poem contains numerous passages in which words combine in a loose, unstable way to form the meaning. This contributes to its shocking effect".[13] "Ein Film" duplicates this fractured form: using words and line breaks like sudden cuts in a film or the twitches of Chaplin's Tramp, this "Cine-poem...attempts to recreate the dynamic of the silent film comic through the dissolving, enjambed and skipping lines, which generate a rhythm of breathless haste".[14] The decrepit men of both "Ein Film" and *Mahoganny*, their "reflexes...blunted by their existence in the society of today," shock both their surrounding and audiences via gestural disarray and exclusion from bourgeois behavioral norms.[15] It is not surprising that when Brecht developed his *Mahoganny* poems into an opera, he made his eccentric protagonists hail from Alaska, cut from the same tattered cloth as the "lone prospector" of 1925's *The Gold Rush*. Brecht thus reappropriates the Tramp's attitude in his diary, songs, plays and poetry. "Erschütterung" names the conjoined effect of several formal

techniques: character type (tramp), narrative mode (episodic gags), performance style (filmic gesture) and spectatorship (Brecht himself!), all of which combine to produce a playful, comic affect.

Not coincidentally would Benjamin find the same techniques in Chaplin's films:

> Chaplin's [*Gestus*] is not really that of an actor...[He] dissects the expressive movements of human beings into a series of minute innervations. Each single movement he makes is composed of a succession of staccato bits of movement. Whether it is his walk, the way he handles his cane, or the way he raises his hat—always the same jerky sequence of tiny movements applies the law of the cinematic image sequence to human motorial functions.[16]

Benjamin and Brecht were not alone in detecting this jerky, cinematic corporeality—from Franz Kafka to Viktor Schlovski to Jean Epstein to Andre Bazin to Siegfried Kracauer, many of Chaplin's most astute fans detected a link between the Tramp's broken gestures, the "society of today," filmic form and comedy.[17] Indeed, Benjamin would end his discussion of Chaplin's *Gestus* with this question: "Now, what is it about this behavior that is distinctively comic?"

To answer this, it is important to understand the concept of *Gestus* as Brecht develops it in the late twenties and thirties. Social attitudes (*Haltungen*) are expressed by linguistic, physical or even musical gestures, discrete units of expression aimed at representing a larger (and enforced) societal meaning or sense. Such gestures only receive such sense after they have entered the social field and once this field is stripped away, then all that is left is a pure gesture, which is nothing more than a kind of nonsense, a meaningless and absurd leftover. The paradox of such a byproduct is that it is produced, that it can only be recognized *after* it has been given sense. Epic theater is an apparatus for producing sense as nonsense and nonsense as sense, performing gestures that are socially inscribed with a particular function and taking away that function, staining them with their own meaningless, material makeup. Doing so requires a gestic dramaturgy that is insistently comic, hence Brecht's consistent appeal to comics as being those most endowed with what Brigid Doherty calls "gestic aptitude": "In my view the great comedians have always been the best character actors," "portrayal by comics will be especially instructive".[18] *Gestus* is the minimal unit of that production upon which the social fabric is based, but, when cut out of that fabric, reveals itself as an empty posture, a nonsensical pose. How then are we to understand Brecht's statement, "The gestic way of playing owes much to the silent

film, elements of which were taken in by the dramatic art. Chaplin, the early clown, did not have the tradition of the theater and tackled the construction of human behavior innovatively"?[19] If, for Brecht, Chaplin was the greatest of comedians it is still unclear how the latter approached the gestic construction of the human so instructively.

To start, it suffices to take as an example one of Chaplin's first Tramp gags, recounted (somewhat apocryphally) in his autobiography:

> In all comedy business an attitude is most important, but it is not always easy to find an attitude. However, in the hotel lobby I felt I was an impostor posing as one of the guests, but in reality I was a tramp just wanting a little shelter. I entered and stumbled over the foot of a lady. I turned and raised my hat apologetically, then turned and stumbled over a cuspidor, then turned and raised my hat to the cuspidor. Behind the camera they began to laugh.[20]

The joke lies in the Tramp's attitude or position. Chaplin is showing—not playing—a character and does so by highlighting the character's acting, its desire to present the proper form of conduct. Laughter first arises when Chaplin stumbles and second, with his urge to behave as expected, when he performs the same gesture for the cuspidor that he did for the lady. The Tramp is distracted, especially when concentrating on one task, which overshadows all other preoccupations. The Tramp's attitude of self-sufficiency is also what produces both his stumble and his improvisational recovery, the ostentatious bow. Each attempt to fit in a given social field not only fails, but such commitment to the normal is the very condition for his abnormal effects. One could compile an almost endless list of the objects, peoples and spaces that form part of this conspiracy against the Tramp, but it is important to remember that not only is the world always undermining him, but it also offers opportunities for ridiculous alterations, the most famous emblem of which is the dance of the bread-rolls in *The Gold Rush*, the Tramp's smile a sign of his happy play with an innervated world.[21] If the Tramp is a master of destructive improvisation, treating each present moment differently, what happens when he tries to maintain some commitment to temporal continuity, movement across the present from before to after? Such repetition is in full effect in the example of the Tramp's second hat tip, his presumption that a second stumble would correspond to the same situation. Whereas previously the world's sameness and rigidity provoked only the most playful response, here it is the Tramp who repeats, just when the world expects him to separate one moment, task or space from another.[22] Once the Tramp performs the wrong gesture at the right time or the right gesture at the wrong time he successfully interrupts the gestural unity of

that environment. It is only when a habit is interrupted that it is actually made visible as discrete because it now exists against the backdrop of its separation from its proper context, its network of organized, unified and continuous meaning. A moment of discontinuity is also what allows for improvisatory play because once gestures become broken off from the whole they can suddenly be put to use in unexpected ways that change that whole. Montage is not simply the formal fabric of cinema, but it is also the reality of Chaplin's slapstick universe, which is why the Tramp experiences "the world as if it were a kind of montage—a place of flitting images that could never be woven into lasting horizons..."[23] The most extreme form of such a montage-world is the Tramp's body, which is not directed by a commanding ego, but is rather fragmented, each different body part working at contradictory ends.

Returning to Brecht, we find that *Gestus*'s paradox is the condition of Chaplin's comedy. Habits can only be made visible once they are cited and in turn once such imitation is interrupted, alienated and shocked: "the more frequently we interrupt someone engaged in acting, the more gestures result".[24] Gesture is not the opposite of habit, but habit's repressed, material condition. Rainer Nägele argues that such a gestural signifier "has three qualities: it is meaningless, corporeal, and mechanical".[25] These three qualities are the very techniques of Chaplin's humor, the absurdity of his imitative bow, his corporeal fragmentation and the mechanical repetition of what is not to be repeated. For Brecht's purposes, such humor was a vital influence on core formal elements in epic theater. These elements are character, narrative, performance and spectatorship.

1. Character Character is, in many ways, the key form for revealing different social *Gestus*. Chaplin provides a unique version of character since his Tramp has no natural, pre-given status, but is always masquerading to fit into a situation where he cannot help but be outsider. Brecht picks up on this in a fragment entitled "V-Effects of Chaplin," where he describes a scene from *The Gold Rush*: "Eating the boot (with proper table manners, removing the nail like a chicken bone, the index finger pointing outward)".[26] Here we have the perfect emblem of the Tramp's comedy, his attempt to imitate the proper habits of a gentleman, yet doing so absurdly in a remote cabin while eating a boiled boot. This produces a *Verfremdungseffekt*, one of epic theater's many forms of *Erschütterung*, because it estranges a seemingly natural habit from its context, highlighting both the ridiculousness of the gesture as well as the social conventions that arbitrarily inform the habit. The habit is interrupted and the quotation of bourgeois norms by this outsider makes visible the "proper table manners" that comprise the meaningless gears of social machinery. This scene inverts the typical Chaplin procedure of staining a milieu with his presence (as in the opening scene of *City Lights*): here, Chaplin interrupts the dire situation with ostentatious habits. Such habits

are not the signs of a fully embodied human personality, but are rather those automatic ticks that reduce the subject to the level of the object. This reduction of character into gesture produces a readability of types, positions and postures because every such reduction alienates the whole structure of meaning upon which a character's world is based.

2. *Narrative* One way to enhance this readability is to provide a narrative setting focused less on building an emotionally cathartic plot arc and more on the montage of discrete, diagnostic and instructive episodes. For Brecht such episodes are best expressed in the narrative form of the parable: "The main subject of the drama must be relationships between one man and another as they exist today...I show them in parables: if you act this way the following will happen, but if you act like that then the opposite will take place".[27] Likewise, the gag-centered structure of Chaplin's films, usually centered around a simple fable-like plot, are less concerned with the Whys of different relationships, but the Hows, the method and form of social linkages: if a tramp befriends a rich man, adopts an urchin or works in a factory, then the following X, Y or Z take place according to the accepted (and inevitably disrupted) norms of each given situation. Several Brecht pieces appropriate such diagnostic fable-forms from Chaplin's films. The most obvious example is *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, whose central conceit mixes the narrative of *City Lights* with the traditions of the *Volksstück*, the former containing "elements of epic art".[28] The episodic alternation between drunkenness and sobriety provides the grounds for a production of contradictory social *Gestus*—a shift in behavior on the part of Puntila produces anarchic disjunctures in Matti as well as in a host of other figures. Likewise, *Mann ist Mann* follows up on the constructability of the human that is found in so many Chaplin narratives, the Tramp finding himself in a situation that requires him to become something he is not. *Mann ist Mann* takes a packer and transforms him, like Chaplin in *Shoulder Arms*, into a soldier, and the disjunctures produced by this construction (Gay's attending his own funeral or his ridiculous training as he learns to act like a soldier) hint at the push and pull of subjects torn this way and that by inclusion and exclusion, imitation and trampishness.[29]

3. *Performance* Brecht's defense of Peter Lorre's performance in *Mann* suggests the influence of Chaplin on Brecht's understanding of epic performance modes: "Completely different economies are needed by the epic actor and the dramatic. (The actor Chaplin, incidentally, would in many ways come closer to the epic than to the dramatic theatre's requirements.)"[30] Ivor Montagu, Chaplin's close friend in the thirties, suggests this economy in his observation that "Charlie speaking of films in which he himself plays as well as directs, identifies with the director, not the actor".[31] In contrast to the increasingly empathetic response of his public, Chaplin-as-actor identifies with the person looking through the

camera lens, not the character and in this way is an exemplary model for epic actors, who should try to break down characters' habits, positions and postures frame by frame.[32] The actor is split between his or her habituated attitude and his or her playfully watching such habits trip by. This seeing "from the outside" is aided by a montage effect, one already apparent in the episodic, whirlwind nature of epic narrative: "Epic theater moves forward in a different way—jerkily, like the images of a film strip. It basically operates through repeated shocks..."[33] The effect of such shocks is a different kind of acting. Brecht describes this with the example of a good rehearsal: "everyone was tired, they only cared about memorizing text and positions, moved mechanically, spoke in a subdued voice and so on...the effect satisfied me..."[34] The content of a character's dialogue or behavior, what it means or refers to, is less important than the tone or attitude, a lesson indicated by Brecht's own directorial habits—when rehearsing dialogue, he would replace the text with nonsense, focusing on the gestic form of dialogue.[35] Chaplin perfected this nonsensical language in the role of Adenoid Hynkel, his satire of Hitler, with each of the dictator's coughs a jerk highlighting Fascist attitudes. The epic actor is distracted, performing like a Fordist test subject (famously parodied in *Modern Times*) that has been through the motions too many times. The worse the actor does in connecting the ego to the intended action, the more visible the gesture's context and construction.[36] The more automatic a gesture, the more historical it will appear.

4. Spectatorship These historical tics, in turn, demand a certain kind of audience: "As soon as the human being appears as an object, the causal connections become decisive. Similarly the great American comedies depict the human being as an object and could have an audience entirely made up of reflexologists".[37] Spectator and actor cannot be separated since both perform the same functions in epic theater: "The audience identifies itself with the actor as being an observer, and accordingly develops his attitude of observing or looking on".[38] This is why Brecht would consistently use the term *Haltung* to refer to both the actor's *Gestus* as well as the attitude of the audience. Like the epic actor seeing itself through a camera lens, the spectator splits itself between distraction and instinct, playfulness and habit. Shifting between these poles, epic theater is fun, the audience's *Haltung* "must be artistic, productive and full of enjoyment".[39] Laughter is the affective expression of this attitude, and like the epic actor performing even the most horrible things with a smile, it signifies the necessary gap between observer and empathizer. Brecht already detected this gap in his first encounter with the Tramp: "Chaplin's face is always impassive, as though waxed over, a single expressive twitch rips it apart, very simple, strong, worried".[40] The space between the clearly marked twitch and the distant, playful face highlights the comic *Gestus* at the basis of Brecht's appropriation. How these techniques united with a class contradictory content and political critique will be the focus of the following section.

III. The Spirit of Marxist Humor

Written at roughly the same time as Brecht's diary entry, Robert Musil writes in his own diary about a potential article entitled "The new Humor," his examples including "the [Lausbübereien] of Brecht".[41] What Musil detected in Brecht's various *Lausbuben*, from Baal to Kragler, Garga to Gay, is nothing other than the humor of slapstick as it was re-functioned by the playwright. Indeed, not only was the term "Lausbub" commonly used to describe the heroes of American slapstick films, but the very notion of a "new Humor" originates in slapstick's pre-history.[42] Such humor brought forth a "new comic aesthetic," drawing "on ethnic, working-class traditions of humor" "emphasiz[ing] the compressed joke or gag as its basic structural unit".[43] Slapstick "institutionalized" this New Humor, which was first found in American burlesque, vaudeville, knockabout violence, ethnic jokes and humor magazines. And if that humor was focused on "the reality of life" – urban chaos, industrial labor and socio-cultural antagonism – it did so primarily through the *Lausbub*.[44] Thus, for Brecht those forms and techniques associated with Chaplin's art could only be expressed in a trampish content, with stories, figures and jokes drawn from the violent, vulgar and trampish milieu of slapstick cinema.

Writing about Chaplin's relationship to this New Humor, scholars have used another term for this figure, one with essential political resonances for our analysis of Brecht's Chaplin: "lumpenproletariat".[45] No Chaplin scholar has followed through on the connection of this term to another great comic artist, *The Eighteenth Brumaire*'s Marx. Likewise, no Brecht scholar has read the many lumpen characters of epic theater in relation to Marx's text, this despite Brecht calling Marx "the single spectator for my plays," quoting the *Brumaire* and taking "as a motto" a passage from the pre-*Brumaire* "Critique of Hegel's Philosophy of Right": "The final phase of a world-historical form is its *comedy*".[46] Peter Christian Giese has drawn attention to the connections between Marx's notion of comedy and Brecht's writings, arguing that the latter's satire sought to make "visible" "the objective, existing comedy (i.e. the historical obsolescence and false liveliness) of bourgeois society".[47] Yet what Giese ignores is how this stagist view of comedy, dependent on the necessary succession of the proletariat over the false semblance of bourgeois society, is troubled by a third term: the mob of *Lausbuben* headed by Louis Bonaparte. It is when this stagism is disrupted that comedy erupts in Marx's textual performance and if this tramp must remain marginal in Marxist science, Brecht, following his other great teacher Chaplin, places the lumpenproletariat at the center of the narrative universe of his plays. Having already analyzed the formal element of New Humor in epic theater, the gestic montage of gags, I now turn to its second element: a political interest in the comic tramp.

We can say of Marx's own humor that it is highly ambiguous since it seems to originate in a desire for its own cancellation. Marx's savage parody of Louis Bonaparte's farcical repetition is reliant on the promise of a world where parody would be unnecessary because "with the prevalence of entirely transparent relations, there would be nothing for parody to do..."[48] The goal of such humor would be the elimination of the antagonism (e.g. class struggle) that initiated its performance. Yet there is in this emergence an implicit recognition of the requirement for humor, its jokes, witticisms and barbs a means for producing and highlighting social antagonisms as opposed to clearing them away in some naïve hope for a victory of the proletariat. It is therefore not surprising that in those texts where Marx deals most specifically with the crisis points in his science his humor comes most to the fore. The name of this crisis in the *Brumaire* is lumpenproletariat. Jeffrey Mehlman and Peter Stallybrass have drawn attention to the lumpenproletariat in Marxist theory, identifying it less through its historical features, and more through a heterogenous assemblage within Marx's rhetoric.[49] This assemblage demonstrates its place as an element staining the dialectic between bourgeoisie and proletarian central to Marx's critique of the state. The lumpenproletariat cannot be isolated as rural or urban, rich or poor, because it is less a determined class and more a rhetorical nomination tying together disparate elements beyond the production-bound definitions imposed by Marxism, hence its very status as criminal, unproductive and beyond history:

> From the aristocracy there were bankrupted roués of doubtful means and dubious provenance, from the bourgeoisie there were degenerate wastrels on the take, vagabonds, demobbed soldiers, discharged convicts, runaway galley slaves, swindlers and cheats, thugs, pickpockets, conjurers, card-sharps, pimps, brothel keepers, porters, day-labourers, organ grinders, scrap dealers, knife grinders, tinkers and beggars...[50]

Reversing the Hegelian dictum he claims to be following in the first, famous sentence of *The Eighteenth Brumaire*, that "by repetition that which at first appeared merely a matter of chance and contingency, becomes a real and ratified existence," the problem of Bonaparte and the Society of 10th December, is their farcical contingency, their spectrality.[51] Marx's satire of Bonaparte and his mob would seem to spring from "hostility toward ghosts...that sometimes fends off terror with a burst of laughter".[52] Such laughter would be nothing more than a sign of anxiety in the face of a historical teleology now out of joint.

Beyond this anxious scorn, there is another kind of laughter, one which is insistent less on the stagist satire of bourgeois ideology and more

interested in a spatially contingent configuration of roles, attitudes and gestures. Such humor is found most prominently in Marx's constant use of chiasmus, which repeats phrases only to reverse their terms: "[The French bourgeoisie] defied the sword; now the sword rules over it. It destroyed the revolutionary press; now its own press is destroyed" and so on.[53] Bonaparte's revolution repeats the empty phrases of his uncle without paying attention to how these gestures refer and relate over time. Chiasmus perfectly expresses this emptiness because it maintains the phrasal form while reversing the contents within a given rhetorical arrangement. This chiastic catalogue is preceded by an earlier list of "crying contradictions," but I would like to focus on what precedes that passage:

> The proletarians are betrayed and dropped by the democratic party...The democratic party, for its part, rides on the shoulders of the bourgeois republican party. The bourgeois republicans no sooner believes themselves set up than they shake off their burdensome friend and support themselves on the shoulders of the party of order. The party of order hunches its shoulders, allows the bourgeois republicans to topple off and heaves itself onto the shoulders of the armed forces. It fancies that it is still sitting on those shoulders when one fine morning it realizes that the shoulders have been transformed into bayonets. Each party kicks back at the one pressing from behind, and leans forward on the one pushing back. It is no wonder that in this ridiculous position each loses its balance, and after making the inevitable faces, each collapses in curious spasms.[54]

Curiously, despite the large body of scholarship on the *Brumaire*, no one has ever discussed this passage, where Marx's stagist temporality has given way to spatial displacement. The social field is defined less by a guaranteed order of succession from one historical epoch to the next and more by a knockabout series of gestures and positions. This field is not defined by a dialectic between two groups, but rather involves multiple peoples and places across a farcical stage. It also explains Marx's interest in chiasmus and why this passage directly leads to his longest list of contradictions since this rhetorical figure "indicates not only reversal and repetition but relationships of action and reaction, of cause and effect..."[55] Contradiction does not originate here in the violation of historical necessity, but in the constantly fraught negotiation of different identities over a time without continuous or necessary direction. Hence each group's fixation on the pure present, moving from one alliance to the other with little regard for an obligatory past or expectant future. Future and past are not stages, but are rather discontinuous moments

separated by the dispersal of the present moment. Here we witness the lumpenization of the social, each group obscenely jostling beyond its own given site, shifting from place to place only to fall on its ass, contradicting its expectations and desires. The lumpenproletariat is defined by its lack of a fixed place within the social hierarchy, as meaningless as those spasms on the faces of each party as they stumble over each other. Rather than reducing history to a terrifying ghost story, the lumpenproletariat here figures the political as an all too present, ridiculously arranged set of forces, positions and mechanisms. The time of politics is not hideously out of joint and in need of sarcastic correction, but is rather out of joint in essence, history's comedy not something to be wished away, but instead performed and made visible "so that mankind shall separate itself *happily* [mit Heiterkeit] from its past".[56]

This brings us back to Brecht and Chaplin. If for Marx the lumpenproletariat appears primarily on the margins of his text, in those moments most removed from the dialectical science that would occupy him in the years after the *Brumaire,* Brecht would shift the lumpenproletariat from a repressed figure to the center stage of epic theater. Jacques Ranciere has pointed out this shared problem faced by Marx and Brecht:

> there is no escaping from the theater. One must do it better than the comedians, and even take their place... One must train actors who are anti-actors. Another man of the theater, Brecht, will dwell on this problem for a long time...The great virtue that must be learned by the public with the actor is humor, the art of performing on stage where opposites never cease to interchange themselves.[57]

The formal procedures entailed by Brechtian *Gestus* can only be articulated within a slapstick social space, where opposites merge in an ambiguous figure hovering between those groups that form the social whole. Following the spirit of Marxism, as opposed to its vulgar letter, Brecht created comic characters not to be identified with nor to be despised, but to perform the political, to make it visible, testable and, most importantly, alterable. The political here does not mean the truth of class struggle nor the ever deceptive ideology of the bourgeoisie—rather it means the "the difference of each class from itself, which then imposes on the very carving up of the social body...the law of anyone at all doing anything at all".[58] Not the difference between classes as dialectically opposed (and ultimately synthesizable) senses, but rather the difference internal to any and every sense of social identity, a difference figurable only in the ridiculous imitations and spasmodic gestures that interrupt a seemingly natural, empathetic performance. This "law of anyone at all doing anything at all" is clearly visible in Marx's slapstick scene, each group's

fall suggesting the ultimately contingent, free and open possibility of the future to be otherwise. Brecht's tramps and *Lausbuben* are avatars of the political, their comedy less dependent on a particular class position and more on a comic movement beyond any stable or fixed hierarchy.

Nothing suggests Brecht's interest in merging Marx with Chaplin more than his example of the most epic of actors playing Napoleon: "If Chaplin were to play Napoleon he wouldn't even look like him; he would show objectively and critically how Napoleon would behave in the various situations the author might put him in".[59] Brecht almost certainly knew of Chaplin's well publicized plan to make a Napoleon film, but of more interest is the fact that Marx himself had already written a kind of screenplay for such a film in his *Brumaire*. Louis Bonaparte is, in the rhetorical acrobatics of Marx's text, nothing other than a tramp version of his uncle, like Chaplin's character a ridiculous imitation that undermines itself as much as it does the original model, an undermining suggested at the end of Marx's text where the nephew's chicanery causes the uncle's bust to comically "plunge to the ground".[60] The film Chaplin would make in place of his Napoleon project is even more relevant for our purposes: *The Great Dictator*, like the *Brumaire* before it, infects the grand and pompous actor with the absurd nothingness of *Gestus*, which Chaplin accomplishes by playing both the Jewish barber and the dictator, Hynkel. This split, well expressed by Hynkel's statement "Aut Caesar aut nullus," between the nothingness of the outsider and the ridiculous grotesquerie of the "master caste" would be repeated in Brecht's approach to the dictator in *Schweik in the Second World War*.[61]

It should thus be clear that Brecht's trampified characters are always ambiguous, not representatives of class positions but rather caught between classes and thus in a good position for undermining the presumed solidity or hierarchy of a social order. In this way he was faithful not only to Chaplin's gestic montage, but also to the Tramp's montage of contradictory classes. This is already apparent in Chaplin's description of his costume: "...on the way to the wardrobe I thought I would dress in baggy pants, big shoes, a cane and a derby hat. I wanted everything a contradiction: the pants baggy, the coat tight, the hat small and the shoes large".[62] These disproportions in size, which reflect a body-space distorted beyond social recognition, suggest another set of contradictions. Chaplin's ensemble exists between poverty and wealth, with worn baggy pants, decrepit shoes, and penguin walk on the bottom half of his body, while the upper half has the tight, aristocratic coat and tie as well as bamboo cane and bowler hat. The Tramp is social contradiction made manifest, identifiable neither with a single class position nor in any other recognizable social hierarchy. Charles Musser has argued that this contradiction is embodied in the history of the tramp, a figure with a rich cultural heritage in England and the United States and quite clearly a

distant cousin of Bonaparte's lumpen mob. Accordingly, Chaplin's comic techniques are mapped on to a figure who alternates between inclusion and exclusion, shifting from gentleman to hobo, worker to roustabout. Such estrangement is nothing other than what we have seen in Marx's brief slapstick scene: the exaggerative imitation of the great, incompetent forgetfulness, a body bent by contradictory social demands and a repetition of the past farcically undoing temporal progress.[63] The Tramp seems to make the reality of the social flicker in some estranging way, undermining the firm distribution of roles, an effect already suggested in his very first appearance in the 1914 *Kid Auto Races*, where he, in his very disgusting presence, prevents a film crew from shooting a race.

Brecht radicalizes Marx's lumpenproletariat by radicalizing Chaplin's Tramp, emphasizing their abject status by placing them directly and disruptively before the audience/actor's camera-refracted eye. With his violence, drunkenness and general disregard for all bourgeois conventions, Baal represents the extreme end of such abjection, but the violence of this extreme is only the other side of the imitative exaggeration of Brecht's objects of passivity: Galy Gay or the bum-imitating bums in Peachum's shop. This is what Marx found in the lumpenproletariat's mobility, which is even more noticeable in the bowler of Mackie Messer (a constant in nearly every production of *The Three-Penny Opera*), who shifts between criminal and respectable bourgeois without ever taking off his hat, paradoxically representative of both the outlaw and the banker. In this way, he resembles Chaplin's middle-class wife-killer Monsieur Verdoux, who is nothing more than the converse image of the Tramp, starting at the opposite end of the social spectrum, but still ending up in the same ambiguous middle ground between belonging and rebellion. As with Chaplin's tramp, Brecht's *Lausbub* can be a drunken bourgeois, a Puntila, or he can be an impoverished servant like Matti. He can be transformed into an active agent, aware, critical and disjunctive in its gestures, but can also become moldable for foolish dictators—not for nothing has *The Eighteenth Brumaire* been read as prefiguring the rise of fascism through the harnessing of the lumpenproleteriat by a charismatic leader.[64] Brecht's plays place such figures at the heart of social transformation, both for good and bad. This is the reason for many of the supposed shifts in Brecht's approach to his Weimar texts during the rise of Nazism and in a way this is where he is closest, in his black humor, to Marx. In the 1931 *Mann ist Mann* with Lorre transformation is still funny, but its comedy has a bitter taste since fascism too, in the form of those "demobbed soldiers," can manipulate such instability for the sake of its goals. Rather than rejecting the lumpenproletariat as inherently tainted, Brecht focuses on it as the place where politics both happens and becomes foreclosed.

The essential contradiction of Marx's *Lausbub*, its role as both undermining stable political orders and also allowing new orders to arise, is likewise

emphasized in the narratives of Brecht's plays. *Mann ist Mann* is once again a good case in point. From Brecht's early appraisals of the play right up to its 1931 production there is a through-line that follows Marx in defining a human less by a representational, class-bound status and more as performed. This constructability has no immediate political valence and can be filled in by anything, but important is the process itself, which is a "funny affair," history being, as with Marx, fundamentally comic.[65] Humor is the best way of both recognizing this form and capitalizing on it, attesting to the fine line between disarticulating a given arrangement while ensuring that any rearticulation maintains a rebellious, shocking and nonsensical difference with itself. We can thus say in Brecht's eccentrics "the dividing line between a poor soul and a devil is blurred": in it there is, on the one hand, a certain amoral roguishness while on the other, a miserable abjection.[66] For Brecht, such a figure embodies the void between, beyond and beneath social forms, scattering them spatially into a slapstick mise-en-scene and disjointing them temporally within a perpetual comic present. It does so through the materiality of its *Gestus*, the nonsense of its bumbling and the alienated difference of any element from itself. Ernesto Laclau argues that for any such difference or antagonism to visibly arise, its articulation "has to have something of the nature of the lumpenproletariat".[67] When such figures appear they will look and act like Marx's wastrels, cheats, thugs, pickpockets, pimps and soldiers. Such a list reads like a casting sheet for many of Brecht's plays, which link figures of appetite and abjection to revolutionary change without the manipulative aid of timeless morals, empathy or irony: "Brecht's constant effort is to describe these asocial figures and hooligans as virtual revolutionaries...He wants the revolution to emerge from the base and selfish character devoid of any ethos..."[68] Brecht's plays focus on what Marx so often hoped to do away with, converting these peoples beyond history into the very engine of historical transformation.

That is the comic spirit of Marxism that Brecht inherited and, following Chaplin, re-functioned, translating the lumpenproletariat and the humor it provoked in Marx into a comic apparatus for performing the political. The nonsensical materiality of *Gestus* names both the trampish content of this performance as well as the comic form by which social normalization is shaken. This Marxist spirit of humor requires submission to the necessary theater of history as a contingent, mobile object of social relations and forces, while developing in that very submission an ability to see, for writer, actor and spectator, where the present is most vulnerable, most subject to satirical rerouting and playfully pedagogic experimentation. The comic shock of Chaplin's performance, the most shocking thing Brecht encountered as a spectator, encouraged the playwright's own submission to the farcical flux of history, a stage where there are no heroes or villains—only fools.

Endnotes

1 See Joel Schechter, "Brecht's clowns: *Man is Man* and after,"in Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds., *The Cambridge Companion to Brecht* (New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 90-100; Carl Weber, "Vaudeville's children and Brecht: the impact of American performance traditions on Brecht's theory and practice," *The Brecht Yearbook*, Vol. 15, pp. 55-70; Karsten Witte, "Brecht und der Film. Das zu Sehende Jedermann sichtbar machen," in Heinz Ludwig Arnold, ed., *Text und Kritik* (Stuttgart: Boorberg Verlag, 2006),pp. 62-83; Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht: Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (Berlin: Henschel Verlag, 1975), pp. 17, 39, 143-4, 163, 171-2; Fred Miller Robinson, *The Man in the Bowler Hat* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993), pp. 118-122.

2 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, John Willet, ed. and trans., (New York: Hill & Wang, 1992), p. 283. and Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 17 Schriften zum Theater 3* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), p. 1296.

3 See Charles Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 224.

4 Sabine Hake, "Chaplin Reception in Weimar Germany," *New German Critique* 51 (Autumn 1990): p. 94; Thomas Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany* (Berkeley: University of California Press, 1994), p. 171-195; Miriam Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism," *Modernism/Modernity* 6.2 (April 1999): pp. 59-77; Miriam Hansen, "America, Paris, The Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity" in Leo Charney and Vanessa Schwartz, eds., *Cinema and the Invention of Modern Life* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 362-40.

5 "Brecht's attitude [Haltung] to Chaplin was certainly different from my attitude to Schoenberg. Since Brecht was not the personal student of Chaplin and Chaplin didn't support Brecht when he was a young man. But they had something of this relationship. Brecht consciously took the attitude of a respectful spectator of a great theatrical genius...And as Chaplin recounted many stories I have seldom seen so attentive and affectionate a spectator. Brecht was simply the best laugher...Brecht was a complete Chaplin connoisseur [Kenner], thus one of the best Chaplin connoisseurs". See "Brecht und Chaplin" in Dorothee Kimmich, ed., *Charlie Chaplin: Eine Ikone der Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 2003), pp. 46-7. It is not by happenstance that Eisler uses the word "Haltung" in describing Brecht's position/attitude vis-à-vis Chaplin's films.

6 Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 2 1927-1930*, ed. Jennings et al. (Cambridge: Belknap Press, 2005), p. 224. Revolutionary because, as Benjamin writes of epic theater, "...there is no better trigger for thinking than laughter. In particular, convulsion of the diaphragm usually provides better opportunities for thought than convulsion of the soul. Epic Theater is lavish [üppig] only in occasions for laughter". Ibid., p. 779.

7 Miriam Hansen, *Babel and Babylon* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 76. See also Mark Winokur, *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Film Comedy* (New York: St. Martin's Press, 1996), p. 89; Charles Musser, "Work, Ideology, and Chaplin's Tramp" in Robert Sklar and Charles Musser, eds., *Resisting Images* (Philadelphia: Temple University Press, 1990), pp. 36-67; Rob King, *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture* (Berkeley: University of California Press 2009), p. 250.

8 Hansen, *Babel and Babylon*, p. 89.

9 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 15 Schriften zum Theater 1* (Frankfurt M.: Suhrkamp, 1972), p. 60-1. Brecht knew the film as *Alkohol und Liebe*.

10 *Charlie Chaplin: Eine Ikone*, p. 47.

11 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 8 Gedichte 3* (Frankfurt M.: Suhrkamp, 1972), pp. 870-871.

12 See Bertolt Brecht, *Diaries, 1920-1922*, John Willett, trans., (London: St. Martin's Press, 1980), pp. 140-141.
13 Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 4: 1938-1940*, Michael Jennings and Howard Eiland, eds., (Cambridge: Belknap Press, 2003), p. 224.
14 Jan Röhnert, *Springende Gedanken und Flackernde Bilder: Lyrik im Zeitalter der Kinematographie* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2007), p. 137.
15 Benjamin, *Selected Writings Volume 4*, p. 222.
16 Walter Benjamin, *Selected Writings Volume 3: 1935-1938*, Howard Eiland and Michael Jennings, eds., (Cambridge: Belknap Press), 2002), p. 94 .
17 See "Franz Kafka über Charlie Chaplin," *Chaplin: Eine Ikone der Moderne*, p. 41; Viktor Schlovski, "Literature and Cinema," *The Film Factory*, pp. 98-99; Jean Epstein, "Magnification," *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 235-240; Andre Bazin, "Charlie Chaplin," *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*, Richard Schickel, ed., (Chicago: Ivan Dee, 2006), p. 86; Siegfried Kracauer, "Chaplin Goldrausch," *Werke Band 6.1 Kleine Schriften zum Film 1921-1927* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2004), p. 269-270.
18 Brigid Doherty, "Test and *Gestus* in Brecht and Benjamin," *MLN* 115 (April 2000): p. 459; Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 68; Brecht, *Gesammelte Werke 15*, p. 351.
19 Brecht, *Gesammelte Werke 15*, p. 238.
20 Charles Chaplin, *My Autobiography* (New York: Simon & Schuster, 1964), p. 146. According to Harry Geduld, Chaplin erred in his account of the Tramp's origin-film. See Harry Geduld, *Chapliniana Volume I: The Keystone Films* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pp. 25-6.
21 For an excellent analysis of the concept of innervation as Benjamin develops it from Freud, see Miriam Hansen, "Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema," *October* 109 (Summer 2004): pp. 3-45. Brecht likewise followed Freud in hoping to harness the libidinal energies of popular culture for "bettering the human lot". See Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 41.
22 Many critics have pointed out the Bergsonism of Chaplin's gags, but like Winokur, Michael North and Alenka Zupancic, I believe such repetition only provides half the story and often justifies a conservative understanding of comedy. See Winokur, pp. 99-106; Alenka Zupancic, *The Odd One In: On Comedy* (Boston: MIT University Press, 2008), pp. 110-126 and Michael North, *Machine-Age Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2009), pp. 3-23. For a Bergsonist reading of Chaplin see Lisa Trahair, *The Comedy of Philosophy: Sense and Nonsense in Early Cinematic Slapstick* (Albany: SUNY, 2007), p. 143.
23 Tom McCall, "'The Dynamite of a Tenth of a Second': Benjamin's Revolutionary Messianism in Silent Film Comedy" in Gerhard Richter, ed., *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2002), p. 88.
24 Benjamin, *Selected Writings Volume 4*, p. 304.
25 Rainer Nägele, *Reading After Freud* (New York: Columbia University Press, 1987), p. 120. Nägele has provided some of the best analyses of the concepts of *Gestus* and *Haltung*, though he ignores their crucially comic dimension. See also Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), pp. 140-163 and Rainer Nägele, "Trembling Contours: Kierkegaard-Benjamin-Brecht" in Andrew Benjamin, ed., *Walter Benjamin and History* (New York: Continuum, 2005), pp. 110-116. Giorgio Agamben provides a similarly useful (and Benjamin-inspired) analysis of gesture in his essay "Kommerell, or On Gesture," one which he explicitly connects to silent film. See Girgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Daniel Heller-Roazen, trans., (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 77.
26 Bertolt Brecht, *Brecht on Film and Radio*, Marc Silberman, ed., (London: A & C Black, 2001), p. 10.

27 Ibid., p. 67.
28 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1977), p. 108.
29 We might also add *The Caucasian Chalk Circle* to the list, its basic plot bearing obvious similarities to *The Kid*, Grusha, like the Tramp, inadvertently left in charge of a small child who she must raise. Brecht himself admitted to this influence, the play having taken "certain elements of the old American theater, which excelled in the burlesque and the show," and which "recalled the films of the outstanding Chaplin" (Brecht *Gesammelte Werke* 17, p. 1204).
30 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 56. Brecht deployed specific gags and plots drawn from Chaplin's arsenal of gestures: in *Mahoganny* one of the eccentric lumberjacks, already none too distinct from Chaplin's "lone prospector," tries to eat his hat in a gag, as Christof Hamann points out, directly lifted from Brecht's favorite scene in *The Gold Rush*. See Christof Hamann, "'...es handelt sich meistens um einen Kampf.' Brecht, der Boxsport und die Amerikanismus-Debatte in der Weimarer Republik,"in Rüdiger Sareika, ed., *'Anmut sparet nicht noch Mühe' Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts* (Institut für Kirche und Gesellschaft, 2005), p. 132.
31 Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood* (London: International Publishers, 1969), p. 90.
32 Although Chaplin viewed his character in this way, this is not to suggest that he did not increasingly construct his image to elicit a strong emotional and empathetic response on the part of his audience, often in a way contradictory to the "epic" elements Brecht picked up on. Brecht himself would notice this, chalking it up to the position of the artist within the culture industry: "Chaplin knows perfectly well that he must be 'human', that is, philistine [*spiessig*], if he is to be permitted to do anything different and to this end changes his style in a pretty unscrupulous way (viz. the famous close-up of the hangdog look which concludes *City Lights*!)" (Brecht, *Brecht on Film and Radio*, p. 171).
33 Brecht, *Brecht on Film and Radio*, p. 162; Benjamin, *Selected Writings Volume 3*, p. 331.
34 Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues* (London: A & C Black, 2003), p. 49.
35 Recordings of this nonsense dialogue can be heard in John Walter's film *Theater of War* (2008).
36 Here it is worth mentioning Brecht's other great comic influence, Karl Valentin, if only because Brecht intimates a comparison between the two comedians along exactly these anti-psychological lines: "It is impossible to grasp how much Karl Valentin differs from the great Charlie, with whom he has more in common than an almost complete abandonment of mime and cheap psychological tricks". See Bertolt Brecht, "Karl Valentin," *Das Programm: Blätter der Münchener Kammerspiele* (Munich: Verlag der Münchener Kammerspiele, 1922), p. 15.
37 Brecht, *Brecht on Film and Radio*, p. 171.
38 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 93.
39 Brecht, *Gesammelte Werke 15*, p. 275.
40 Brecht, *Diaries*, p. 140.
41 Robert Musil, *Tagebücher* (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1983), p. 631.
42 For instance, *Peck's Bad Boy*, with Jackie Coogan (Chaplin's co-star from *The Kid*) was translated as *Jackie, der Lausbub* while *A Self-Made Failure* became *Lausbuben in Amerika*. See Kracauer, p. 87 and 110.
43 King, p. 110. See Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic* (New York: Columbia University Press, 1992), p. 26-58; and Albert McClean, *American Vaudeville as Ritual* (Lexington: University of Kentucky Press, 1965), p. 106-137.
44 McClean, p. 109.
45 King, pp. 81, 95 and 98; Winokur, p. 96.
46 Brecht, *Gesammelte Werke 15*, p. 129; Kost, p. 193; Karl Marx, *Early Political Writings*, Joseph O'Malley and Richard Davis, eds., (Cambridge: Cambridge University Press,

1994), p. 61. For a direct reference to the *Brumaire*, see Brecht, *Brecht on Film and Radio*, p. 173.

47 Peter Christian Giese, *Das 'Gesellschaftlich-Komische': Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* (Stuttgart: Metzler Verlag, 1974), p. 2. Terry Eagleton, one of the few other scholars to connect Brecht to the *Brumaire*, ends up making the same argument about Marxism and comedy: "The only reason for being a Marxist is to get to the point where you can stop being one. It is in that glib, feeble piece of wit that much of the Marxist project is surely summarized". See Terry Eagleton, *Walter Benjamin or towards a Revolutionary Criticism* (New York: Verso, 1981), p. 160.

48 Dominick LaCapra, "Reading Marx: The Case of *The Eighteenth Brumaire*," *Rethinking Intellecutal History* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), p. 283.

49 See Peter Stallybrass, "Marx and Heterogeneity: Thinking the Lumpenproletariat," *Representations* 3 (Summer 1990): pp. 69-95 and Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx / Hugo / Balzac* (London: University of California Press, 1977), pp. 12-41. Mehlman's analysis of the parasitic quality of the lumpenproletariat is especially relevant, as the term *Lausbub* includes the word louse.

50 Karl Marx, *Later Political Writings*, Terrell Carver, ed., (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 77-8.

51 Quoted by Bruce Mazlish, "The Tragic Farce of Marx, Hegel, and Engels: A Note," *History and Theory* 11.3 (1972): p. 335. This move has been well analyzed by both Derrida and Martin Harries. See Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, translated by Kamuf, (New York: Routledge, 1994) and "Homo Alludens: Marx's Eighteenth Brumaire," *New German Critique* 66 (Autumn, 1995): pp. 35-64.

52 Derrida, p. 58.

53 Marx, *Later Political Writings*, p. 112.

54 Ibid., pp. 52-3.

55 See J.P. Riquelme, "*The Eighteenth Brumaire* of Karl Marx as Symbolic Action," *History and Theory*, 19.1 (February 1980): pp. 58-72; here p. 61.

56 Marx, *Early Political Writings*, p. 61.

57 Jacques Ranciere, *The Philosopher and His Poor*, Corinne Oster and John Drury et al., trans., (Durham: Duke University Press, 2005), p. 121.

58 Jacques Ranciere, *Disagreement: Politics and Philosophy*, Julie Rose, trans., (Minneapolis: Minnesota University Press, 1999), pp. 18-19.

59 Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 68. Brecht would use the hypothetical example of playing Napoleon several times in his writings on acting. See Brecht, *Gesammelte Werke 15*, p. 281 and 419.

60 Marx, *Later Political Writings*, p. 127; *Die Lichtblick Bühne* would report on Chaplin's various attempts in July 1926 and April 1933. *Simplicissimus*, the satirical journal which published several short pieces by Brecht, would implicitly reference the planned film in a caricature of the star playing different dictators (including Napoleon and Mussolini) in August 1926.

61 "[Chaplin] shows up the comedy of Hitler's gravity; when he acts the well-bred man, then we know how things stand with the Führer...The fashion keynote for Hitler is not the image of the military man, but that of the gentleman in easy circumstances... Chaplin, too, looks to men's fashions. He does this in order to take the master caste at its word" (Benjamin, *Selected Writings Volume 2*, p. 792).

62 Chaplin, p. 144.

63 Zupancic has connected this comic discontinuity to Marx's well-known description of proletarian revolutions, which "seem to strike down their adversary, only to have him draw new powers from the earth and rise against them once more with the strength of a giant; again and again they draw back from the prodigious scope of their own aims, until a situation is created which makes impossible any reversion..." (Marx, *Later Political Writings*, p. 35.). See Zupancic, p. 153.

64 Otto Bauer and Ernst Bloch both connected Louis Bonaparate to Hitler. See Stallybrass, p. 90, and LaCapra, p. 289.

65 Brecht, *Gesammelte Werke 17*, p. 978.
66 Benjamin, *Selected Writings Volume 4*, p. 422.
67 Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (New York: Verso, 2005), p. 152. Patrizia McBride has developed a groundbreaking analysis of Brecht's Weimar texts in light of Laclau and Chantal Mouffe's theory of hegemony. Suggesting that Brecht's montage affectively "inoculates" social gestures from moral posturing, cynical apathy and eternal repetition, McBride's text has been crucial for my own thinking on Brecht and Chaplin. See Patrizia McBride "De-Moralizing Politics: Brecht's Early Aesthetics," *Deutsche Vierteljahrs Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 82.1 (2008): pp. 85-111.
68 Benjamin, *Selected Writings Volume 2*, p. 369. Giese has developed the notion of the Brechtian "Exempel," a recurring figure across Brecht's works that makes specific social positions recognizable. The lumpen characters would be meta-*Exempels*, not showing one particular attitude or phenomenon, but rather the *Grundgestus* of disjunctive, perpetual change (see Doherty's reading of *Mann ist Mann*, p. 466).

"Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen": Brecht, Kafka und der Körper

Die vorliegende Studie möchte einen Dialog zwischen Brecht und Kafka mittels einer vergleichenden Untersuchung des Körpers in ihren Schriften herstellen. Der Artikel zeigt, dass der Körper bei Brecht wie auch bei Kafka im Zentrum der jeweiligen Macht- und Sozialkritik steht. Beide verstehen Machtausübung in erster Linie als Macht über den Körper und verwenden frappierend ähnliche Bilder in ihrer Kritik der sich am Körper zur Schau stellenden Macht. Die Gegenüberstellung von Kafkas "Ein Bericht für eine Akademie" mit Brechts Gedichten "Von der Kindsmörderin Marie Farrar" und "Legende vom Toten Soldaten" untersucht den Gestus in Brecht und Kafka. Die Gegenüberstellung von Kafkas "Ein Hungerkünstler" mit Brechts *Antigone* befasst sich mit der Frage, was für mögliche Formen des Widerstands sich aus diesem Machtverständnis ergeben und ob es eine Wahrheit des Körpers jenseits der sich am Körper vergegenständlichenden Machtverhältnisse gibt.

The aim of this study is to create a dialogue between Brecht and Kafka through the comparative analysis of the representation of the body in their writings. The article argues that the body is essential in their analysis of power and social critique. They both view power as grounded in the body and use a remarkably similar repertoire of images in their analysis of power through the spectacle of the body. More specifically, the juxtaposition of Kafka's "Ein Bericht für eine Akademie" with Brecht's poems "Von der Kindsmörderin Marie Farrar" and the "Legende vom toten Soldaten" focuses on their use of gesture, and the juxtaposition of Kafka's "Ein Hungerkünstler" with Brecht's *Antigone* examines what forms of resistance are possible and the meaningfulness of a notion of a corporal truth outside whatever relations of power manifest themselves on the body.

"Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen": Brecht, Kafka, and the Body

Elena Pnevmonidou

I

The 1919 poem by Bertolt Brecht, "O Falladah, die du hangest!" describes an act of shocking barbarism. An exhausted workhorse collapses in the middle of a busy street, and within minutes the street is littered with bones. "Kaum war ich da nämlich zusammengebrochen," explains the dead horse,

> Da stürzten sich aus den Häusern schon
> Hungrige Menschen, um ein Pfund Fleisch zu erben
> Rissen mit den Messern mir das Fleisch von den Knochen
> Und ich lebte überhaupt noch und war gar nicht fertig mit dem Sterben.[1]

What makes this act especially barbaric is the fact that the same people who now without a moment's hesitation tear the flesh off the living horse were once upon a time friendly and kind. They shooed away the flies, fed Falladah bread, and admonished the driver to be gentle. Falladah is therefore as concerned with lamenting the violence on her body as she is with expressing her astonishment about this transformation. The reference to hunger only describes the people's present state of being, but it does not resolve the aporia. To explain the utter dehumanization of previously kind people, Falladah evokes a further image of physical cruelty: "Wer schlägt da so auf sie ein, / Daß sie jetzt so durch und durch erkaltet?" (BFA 14, p. 144) The poem ends with an appeal to the reader to intervene in order to prevent even more unimaginable acts of inhumanity.

Although it is set in a different historical and social context, "Ein altes Blatt" by Franz Kafka echoes Falladah's fate and provides a glimpse into what such an escalation in inhumanity might look like. Nomads have occupied the square in front of the emperor's palace and are terrorizing the townspeople. The nomads are what Eva Horn calls with reference to Deleuze and Guattari an embodied war machine.[2] They spend their days sharpening their swords and arrows and riding on their wild horses and are putting the people at constant risk of being kicked by a horse or lashed by a whip. The nomads are animalistic and inhuman. They use neither speech nor body language, but only caw like jackdaws. The people are so fully incorporated into the war machine that the nomads

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

do not need to resort to overt violence: "Man kann nicht sagen, daß sie Gewalt anwenden. Vor ihrem Zugriff tritt man beiseite und überläßt ihnen alles".[3] The violence the nomads embody expresses itself in their insatiable appetite for raw meet which they share with their carnivorous horses. Weary of his task and thinking he might leave the slaughtering of animals to the nomads, the butcher one day brings a live bull. "Das darf er nicht mehr wiederholen," reports a mortified narrator,

> Ich lag wohl eine Stunde ganz hinten in meiner Werkstatt platt auf dem Boden und alle meine Kleider, Decken und Polster hatte ich über mir aufgehäuft, nur um das Gebrüll des Ochsen nicht zu hören, den von allen Seiten die Nomaden ansprangen, um mit den Zähnen Stücke aus seinem warmen Fleisch zu reißen. (pp. 130-131)

Like "O Falladah," the text ends with a worried look to the future: "Wie wird es werden?" (p. 131)

There are some obvious differences here that point to philosophical differences between Brecht and Kafka which should be addressed at the outset. "O Falladah" does not demonize people as monsters, but instead points to what monstrous acts people are driven by circumstances such as hunger and oppression. The nomads by contrast are monsters. No circumstance compels them to act the way they do, they are predatory in an absolute sense: "Sie tun es, weil es so ihre Art ist...Bekämen die Nomaden kein Fleisch, wer weiß, was ihnen zu tun einfiele; wer weiß allerdings, was ihnen einfallen wird, selbst wenn sie täglich Fleisch bekommen" (p. 130). Brecht's poem is motivated by the belief that the dehumanization is reversible and appeals to the reader to intervene compassionately and thereby to make a first step in the restoration of a humane society. "Ein altes Blatt" is written from the perspective of an inevitable catastrophe that has long occurred: "Uns Handwerkern und Geschäftsleuten ist die Rettung des Vaterlandes anvertraut; wir sind aber einer solchen Aufgabe nicht gewachsen" (p. 131). Far from implying that people can change oppressive conditions by recognizing their root causes and by uniting against them, Kafka dwells on the hopelessness of the townspeople in light of the war machine of the nomads. The slaughtering of the bull thus foreshadows the townspeople's inevitable fate.

However, despite these differences, the dramatic technique that implicitly structures both texts points to a fundamental affinity between Brecht and Kafka. This affinity concerns the manner in which both texts are anchored visually through the body. They both revolve around a gruesome event and a still image. In both cases the event occurs in a public space and, viewed from the perspective of a staging of the events, the narrative necessity that compels both stories to be told is the need to come to terms with the visual

aftermath, the unseemly presence of bodily remains in such public spaces. The vanishing point in both cases is the bones of the slaughtered animals. "Zehn Minuten später lagen nur noch meine Knochen auf der Straße. / Kaum war ich da nämlich zusammengebrochen," reads "O Fallada" (BFA 14, p. 144), the "nämlich" reversing the sequence and unfolding the event through its aftermath. Bones also form the visual center in Kafka's text: "wie Trinker um ein Weinfaß lagen sie [the nomads] müde um die Reste des Ochsen" (p. 131). The theatrical qualities of "Ein altes Blatt" are noteworthy. The narrator creates a stage on which the central object is embedded within multiple levels of onlookers: the nomads, the narrator and presumably the other townspeople, the emperor's guards, and the emperor himself who finally also appears at a window (p. 131). The two texts thus reveal strikingly similar sensibilities in the staging of the body as the central object and medium through which events become interpretable.

II

To a certain extent it is a truism to state that the body is prominently on display in Kafka and Brecht. One only need consider the transformation of Gregor Samsa in *Die Verwandlung* or what corporal punishment follows the refusal of a bodily gesture in "In der Strafkolonie" to appreciate how emphatically Kafka's texts point to the body. Even the smallest bodily gestures are invested with meaning and serve to reveal and distort, in the Brechtian sense of *Verfremdung*, the social constellations with their corresponding power structures that inevitably crush the individual. Kafka's problematization of subjectivity is so radical because the body does not appear as a stable entity and reliable communicative medium.[4] Rather, as the many stories with animals and hybrid creatures suggest and as is perhaps best expressed by the supplicant in "Beschreibung eines Kampfes," the vulnerability of Kafka's characters stems from the fact that the status of the body is often very tenuous.[5] Asked to explain his exaggerated prostrations at church, the supplicant says that he needs to draw attention to himself because he is tormented by the fear, "Daß vielleicht die Körperlichkeit entschwindet..., daß es vielleicht gut wäre, in die Kirche zu gehen und schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen" (p. 227). Not surprisingly, many a study is devoted to the body and to body language in Kafka.[6]

It is similarly well established that Brecht's theory of drama, and especially his concept of gesture, is intended to place the body emphatically on center stage. According to Brecht, the impoverishment and the mendacity of the language and emotions in conventional literature can only be overcome by connecting or calibrating language to gesture.[7] This applies both to drama and to poetry. As Brecht explains in "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," the irregular rhythms in his poetry are

due to its performative nature. As in theater, so too in poetry, language is connected to the body and "sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen" (BFA 22, p. 359). However, gesture is not understood in the purely mimetic sense as the physical imitation of emotional states, but is rather what Brecht calls "gesellschaftlicher Gestus" (BFA 22, p. 330), that is a complex cluster of individual gestures through which the power relations that discreetly determine people's actions towards each other are made apparent on the body.

The undeniable differences between Brecht and Kafka notwithstanding, gesture provides a crucial common ground and starting point for a comparative study of the body in Brecht and Kafka. Indeed, what drew Walter Benjamin to both authors is their similar sensitivity towards the body. According to Benjamin, the defining feature of Brecht's epic theater is its gestural nature.[8] And he insists similarly that Kafka's "ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt...Jeder [Gestus] ist ein Vorgang, ja man könnte sagen ein Drama, für sich".[9] While the importance of gesture in Brecht and Kafka respectively has been recognized, and while a number of studies focus on Benjamin's reading of Kafka and Brecht, few have further explored the link between the two. Moreover, those studies that link Brecht and Kafka do not tend to be comparative. Oliver Simons' study, for instance, while using such Brechtian concepts as epic theater and *Verfremdung*, is a close reading of gesture in Kafka's *Der Prozeß*. Uta Olivieri shows convincingly that Brecht was profoundly influenced by Kafka. Brecht saw his concept of *Verfremdung* prefigured in Kafka, and several of his texts have their precursors in Kafka. Not only would his rewriting of the myth of Odysseus be unthinkable without "Das Schweigen der Sirenen," but Brecht's Herr Keuner can also be viewed as an "Anti-K".[10] However, Olivieri mainly examines the references to Kafka in Brecht's scattered notes. Freddie Rokem, who offers a subtle reading of Brecht and Benjamin's dialogue on Kafka, is mostly concerned with the dystopian aspects in Brecht's drama.[11] Carrie Asman discusses the body and gesture in Brecht and Kafka against the backdrop of the trend towards re-theatricalization in the early 20th century.[12] Her argument, however, is mostly grounded in Benjamin's reading of Kafka.

These studies certainly establish a firm link between Brecht and Kafka, and this article will draw from them. However, what is still lacking is a comparative study that creates a dialogue between Brecht and Kafka through the juxtaposition and analysis of specific texts. For the affinities between these two authors do not exhaust themselves with the applicability of certain Brechtian concepts to Kafka or with certain Kafkian echoes in the works of Brecht. As will become apparent, not only do they develop a similar analysis of power, but what is even more striking is how they use a similar repertoire of images in their analysis of power through the spectacle of the body. The exploration of their similarities, of course, does

not imply any intention to suppress the distinctiveness of each writer. But as the juxtaposition of "O Falladah" with "Ein altes Blatt" illustrates, Brecht and Kafka can be placed along the same continuum. Not only do both texts describe the brutal slaughter of an animal in similar ways, but the war machine that terrorizes the townspeople in "Ein altes Blatt" is also already operative in "O Falladah!" What makes the people violent is the experience of violence on their own bodies. They are still city dwellers, they still use language, and they still use knives rather than their bare teeth, but their complete regression becomes imaginable: They are but steps away from becoming nomads themselves. The crucial difference is that Brecht's poem holds out the possibility for reversal or, to put in his own vocabulary, for *Freundlichkeit*.[13] Hence the appeal to the reader to intervene compassionately: "So helft ihnen doch!" (BFA 14, p. 145).

In order to explore the affinities between Brecht and Kafka, this study will focus on their analyses of power and in particular on how power affects the shape and movements of the body. The reason why the body is so central in Kafka and Brecht is that they both view power as biopolitics, indeed, to a certain extent, in the radicalized sense defined by Giorgio Agamben as the politicization of bare life.[14] According to Agamben, the Aristotelian distinction between the public and the private breaks down in the modern state. There is no private space, free from power and invested with moral, metaphysical or other meaning. Rather, modern power reduces the individual to the bare biological minimum. Power is grounded in the body and expresses itself in the manipulation of the body. The first step then will be to examine what shape this understanding of power takes in Brecht's and Kafka's representations of the body. This will inevitably also require an analysis of the significance of gesture in their writings.

What makes Kafka's and Brecht's analysis of power so nuanced is that neither views the body as merely an expressionless object. Rather, the body is an arena of profound tensions. There is an expressive potential to the body, to corpses, even to traces of bodily remains that cannot be fully contained and that threatens to destabilize or, at the very least, to blemish the edifice of power. Even in its outwardly most passive or inert states, the body is not only an object of modern biopolitics, but can also potentially serve as an object of subversion and resistance. In Brecht's "Gedicht vom unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen," for instance, the murder of a soldier does not suffice to eliminate the threat he represents (BFA 11, pp. 202-203). His face is disfigured beyond recognition and his body is buried beneath a massive triumphal arc. Yet as the "Zweites Gedicht vom unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen" suggests, these efforts prove futile, for the arch, which was built to silence and triumph over the body, only serves as a reminder of what is buried beneath it. It should therefore best be torn down lest

the murderers be held to account by those who remember (BFA 11, p. 203-204). The apparatus in Kafka's "In der Strafkolonie" serves a similar purpose as this triumphal arch. It stands as a symbol of the unquestioned hold of colonial power and as a means for the ritualization of the law. However, though it is carried out on the body of the condemned man, the execution is not to appear as some medieval ritual that establishes power through the spectacle of brute torture.[15] Rather, like the triumphal arch in Brecht's poem, the apparatus serves to silence the body. The condemned man is in fact immobilized inside the apparatus and gagged in order to prevent any expression of pain on his part during the twelve hour long ordeal of writing the law onto his body. For the law is to emerge as pure scripture. There is no doubt that the apparatus succeeds in establishing the law as absolute. Yet the apparatus has a flaw, namely, as the officer explains apologetically, "daß er so schmutzig wird" (pp. 105-106). At the end of the execution, the body is rendered meaningless, that is both unnecessary once the law is established and devoid of any meaning or the ability to express any meaning other than the law that is carved onto it. Nevertheless there are bodily traces, blood and vomit, that escape during the execution. These bodily traces emerge as a different kind of writing on the apparatus *at the same time* as it carves the law onto the body of the condemned man. They mar the apparatus and contradict the mythology of revelation that so inspires the officer. An important duty of the officer therefore consists in cleaning up after the execution, re-sanitizing the site of power. These examples illustrate that the body constitutes a problem and that power is asserted in a performative act that requires a careful manipulation of this unstable matter. A second area of focus therefore will be on the subversive potential of the body. But the study now first turns to the analysis of power and to gesture in Kafka and Brecht.

III

The problem of power and its manifestation in gesture is for Brecht and Kafka closely tied to the broader question of what constitutes a human being. This is for both not a religious or metaphysical, but an eminently social issue. Insisting on a fundamental humanism in Kafka, Hannah Ahrendt writes that his is "a world constructed by people, in which the actions of man depend on nothing but himself and his own spontaneity and in which human society is ruled by laws established by men, and not ruled by arcane forces".[16] What makes his protagonists so scandalous, according to Arendt, is that they insist on penetrating the regions of the law, which to other characters appear as transcendental and as a fate to which they can only submit.[17] Brecht similarly insists that fate is manmade and something that can be changed by the intervention of people (BFA 22, pp. 519-520). Moral considerations are secondary in the examination of what he calls the painful dissonances and unbearable conditions in society, for "Hunger, Kälte und Bedrückung erträgt man nicht nur aus

moralischen Bedenken heraus schwer" (BFA 22, p. 115). The emphasis on basic bodily needs makes plain that Brecht is not concerned with human nature as an abstract idea, but with the question of how people act in a social context and what sustains a person in the world. Accordingly, the famous question in the *Dreigroschenoper* is not, what is a human being, but: "Denn wovon lebt der Mensch?" (BFA 2, p. 285). The question is typically answered negatively. Conditions are revealed to be dehumanizing, and survival is tantamount to self-dehumanization: "Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich / Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist. /...Der Mensch lebt nur von Missetat allein!" (BFA 2, p. 285)

Kafka's "Ein Bericht für eine Akademie" reflects a similar view. Realizing that, once captured by the colonial firm Hagenbeck, there was no choice for him other than death or life in a zoo, the ape Rotpeter chooses the only other way out, the "Menschenausweg" (p. 154), that is, he becomes human and performs his humanity as a vaudeville act, which affords him wealth, freedom of movement, and a good degree of creative freedom as a performer. In choosing to perform the human act, however, Rotpeter also becomes complicit and accepts to play his role in the system of exploitation which he initially experienced as a victim.[18] After a day's work performing his humanity on stage, he returns home at night to live out his ape nature with a half domesticated female chimp. This does not imply a return to his life as an ape before his capture, but represents the moment when the essence of his becoming-human is fully crystallized. For the relationship to the female chimp is purely exploitative. She is his possession, trained to fulfill his sexual needs, and allowed only to emerge at night when he does not have to look at her: "Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das sehe nur ich und ich kann es nicht ertragen" (p. 154). The "Bericht" ends with the same gesture as it began, with Rotpeter turning his back. However, whereas initially he turned his back in order not to face his human captors, he now turns his back to the female chimp in order not to be reminded of what could have become of him had he not chosen the human way out. What the ape learns in the process of becoming human can perhaps be best expressed in the words of the prostitute Jenny in Brecht's *Mahagonny*:

> Ein Mensch ist kein Tier!
> Denn wie man sich bettet, so liegt man
> Es deckt einen keiner da zu
> Und wenn einer tritt, dann bin ich es
> Und wird einer getreten, dann bist's du. (BFA 2, p. 373)

Brecht here, like Kafka, reverses the conventional view of the natural order of things. Whereas animals often serve as symbols of a brutality in nature that civilization is intended to overcome, in Kafka's "Bericht" and in this passage from *Mahagonny*, the animal symbolizes an ideal of freedom

that is impossible in the human world. The only freedom available in the "Menschenausweg" is one relative to one's position in the hierarchy of oppression.[19]

This position determines to what degree one is able to exert power over others, but it also determines one's degree of control over how the body is able to move and express itself. It is not incidental that the ape Rotpeter becomes a performer. His humanity begins with his performance of it. The reason why he can become human in the first place is that humanity is not an immutable essence, but a performative act, a set of gestures through which people relate to each other and through which someone is recognized as a human being. These are, on the one hand, gestures that establish community, such as a handshake, spitting together, smoking a pipe together, and drinking together. But they are also sadistic gestures through which people torment and oppress each other, such as when a seaman uses his pipe to set Rotpeter's fur ablaze which, as Rotpeter stresses with noticeable irony, he then puts out "mit seiner großen guten Hand" (153), or when Rotpeter, now a man, rapes the female chimp "nach Affenart" (154). The degree of performative freedom in the staging of one's humanity thus depends on one's social position.

This point is made with a relentless logic in Brecht's poem "Von der Kindsmörderin Marie Farrar". Oscillating between the impersonal, legal tone of a police transcript in the body of each stanza and the sermonizing tone of the refrain that appeals to the reader's sense of compassion,[20] the poem recounts in shocking detail the events that lead up to Marie Farrar's infanticide – her attempt to abort the pregnancy, her efforts to conceal it, the circumstances of the birth, and the murder of the child. The social message of the poem is, at least on the surface, so obvious that it almost seems clichéd: Bearing an illicit child is impossible for the destitute, who expect only social and legal condemnation for their desperate acts. The almost complete lack of any references to Marie Farrar's background and personal history as well as the ambiguity of the appeal to the reader[21] have lead critics to doubt the effectiveness of the poem.[22] I would argue that this minimalism is deliberate. Marie Farrar's powerlessness is evident precisely in that she is not grounded in any prehistory or for that matter in language at all, but that she exists in the poem as a bare life and silent physical presence.[23] Marie Farrar's is a drama of the body. Indeed, though the poem belongs to Brecht's early creative phase when his aesthetic theory was not yet fully developed, its gestural features are striking. The characterization of Marie Farrar dispenses with any direct references to her psychological or emotional states and unfolds entirely through gesture. But it is important to bear in mind the complexity of Brecht's notion of gesture. In "Was ist das epische Theater?" Benjamin writes that, compared to the deceptiveness of language and the inscrutability of actions, gesture has the advantage that it can never be completely

falsified.[24] Even the most innocuous private family scene, if interrupted in the right moment by a stranger, reveals underlying social conditions, or as Benjamin calls it, the "Verwüstungen unserer Gesellschaftsordnung".[25] This means above all, and this is key to an understanding of how the body is on display in "Marie Farrar" and in Brecht and Kafka in general, that the truthfulness of a gesture is ultimately a kind of lie, an alienation and deformation of the body, because gesture is not how the individual, but rather how power speaks through the body.

The subversive thrust of "Marie Farrar" consists in denaturalizing pregnancy and childbirth by showing that what is commonly held to be one of the most private and natural bodily experiences in a woman's life is not spared from the devastating impact of our social order, to borrow Benjamin's phrase. Power in the poem is manifested as a direct and immediate intrusion on the body. A tension between the physical demands placed on Marie Farrar by her social position as a maid and the physical changes her body undergoes with the advancing pregnancy pervades the entire poem and motivates all her actions. This tension can also be characterized as a clash between two different sets of gestures. These are, on the one hand, the gestures of subservience and servitude, such as prostrating under a church altar, washing dishes, mopping stairs, doing laundry, shoveling snow, and, on the other hand, the postures and movements of a pregnant body and a body in labor. Throughout, Marie Farrar is denied the possibility to let her body move and flourish naturally. First, she attempts to abort the pregnancy, then she binds her body to suppress its growth and drinks gasoline mixed with pepper in an effort to miscarry, she then has to postpone bearing down until after her chores are done, and interrupts the labor once more because she is called out to shovel snow.

Crucial to an understanding of the profoundly gestural nature of the poem is the fact that it does not so much narrate as it stages the drama of Marie Farrar's body. The account of the events is embedded in a refrain that creates a public stage by addressing a collective "ihr". This "ihr" are spectators who are made to watch Marie Farrar mopping stairs, hanging laundry, shoveling snow *while* she is in labor. Her outwardly innocuous gestures are thus extremely forced and compounded because they are superimposed on and suppress the natural movements of her body. One need not have experienced childbirth firsthand in order to appreciate what an unspeakable effort it would take to maintain physical composure under these circumstances. The poem is about alienation in the extreme. For the deformation of the body and the dehumanization Benjamin notes when he describes Kafka's characters as walking "Gebückt vor Schrecken"[26] is, in the case of Marie Farrar, expressed precisely by the composure she maintains in executing the socially constructed gestures of subservience and servitude.

But perhaps Marie Farrar is not as composed as the impersonal narrative suggests, but, because she is so insignificant as to be nearly invisible, nobody paused to take note of her. The third verse states that she was able to conceal her pregnancy, "da wohl niemand glaubte / Daß sie, sehr reizlos, in Versuchung fiel" (BFA 11, p. 44). She could thus go about her work unnoticed and uninterrupted. The element of interruption, however, is essential in Brecht's use of gesture. Benjamin writes that Brecht is not interested in reproducing social conditions but in discovering them. "Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen," writes Benjamin, "vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen,"[27] because the interruption isolates and freezes individual gestures and thereby defamiliarizes their familiar unfolding. Beyond creating a public spectatorship, the more subtle impact of the refrain is that it interrupts the narration of the events. Instead of unfolding as a continuous narrative, the poem confronts the reader with a series of isolated, almost still images composed of complex clusters of these compounded gestures. The question about the effectiveness of the refrain's appeal to the reader ultimately remains open to interpretation. What matters more in the context of the present analysis is that, in interrupting the narration and the continuous flow of gestures, the refrain invites one to reflect on and to deconstruct these images in order to uncover the violence implicit in the outwardly ordinary gestures of the maid. The murder of the child thus does not only appear as an act of desperation, which the audience can condemn or judge compassionately, but it also follows as the logical, one might say natural consequence of a most unnatural circumstance and series of events. As is the case for the ape Rotpeter and the prostitute Jenny, complicity in the system of violence is inescapable for Marie Farrar. As Hans-Thies Lehmann points out, lacking the option to rise up against her conditions, "die Kindsmörderin ist Teil des Räderwerks, nicht nur dessen Opfer. Sie gibt die Gewalt weiter an ihre arme 'Kreatur,' der auch nicht geholfen wird. Vom fühllosen Protokoll wird sie daher nicht nur...vergewaltigt. Sie selbst ist Trägerin der Gewalt".[28]

Nevertheless, the narrative voice, which in deviation from the pattern of the oscillation between the impersonal report and the refrain briefly appears in the fifth stanza, does not judge Marie Farrar to be an unnatural mother. After killing the child, the narrative continues, "hab sie das Tote noch durchaus / Zu sich ins Bett genommen für den Rest der Nacht" (BFA 11, p. 46). The gentleness implicit in this gesture is almost as disturbing as the murder itself, for this maternal gesture is not only absurd in light of the murder of the child, but the potential for any genuine motherhood is also rendered meaningless by the same public to whose sense of compassion the refrain appeals and who is addressed in the final stanza in an overtly accusatory tone: "Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten / Und nennt 'gesegnet' euren schwangeren Schoß / Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen" (BFA 11, p. 46). As Klaus-Detlev Müller writes,

the privileged class that is called upon to cast judgment is not competent to pass that judgement: Marie Farrar "wird von einer Gesellschaft verurteilt, deren Opfer sie bereits in ihrer Lebensweise ist. Die Strafe liegt voraus und wird in der Bestrafung als einem Akt der Ungerechtigkeit einer ungerechten Gesellschaft verdoppelt".[29] With regards to the issue of the body, this means that, to the extent that Marie Farrar can be a mother at all in her social predicament, she can only perform a maternal role in relation to an expressionless child. The same oppressive system that forced her to suppress any spontaneous corporeal self-expression will also not tolerate the unmediated expressions of her child's body. When the child begins to scream, she is mortified and pounds it with her fists until it falls silent, and then she resumes the maternal role and takes the child to bed. For people like Marie Farrar, there is no space where the body is not deformed and where it could come more naturally to itself, not even in death, for the child is presumably so disfigured by the pounding of the fists that the corpse would still bear the marks of that violence.

But this is precisely why the body is so visibly on display in Brecht and Kafka. In their analysis of power and indictment of society, there is no such thing as a sheltered or private space. Rather, the body always appears to be public, informed by ideology and deformed by power.[30] Power becomes visible on the body, that is, the spectacle of the deformed body serves to reveal an entire social order along with its corresponding ideology and power relations. This is nowhere more visible than in Brecht's "Legende vom toten Soldaten" which stages a grotesque parade of society around the decaying body of a dead soldier who is dug up from the grave because the emperor considers his death premature and the doctor declares him to be an impostor and fit for duty. Representatives from all levels of society gather around the dead soldier and, in a grotesque and anachronistic re-enactment of the gestures of patriotism, drape the soldier in the nationalist colors of the flag, entice him with liquor and sex, and dispatch him to die a second hero's death.

The critique of ideology is articulated on two levels in the poem. On one level, the poem is an overt satirical parody of the war euphoria of 1914 that turns a military march of heroes into a funeral procession.[31] It takes the notion of *Menschenmaterial* to an absurd extreme by demonstrating the utter powerlessness of the soldier in the face of the overwhelming force of what Karl-Heinz Schoeps has called an unholy alliance of warmongers who desecrate his grave and manipulate his body until it obediently marches back to war.[32] The only hint of a resistance on his part is that he decays.[33] However, despite the fact that the soldier is an absolute victim, the poem does not construct a simple binary that pits the soldier against the masses. Rather, the more subtle critique is that the militaristic and authoritarian ideology that manifests itself on the body of the dead soldier also affects the entire society that converges around him. The poem is not,

or not only about the absurd notion of sending a corpse back to war, but about laying bare the mechanisms that stage power as a spectacle and as a collective performance that requires every member of society to play his or her set role. Critics have noted the monotony and repetitiveness of the musical composition and the seemingly endless litany and string of stanzas that leads the reader or listener to wearily demand an end to the song and thus an end to war.[34] But more is implied here than a gesture to the audience. The monotony and repetitiveness of the music also expresses the mindlessness with which the gestures of patriotism and war euphoria are executed. While superficially the lifeless corpse and the exuberant masses seem like polar opposites, on closer analysis, they in fact appear to be quite similar. Just as the corpse can be defined as a puppet that is made to walk in goosestep "so wie er's gelernt" (BFA 11, p. 113), so too the masses rally almost like automatons, once a certain configuration of props, gestures, and music is in place. Even the animals seem to have well rehearsed the tune they are expected to sing:

> Die Katzen und die Hunde schrein
> Die Ratzen im Feld pfeifen wüst:
> Sie wollen nicht Französisch sein
> Weil das eine Schande ist. (BFA 11, p. 114)

The most important prop in this collective staging of militaristic ideology is, of course, the body of the dead soldier. But the dead soldier, as a kind of revenant,[35] is also an uncanny figure that ambivalently hovers between visibility and invisibility. The efforts by the people who handle the body are, for obvious reasons, all intended to conceal the fact that it is a corpse. Liquor is poured down his throat, two nurses and a half naked woman support the body, a priest burns incense to mask the stench of decay, in a seemingly fraternal gesture, two orderlies embrace the body to prevent it from falling to the ground, and his shroud is painted with the nationalist colours black, white, red. These manipulations of the body, though intensely physical, have a disturbing disembodying effect. The masking of the corpse brings about a semiotic rupture or gap. The corpse is decoupled from the meaning it actually, and naturally, signifies and is turned into an effigy of a soldier. While the corpse signifies death, the effigy embodies the myth of the war hero and the ideology in which this myth is grounded. It is only by means of this semiotic distancing that turns the corpse into an effigy that the body of the dead soldier becomes the central prop on which the familiar patriotic gestures are executed. These gestures–the pouring of liquor, the enticement with sex, the fraternal embrace, the blessing, the display of the flag–prompt all the other social actors to perform their respective roles in the parade. The spectacle of ideology, in other words, only succeeds to the extent that the signifying potential of the body can be suppressed or altered. The more people are absorbed into the parade and the more the parade takes on

a life of its own, the less significant the corpse/effigy becomes, until it almost vanishes at the end of the poem:

> So viele tanzten und johlten um ihn
> Daß ihn keiner sah.
> Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
> Und da sind nur Sterne da. (BFA 11, p. 115)

As was noted earlier in the brief discussion of Kafka's "In der Strafkolonie," power is manifested on the body, that is, through the manipulation of its appearance, shape, and movement. But this is a process that also negates the body. At the end of the execution, the body of the condemned man is rendered a meaningless piece of refuse, and while the execution, that is, the display of how power works on the body, is a public event that everybody is urged to witness, the burial of the bodily remains is of no social significance and is done once the public has departed. Similarly, the body of the dead soldier serves as the means through which a militaristic ideology manifests itself and gathers all people to perform their part in this absurd parade. Once that is accomplished, the body of the soldier becomes superfluous.

The bare and unpoliticized body, that is, a body that does not play a social role is a pariah, an entity that has no home in the human world. Like Odradek in Kafka's "Die Sorge des Hausvaters" it is an alien creature that defies representation and that confounds and disturbs people when it makes its appearance in their dwellings. Or, like the Ohm in Brecht's poem "Über den Ohm," though its natural habitat is the city, it is going extinct from the neglect and lack of interest on the part of the people among whom it lives. It would be beyond the scope of this study to undertake a thorough examination of these two texts, suffice it here to point out some remarkable similarities. Although Odradek is further removed from anything resembling the human form–it is a tiny wooden spool with pieces of thread hanging from its rods (139), whereas the Ohm is described as a blind human-like animal (BFA 11, p. 167)–both creatures are similar in that they live among people, but are outside the norms and laws of society. Hansjörg Bay describes Odradek as an enigma more puzzling than death itself because it resists any rational explanation. Odradek is "unzugehörig und unbegreiflich, ortlos und außerhalb der symbolischen Ordnung - und doch auftauchend inmitten des Vertrautesten, um dieses in eine fremde Welt zu verwandeln".[36] The Ohm is similar in that it lives "in unseren Städten / Zwischen guter und schlechter Rasse / Keiner von beiden zugehörig" (BFA 11, p. 166). Both are of indeterminate age and thus embody a forgotten history and memory.[37] The difference is that Odradek is a disturbing creature, whereas the Ohm is an endangered species nobody cares to preserve:

Aber es findet sich niemand
Der das Rätsel lösen will
Obwohl er mit Gütern versehen ist
Und unsere Zeit sehr gierig ist
Findet sich keiner
Der ihn beerben will. (BFA 11, p. 166-167)

The bare body thus emerges as an enigma in Brecht and Kafka. Indeed, this is why Carrie Asman situates both as representatives of the trend in the early twentieth century towards the re-theatricalization of the arts with its emphasis on the body. For unlike contemporary theories that focus on the processes by which power and ideology are inscribed onto the body, according to Asman, artists from that generation were alienated by what seemed to them to be a displacement and uprooting of the body from the symbolic order. The body constituted first and foremost an aporia that lay outside of language.[38] This experience is given expression in Kafka's "Beschreibung eines Kampfes" when the character of the supplicant prostrates in front of the churchgoing public, demanding a recognition of his bare physicality. The screams of Marie Farrar's child in the hallway "zwischen Kammer und Abort" (BFA 11, p. 46) can similarly be interpreted as such a public claim to a bare life. This recognition is denied. Although power is grounded in the body, the body is only of significance to the extent that power can inscribe itself onto it. There does not appear to be a place for the body in the unmediated bareness and rawness of its being. The study will therefore now turn to a closer examination of this enigma and to an exploration of the expressive and subversive possibilities of the bare body. This will be done through a final juxtaposition of texts, Kafka's "Ein Hungerkünstler" and Brecht's *Antigone*.

IV

The margin for any spontaneous bodily self-expression is narrow to say the least. Brecht and Kafka demonstrate a keen awareness of the social construction of the body, a process that negates the body and suppresses its expressive potential. However, as the texts analyzed thus far suggest and as will also become apparent in the "Hungerkünstler" and in *Antigone*, power is neither monolithic, nor unambiguous. The bare body turns out to be quite resilient, and while the resilience of the body is undoubtedly the reason why it is the object of biopolitics, this resilience also makes it an unstable object of power. The social construction of the body is a process that only succeeds to the extent that the body's own gestures and language can be erased. The body thus has the potential of serving as a destabilizing object of subversion and resistance. What forms of resistance do Kafka and Brecht see as arising from the bare body? And is it possible to develop a meaningful notion of corporal truth outside whatever relations of power manifest themselves on the body? Friedrich

Nietzsche, for instance, rejects any notion of truth. In "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn," he asserts that what are commonly held to be truths are merely constructs, social and linguistic conventions that serve to establish and maintain social order.[39] As language is inescapable, according to Nietzsche, the only possibility for self-empowerment lies in a retrieval of the aesthetic intuition and in the free play with those metaphors that have hardened into oppressive social truths.[40] Contemporary performance theory similarly emphasizes an aesthetic approach to reality. According to Judith Butler, the subversiveness of drag performances, for instance, stems from their parodistic use of social masks that displaces bodily markers of gender identity and recombines them in alienating form.[41] However, this notion of power and subversion is rather apolitical, as the idea of a free play with metaphors assumes a position of social privilege. In the texts analyzed here, the only character that enjoys such a privileged position is the ape Rotpeter. He manoeuvres himself into the human sphere with its codes of bodily conduct and enjoys the liberties of his position as a performer. But as was noted above, he also becomes complicit in the same system that victimized him.

The character of the hunger artist, by contrast, moves in the opposite direction. He starts out by staging his art from within clearly defined parameters that make his performance profitable as well as readable through the cultural norms and traditions of the society for whom he stages his art, but then he manoeuvres himself out of any socially viable or meaningful position. This can also be described as a journey away from language and to the body. For the above discussed problem of truth stems from a scepticism towards language that assumes that language is the only medium for the construction of meaning. In "Ein Hungerkünstler," however, Kafka explores the extent to which the body can serve as such a medium. Given that the hunger artist's art is the denial of food, the product of his art is the body. He is thus both the artist and the *objet d'art*. As a consequence, what determines whether he is an autonomous subject or a mere object is the situatedness of his body.

Throughout the story, the hunger artist struggles to gain a recognition of the autonomy of his art, yet this recognition is denied him by a paternalistic impresario who carefully controls the staging of the hunger art. The tension between the hunger artist and the impresario establishes the polarity between fasting and eating as two diametrically opposed foundations for identity. For to recognize the autonomy of the hunger art would entail accepting that the refusal of food has intrinsic value, whereas the impresario emphasizes the value of eating and portrays the hunger artist as someone who desires food. He restricts the fast to forty days, places guards in front of the hunger artist's cage to ensure that he does not secretly ingest food, and concludes the fast with a public celebration of eating. The act of eating, however, as Heather Merle Benbow explains,

has profound social implications: "When eating or fasting are thematized in Kafka's fiction and letters, their subjection to social protocol and investment with cultural meaning are foregrounded. To eat is, for Kafka's figures, to consume social...norms".[42] Gerhard Neumann similarly states that Kafka explores "die Konstruktion von Wirklichkeit im Zeichen einer universellen Essen-Ordnung," and in a world that is grounded in dietary regimes, the refusal of food is an unequivocal gesture of resistance. This gesture, understood as an art, constitutes the foundation of an "apokryphen Gegen-Ästhetik, die sich der herrschenden Kulturordnung verweigert, auf dem Weg über die Bewahrheitung eines 'absoluten Zeichens' aus der Autonomie des stummen Körpers".[43] It may well be, as Nietzsche states, that language is not the medium in which truth can be represented, but the body is a different medium altogether. Embodying both the artist and the artwork, the hunger artist is a self-referential figure who collapses within him the distinction between subject and object. His desire, the desire not to eat, is a desire for nothing extrinsic to him. When he defends himself against the accusation of being an impostor by telling his guards stories to keep them alert or by singing to prove that he is not secretly eating when they turn their backs, the hunger artist does not only demonstrate the sincerity of his fast,[44] but he also asserts the authenticity and truth of his own being, a truth that lies outside of language and that can only be expressed through the body.

But this truth can only be asserted if the hunger artist is able to fast without limitation. This would inevitably result in the destruction of the body. However, it would be wrong to conclude for this reason that the hunger artist's desire is self-defeating. For, if power manifests itself on the body, then freedom is ultimately the freedom from the body. While the outcome of the unlimited fast would be the hunger artist's death, the fast itself would be a performance of his defiance, a public staging of the gradual removal of his body from the social sphere. The imposition of a time limit, by contrast, ensures the continued availability of the hunger artist's body to whatever social forces are at work on it. Moreover, the time limit also fundamentally reinterprets the significance of the gesture of the refusal of food. It undermines the self-referentiality of the hunger artist's desire and negates the legitimacy of an existence that is entirely by and for itself. Whereas the hunger artist enters the cage to remove himself from the world with its social and dietary norms, the impresario allows the hunger artist to set himself apart temporarily *so that* he can be returned to the world. Accordingly, the fanfare surrounding the end of the fast does not celebrate the hunger artist's achievement, but it rather celebrates the society to which he is forced to return. Like the parade that follows the removal of the soldier's corpse from its grave, the release of the hunger artist from the solitude of his fast is a ritualistic moment that enacts the constitution of society, the incorporation of every member, that is, all bodies, into the social whole. Isolation is not connoted negatively

here. Rather, any potential for resistance rests precisely on the body's ability to remove itself from the social sphere. The re-incorporation of the solitary body into society thus quashes the potential for resistance.

With regards to this issue of the re-incorporation of the solitary body into society, the overlaps between Brecht and Kafka are indeed so striking that the "Hungerkünstler" can be regarded as Kafka's version of the "Legende vom toten Soldaten". A procedure of semiotic distancing similar to that observed in the case of the dead soldier enables the resignifcation of the hunger artist, and a remarkably similar social body converges around his body that is decaying alive as it were. Whenever the hunger artist is especially adamant about his lack of desire for food–such as when he furiously rattles the bars of his cage "wie ein Tier," in response to the crowd's pity (p. 167)–the impresario punishes him by apologetically pointing to the advanced state of starvation and by praising the sincerity of the assertion that he is able to fast beyond forty days, while at the same time contradicting it with photographs that depict the hunger artist

> an einem vierzigsten Hungertage, im Bett, fast verlöscht vor Entkräftung...Was die Folge der vorzeitigen Beendung des Hungerns war, stellte man hier als die Ursache dar! Gegen diesen Unverstand, gegen diese Welt des Unverstandes zu kämpfen, war unmöglich. Noch hatte er immer wieder in gutem Glauben begierig am Gitter zugehört, beim Erscheinen der Photographien [sic] aber ließ er das Gitter jedesmal los, sank mit Seufzen ins Stroh zurück, und das beruhigte Publikum konnte wieder herankommen und ihn besichtigen. (pp. 167-168)

The apology and especially the filtering of the public's perception of the hunger artist's body through the photographs have a similar semiotic impact as the manipulation of appearance of the dead soldier's body. Instead of signifying the hunger artist's lack of desire for food and his negation of society, which disturbs the public, his body now stands as a reassuring signifier of the longing for food and for social integration. In both cases, a gesture of resistance–and the voluntary death is a most emphatic gesture of resistance–is turned into a gesture of affirmation. The celebration of the social triumph over the body, moreover, is staged in strikingly similar ways. Like the emperor in Brecht, who decides when it is time to die, the impresario in Kafka decides when it is time to eat. In both cases, doctors verify the physical condition of the body, in both cases the main character is suspected of being an impostor, in both cases women are used to adorn a grotesque body, and in both cases the spectacle of the body is carried musically by a military orchestra that plays "Tschindrara" in Brecht and in Kafka "einen großen Tusch" (p. 167).

However, unlike the soldier who is already dead and cannot speak or act for himself, the hunger artist has a way out. He dismisses the impresario and joins a circus where, placed outside between the "Manege" in which the main attractions are displayed and the stables where the animals are kept, he is able to practice his hunger art without restrictions or limitations.[45] Noting the proximity of the hunger artist to the animals and the fact that, after his death, a young, hungry panther is displayed in his cage, critics have interpreted the way out to consist in a metaphoric becoming-animal of the hunger artist.[46] Gilles Deleuze suggests that the act of becoming-animal constitutes a radical deterritorialization:

> To become animal is to participate in movement, to stake out the path of escape in all its positivity, to cross a threshold, to reach a continuum of intensities that are valuable only in themselves, to find a world of pure intensities where all forms come undone, as do all significations, signifiers, and signifieds, to the benefit of an unformed matter of deterritorialized flux, of nonsignifying signs.[47]

The self-referentiality of the hunger artist's desire for no food can, to a certain extent, be seen as the experience of a pure intensity that negates any signification beyond itself. The hunger artist lives entirely by and for himself. He no longer cares for public acclaim or a correct interpretation of his desire, even time ceases to be meaningful: "niemand zählte die Tage, niemand, nicht einmal der Hungerkünstler selbst, wußte, wie groß die Leistung schon war" (p. 170). However, while the concept of deterritorialization may apply to the hunger artist, Deleuze's notion of becoming-animal is questionable, as it asserts a problematic binary between the human and the animal in which the animal is defined by pure negation, not as being, but as a deconstructive process. The subtlety of the hunger artist's resistance, by contrast, consists in breaking out of any binarism. Though he removes himself from the human and social sphere, he does not in fact become an animal. The narrator mentions explicitly that the hunger artist felt hurt and oppressed by the feeding of the animals and that, when he did indulge the faint hope of public recognition, he felt he could better impress the public, "wenn sein Standort nicht gar so nahe bei den Tieren wäre" (p. 170). Since such fantastic transformations are possible in Kafka's writings, it is crucial that he did not choose to have this particular character wake up one day to find himself inside a panther's body. Rather, the particular way out the hunger artist carves for himself is an ambiguous third place between the polarity of the human and the animal where he is no longer human, but also not yet animal. This could indeed be considered an even more radical deterritorialization than the becoming-animal, for circus animals are territorialized beings that occupy a clearly defined place in the human culture industry. Though to the

human observer they might embody a sense of raw freedom, their lives are neither free nor authentic. But the hunger artist occupies a place in the no-man's-land between the circus ring and the stables, and, suspended in this undefined space, this *ou topos* that people only enter in passing, the hunger artist is able to experience, for however brief a moment, an unexpected degree of authenticity.

"Der Hungerkünstler" thus represents a rare moment in Kafka's writings. For here Kafka constructs a character that, unlike so many of his other figures, is actually able to gain control over his own body and carve out an existence beyond the reach of social norms or laws. Even his last dying words, the apology that he would have enjoyed eating, but had to fast, "weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt" (p. 171), can be interpreted as a gesture of resistance and a refusal of the kind of life society affords. Nevertheless, the hunger artist's increasing sadness, the patronising tone of the narrator, the mocking hand gesture of the circus master who "legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten" (p. 171), and the hunger artist's apology strongly suggest that his last words do not express a triumph, but rather concede defeat.[48] For though the hunger artist achieves a personal victory, his acts of resistance and refusal are socially and politically inconsequential. He is shrugged off as a madman, and society goes on unchanged by his unique and obstinate existence.

Brecht's *Antigone*, on the other hand, explores the body's potential for signification and resistance from within a decidedly political context. The politicization of the play is manifold. The tragedy is framed by a "Vorspiel" set in Nazi Germany in which two sisters are faced with the decision of claiming or renouncing their brother's body that is hung by a meat hook outside the door as a punishment for his desertion from the war. The play, which is largely based on Hölderlin's translation, emphasizes the theme of war and explicitly refers to Kreon as a tyrant who, as Otto Pöggeler notes, "wird nicht angeredet als König, sondern durch 'mein Führer'... Hitler steht hinter der Gestalt des Kreon".[49] Moreover, in the *Antigone-Modell* of the 1948 premiere in Chur, which was intended to serve as the paradigm for any future productions of Brecht's *Anigone*, the action takes place within a perimeter demarcated by four horse skulls that are mounted on stilts at the four corners of the stage. Instead of presenting an idealized portrayal of ancient culture, Brecht modernizes the ancient tragedy, while at the same time retrieving its archaic and barbaric roots. In a diary entry from January 18, 1948, he justifies the use of the horse skulls by stating: "Die ganze *Antigone* gehört auf die barbarische Pferdeschädelstätte,"[50] for, as he writes in another diary entry, "haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe!"[51] The play thus explores the conflicts in the ancient tragedy through the lens of Marxist dialectics.[52] But as should be obvious by now, the arena for the class conflict is the body.

In addition to retrieving the archaic roots of the play and highlighting the motif of war, the horse skulls also recall the raw, material presence of the body. Whereas the body of Polyneikes is never seen but only talked about, these four skulls are always present and are physically the most immediate audience to and silent witness of the actions on stage. Before the performance of the play has even begun, the bare body is thus subtly introduced, not as a prop or mere object, but as a character endowed with agency.

Kreon's downfall stems from a fundamental misunderstanding and underestimation of the subversive potential of the body. When Antigone asks him defiantly, "Kannst du denn mehr, da du mich hast, als töten?" he replies: "Nicht mehr, doch hab ich dies, so hab ich alles" (BFA 8, p. 212). This captures his hubris. Kreon thinks that he has complete control over the people in the city and that he can secure power by killing his opponents. To him, a dead body is a malleable object he can freely dispose of and invest with any meaning he chooses. Kreon is portrayed as a manipulator of bodies and master of disinformation. For instance, he encourages the political naivety of Thebes which exuberantly comes to wipe the sweat off the returning soldiers' brows

> und nicht
> Achtet besonders, ob's Schweiß ist des zornig
> Kämpfenden oder nur Angstschweiß, vermischt mit
> Staub der Flucht. Drum deckte ich,
> Und ihr sollt's billigen, Eteokles,
> Der für die Stadt starb, mit bekränztem Grab;
> Die Memme Polyneikes aber...
> Lieg unbegraben... (BFA 8, pp. 204-205)

The "drum deckte ich..." establishes a clear causal link between Kreon's desire to neutralize the expressiveness of soldiers' bodies and the burial of Eteokles. In Brecht's version of *Antigone*, the burial does not only celebrate Eteokles' honorable death, but it also conceals his body from public view and prevents any possible misreading of the wounds of war on his body. Public support for the ongoing war is premised on the concealment of the body. The incitement of fear and the prevention of insurrection, on the other hand, requires the public display of the body of the traitor Polyneikes.

Kreon is taking a great risk, however, in exposing the body of Polyneikes, in assuming, that is, that he can fully control the meaning this corpse embodies. As Antigone points out, the visible presence of Polyneikes' body might anger Kreon's opponents and incite widespread insurrection. This is precisely why she does not in fact bury her brother. As the guard explains, "s'war ein Grabmal nicht / Nur zarter Staub, wie wenn man

das Gebot gescheut / Und hätt nicht viel des Staubs gebracht" (BFA 8, p. 206). Antigone does not bury Polyneikes, she merely camouflages him so that he is hidden from the vultures while continuing to remain visible to the people. In a move that resonates with Kafka's "Ein Hungerkünstler," Antigone opens up an ambiguous third space between the complete concealment and the complete exposure of the body where the body speaks for itself. Whereas Kreon intended to use Polyneikes' body as a symbol of cowardice and an object with which to incite fear, Antigone enables his body to become a *Sprachorgan*. Polyneikes becomes a metonymic representative of all the people who will die if Kreon is not resisted, for, as she warns: "Andere Körper, zerstückte / Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den / Unbestatteten" (BFA 8, p. 227). In Brecht's *Antigone* the body of Polyneikes becomes not an object of, but an obstacle to power and thus a symbol of resistance and the means by which the people retake the public square.

A crucial facet of Brecht's politicization of *Antigone* thus consists in not reducing resistance to the personal act of defiance of one individual. Given the broader context of war and dictatorship established in the play, it is less important that Antigone disobeys Kreon than the fact that, in altering the appearance of her brother's body, she invites a public response. Therein lies perhaps the most important difference between Brecht and Kafka. The hunger artist is a solitary figure whose resistance consists in his refusal to be a part of society and in the brief authenticity of self he experiences. In Brecht, by contrast, resistance has to be a social and collective act. The body of Polyneikes, even in the new guise given to it by Antigone, would be meaningless if it did not trigger a public response. This is already made plain in the "Vorspiel," which ends with the following open ended question to the audience:

> Da seh ich meine Schwester an.
> Sollt sie in eigner Todespein
> Jetzt gehn, den Bruder zu befrein?
> Er mag noch nicht gestorben sein. (BFA 8, pp. 198-199)

This passage captures the full political and ethical ramifications of the body in Brecht. The brother's body is a signifier waiting to be invested with meaning. If the sisters do not claim the body, then it will signify fascist power, but if they do, it will signify resistance to that power. The last sentence is especially critical to an understanding of the kind of response that is called for. Brecht is anything but doctrinaire. For the sisters are not called upon to espouse a particular correct view towards fascism, but to act out of a basic human concern for the other, what Brecht refers to as *Freundlichkeit*. Put differently, resistance does not arise from a pre-defined ideological framework, but it is rather the acts of kindness that generate or concretise themselves as a particular political stance.[53]

The body is foundational in Brecht. Depending on the response to it, communities are either ruptured or constituted. Any credible ethical framework thus has to emerge from and be grounded in the body. This point is made forcefully in "Von der Freundlichkeit der Welt". Remarkably, the poem presents the three universal moments of existential crisis–birth, coming of age, death–as scenarios in which a bare body calls out for a response:

> Frierend lagt ihr ohne alle Hab
> Als ein Weib euch eine Windel gab.
>
> Keiner schrie euch, ihr wart nicht begehrt
> ...
> Als ein Mann euch einst nahm an der Hand.
>
> Von der Erde voller kaltem Wind
> Geht ihr all bedeckt mit Schorf und Grind.
> Fast ein jeder hat die Welt geliebt
> Wenn man ihm zwei Hände Erde gibt. (BFA 11, p. 68)

The poem is a subtle instantiation of Brecht's notion of *Verfremdung*. As is typical for much of his writing, it presents the world as we take it for granted, builds up expectations accordingly, and then astonishes the reader by undermining these expectations. However, whereas usually readers are lead to the surprising revelation that they cannot rely on their assumptions about the humanity of the world, in this case, the surprise is that, contrary to the expectations created in the beginning of each stanza, people are kind. Unlike other instances of *Verfremdung*, however, the intention is not to satirize the kind gestures of ordinary people, but rather to insist that they ought not to be taken for granted. It should, of course, be commonplace and not surprising that mothers would swaddle their infants, fathers guide their children through the world, and people honor their dead. These gestures constitute indeed what Benjamin calls the "Minimalprogramm der Humanität".[54] But as the repeated "als" and the "wenn" in each stanza suggest, these gestures become ethically meaningful only to the extent that they are understood and carried out as conscious and deliberate choices to respond to the predicament of a bare body. For as we saw, unwanted children can also be killed, isolated individuals derided, corpses desecrated. The importance of a sense of self-awareness about one's ethical choices is underlined by the fact that the poem is part of the "Exerzitien" of the *Hauspostille*, which are "geistige Übungen," as Brecht writes, that do not appeal to the reader's emotions, but rather "an den Verstand. Es ist vorteilhaft, ihre Lektüre langsam und wiederholt, niemals ohne Einfalt vorzunehmen" (BFA 11, p. 39). Seen in this context, the gestures described in "Von der Freundlichkeit der Welt" appear as instructions to the reader on how to sustain a sense of humanity in the world.

Crucially, however, what also gives the poem a rightful place in this secular manual of piety is that, as spiritual exercises, these gestures become almost mystical meditations on the sacredness of the body. The emphasis throughout most of this study has been on the disregard for the sacredness of the body. Social inclusion has proven to be especially problematic, as it inevitably results in the deformation and exploitation of the body. "Von der Freundlichkeit der Welt" also describes gestures of social inclusion. These gestures, however, foster a genuine sense of community. The bodies in this poem are not deformed, but are embraced and preserved in their entirety as unscathed entities. Yet these bodies are present only as fragments. The complete picture of the world evoked in the poem resides somewhere beyond the written text in the reader's imagination. Brecht is careful not to expose these unscathed, but vulnerable bodies in their entirety to the reader's view, as though to guard them against the reification and exploitation their full exposure would inevitably entail. This is reminiscent of the baroque with its rich mystical tradition that sought to evoke the presence of God without diminishing it by language. In the first stanza, a diaper is the only clue the reader is given with which to imagine the emotional and ethical richness of the interaction between the mother and the child, in the second stanza, the weight and meaningfulness of belonging is carried by a mere hand, and in the final stanza two handfuls of dust evoke a complete life in which somebody mattered to somebody else. Unlike baroque mysticism, however, the sacred does not reside in some metaphysical realm beyond the body. Instead, Brecht directs the reader's meditative gaze to the world and to the bodies that live in it.

In this gesture of pointing to, yet not exposing the bare body, Brecht and Kafka approach each other again. For Kafka's writings also contain sublime moments where the possibility is at least suggested that there might be a different world in which the body is freed from the circumstances that oppress and deform it. Such a moment occurs, for instance, in *Die Verwandlung*. A month into Gregor Samsa's new predicament as the abject body and outcast in his home, the sister, who had since neglected her musical talent, plays the violin. Hearing her music, Gregor forgets himself and his body. He is drawn out from his room by the music and is allowed, for a brief moment, to feel once more a sense of belonging in the human world: "War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeigte sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekannten Nahrung" (p. 92). Gregor Samsa here seems like a precursor of the hunger artist whose body is deformed by prolonged starvation because he could not find the nourishment that would sustain him in the world. However, as is the case for the hunger artist, this moment of oneness and belonging is brief. Once Gregor has fully exposed himself and is seen by the lodgers and his family, reality is re-established, and his body is again the grotesquely deformed object of derision and aggression. Nevertheless, like the kind

gestures in "Von der Freundlichkeit der Welt," this, too, is an instance in which the reader is given a brief glimpse of the world and of the body, not as it is, but as it could be.

Though on the surface, Brecht and Kafka appear to be very different writers, the affinities between them are at times astonishing. In their explorations of the body, they develop a compelling and remarkably similar critique of power. Their writings are cautionary tales that demonstrate the dehumanization of the individual and the deformation of the body by power and ideology. Yet their writings do not only speak about, but also for the body. Their preoccupation with disempowered and deformed bodies and with the dehumanizing effects of power is an expression of a profound humanism. This humanism consists in the retrieval of the bare body from beneath the edifice of power and in the assertion that a notion of a corporal truth and authenticity is meaningful and that the recognition of this truth is indeed the only way out.

Endnotes

1 Bertolt Brecht *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Vol. 14, eds. Werner Hecht et al., (Weimar, Berlin: Aufbau; Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993), p. 144.

2 Eva Horn, "Die Ungestalt des Feindes: Nomaden, Schwärme," *Modern Language Notes* 123 (2008): pp. 656-675; here p. 663.

3 Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, ed. Paul Raabe, (Frankfurt/Main: Fischer, 1990), p. 130. All references to Kafka's writings are from this collection and will henceforth be cited parenthetically in the text.

4 Oliver Simons for instance shows that in *Der Prozeß* the body is actually connected to the machinery of the law and therefore undermines Josef K's efforts to refuse to play a role in the proceedings and to assert himself against the law. See Oliver Simon, "Schuld und Scham. Kafkas episches Theater" in Arne Höcker, Oliver Simons eds., *Kafkas Institutionen* (Bielefeld: transcript, 2007), pp. 269-293; see especially pp. 276-279.

5 Simon Ryan thus argues that Kafka's efforts to assimilate in society founder on the problematic nature of the Jewish body. He writes, with reference to Sander Gilman, that Kafka's intense desire to write is motivated by "an overwhelming anxiety that the fatally marked Jewish body inherited from his father would inevitably betray him and, through that betrayal, abort the whole project of assimilation for which the father intended his body should also serve as a vehicle". See Simon Ryan, "Franz Kafka's *Die Verwandlung*: Transformation, Metaphor, and the Perils of Assimilation," *Seminar* 43.1 (Feb. 2007): pp. 1-18; here p. 9.

6 As most studies invariably touch on the issue of the body, suffice it here to mention some representative examples. Margot Norris' examination of the "Strafkolonie" and "Ein Hungerkünstler" is noteworthy. Of especial relevance to the notion of the bare body developed in this study is her assertion that "Kafka wishes to recover pain – untranscended, mute, 'animal' pain, stripped from *alitheia* and *telos* – from its cultural falsifications". See Margot Norris, "Sadism and Masochism in Two Kafka Stories: 'In der Strafkolonie' and 'Ein Hungerkünstler'" *Modern Language Notes* 93.3 (Apr. 1978): pp. 430-447; here p. 433. In his examination of gesture in Kafka's "Das Schweigen der

Sirenen," Martin Puchner discusses the importance of the visual in Kafka. He states that, whereas the original myth emphasizes the sirens' song, Kafka emphasizes the sirens' corporeality and their hybrid bodies. See Martin Puchner, "Reading the Sirens' Gestures: Kafka Between Silent Film and Epic Theater," *Journal of the Kafka Society of America* 21.1-2 (1997): pp. 27-39; here p. 28. Oliver Simons characterizes Kafka's prose as epic theater, because "Kafkas episches Theater bringt Gesten zur Darstellung, die als soziale Praktiken und Verhaltensweisen zu deuten sind, deren physiognomische Zeichensprache also weniger Ausdruck innerer Empfindungen oder psychologischer Affekte ist als vielmehr auf institutionelle Zusammenhänge verweist". See Simons, p. 274. Predicating his examination of Kafka's *Der Prozess* on a similar notion of the body and gesture, Lucian Ghita explores "how bodies and space are dramatized in relation to the tentacular bureaucracy of the court". See Lucian Ghita, "Spatializing the Body and Law Machine in Kafka's *Der Prozess*," *Journal of the Kafka Society of America* 30.1-2 (2006): pp. 3-19; here p. 3. Though these studies examine texts that will not be explored here, their understanding of the body and of gesture informs my own take on Kafka. Of more immediate relevance to the texts analyzed here are the following two studies: Gerhard Neumann, "Hungerkünstler und Menschenfresser: Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas," *Archiv für Kulturgeschichte* 66.2 (1984): pp. 347-88 and Heather Merle Benbow, "'Was auf den Tisch kam, musste aufgegessen ...werden': Food, Gender, and Power in Kafka's Letters and Stories," *German Quarterly* 79.3 (Summer 2006): pp. 347-365.

7 See for instance "Tiefstand der Sprachbehandlung," BFA 22, pp. 311-312.

8 See Rolf Tiedmann, ed., *Walter Benjamin: Versuche über Brecht* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1966), p. 9.

9 See Hermann Schwepphäuser, ed., *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992), pp. 18-19.

10 See Uta Olivieri, "Geziemendes über Brecht und Kafka," *Brecht Yearbook* 7 (1977): pp. 100-110; here p. 104.

11 See Freddie Rokem, "Philosophy and Performance: Walter Benjamin and Bertolt Brecht in Conversation about Franz Kafka" in Gad Kaynar and Linda Ben-Zvi, eds., *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy* (Tel Aviv: Assav Books, 2005) , pp. 1-22.

12 See Carrie Asman, "Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka," *Brecht Yearbook* 18(1993): pp. 104-119.

13 As Benjamin shows in his reading of Brecht's "Laotse" poem, kindness plays an important role in Brecht. In the poem, the wisdom of Laotse and the customs officer's thirst for knowledge are mediated by kindness. Without kindness, the book would never have been written (see especiallyBenjamin, *Versuche über Brecht*, pp. 81-83). With reference to Brechts poem "Über die Freundlickeit der Welt," Benjamin calls the gestures of kindness that accompany a person's very existential moments, such as birth and death, the "Minimalprogramm der Humanität" (ibid., p. 83).

14 See Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, eds. Werner Hamacher and David E. Wellbery, (Stanford: Stanford University Press, 1998), see especially pp. 2-12.

15 Michel Foucault's examination of modern power is relevant in this context for it distinguishes itself from medieval forms of power precisely in that modern power no longer relies on the public spectacle of torture. See Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan, trans., (New York: Vintage, 1995), see especially pp. 32-73. Margot Norris also emphasizes the importance of the Officer's rhetorical efforts surrounding the apparatus: "The tacit assumption behind this rhetorical effort is that torture in its meaningless (un-valorized) state is unacceptable to the rational mind unless it is justified by an Idea". See Norris, p. 437.

16 See Hannah Arendt, "Franz Kafka," in Kenneth Hughes, ed. and trans., *Franz Kafka: An Anthology of Marxist Criticism* (Hanover,London: University Press of New England, 1981), pp. 3-11; here p. 11.

17 Ibid., p. 7.
18 For an examination of colonialism in Kafka and in particular in the "Bericht für eine Akademie," see Alexander Honold, "Berichte von der Menschenschau: Kafka und die Ausstellung des Fremden" in Hansjörg Bay and Christof Hamann, eds., *Odradeks Lachen: Fremdheit bei Kafka* (Freiburg i. Br., Berlin: Rombach, 2006), pp. 305-324.
19 The "Denn" in this passage is rather ambiguous. On the one hand, it establishes a causal explanation, that humans distinguish themselves from animals by being caught in oppressive power relations. Due to this very explanation, the "Denn" has a satirical impact. The *Verfremdung* here consists in establishing a false logic. For Brecht is not suggesting that humans should be more animal-like, but that they should be more *human*. The exclamation, "Ein Mensch ist kein Tier!" therefore denounces the tacit social expectation that humans be like animals.
20 For an analysis of the different voices in the poem, see Hans-Thies Lehmann, "Der Schrei der Hilflosen" in Hans-Thies Lehmann and Helmut Lethen, eds, *Bertolt Brechts 'Hauspostille': Text und kollektives Lesen* (Stuttgart: Metzler, 1978), pp. 74-99.
21 The repeated "ich bitt euch" in the refrain, for instance, can be read as an entreaty or as anger on the part of the narrator. See Lehmann, p. 82.
22 Carl Pietzker, for instance, writes that in this poem, Brecht has not yet fully developed his sense of realism and is still indebted to naturalism, which, though it evokes compassion for the destitute, does not provide any concrete means for political change. See Carl Pietzker, "'Von der Kindsmörderin Marie Farrar'" in Joachim Dyck et al., eds., *Brechtdiskussion* (Kronberg/Taunus: Scriptor, 1974), pp. 172-206. See also Jürgen Hillesheim, "Dienstmagd und Diva: Brechts 'Kindsmörderin Marie Farrar,'" in *Brecht Yearbook* 34(2009): pp. 43-68; see especially pp. 47-48.
23 See also Lehmann, p. 77.
24 Benjamin, *Versuche über Brecht*, p. 9
25 Ibid., p. 11.
26 Schwepphäuser, *Benjamin über Kafka*, p. 19.
27 Benjamin, *Versuche über Brecht*, p. 19.
28 Lehmann, p. 79.
29 Klaus-Detlef Müller, "Von der Kindsmörderin Marie Farrar," in Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, Vol 2 (Suttgart, Weimar: Metzler, 2001), pp. 109-111; here p. 111. Hillesheim, who in his reading reveals that the character of Marie Farrar was actually modeled on Brecht's first wife, Marianne Zoff, whom Brecht accused of having aborted their child, adds a layer of irony to the reading of the poem developed here. The irony is that those same people who enjoy the privilege of being able to call their wombs blessed carelessly abort their children whereas someone like Marie Farrar is prevented from bearing and caring for her child, even if she had wanted it. See Hillesheim, pp. 49-53.
30 In his Foucaultian analysis of Kafka's *Das Schloß*, Walter Corbella for instance, suggests that Kafka's is a panoptical universe which "precludes the development of a private self, and [...in which] individual agency must necessarily disappear". See Walter Corbella, "Panopticism and the Construction of Power in Franz Kafka's *The Castle*," *Papers on Language and Literature* 43.1 (Winter 2007): pp. 66-88; here p. 75.
31 See, for instance, Karl-Heinz Schoeps, "Legende vom toten Soldaten," in *Brecht Handbuch*, Vol. 2, pp. 50-57, here pp. 53-54. See also Klaus Schuhmann, "Wider das wilhelminische Heldentum," in Jan Knopf, ed., *Interpretationen: Gedichte von Bertolt Brecht* (Stuttgart: Reclam 1995), pp. 18-30.
32 Schoeps , p. 55.
33 See Karl Riha, "Notizen zur Legende vom toten Soldaten: ein Paradigma der frühen Lyrik" in Karl Riha, *Kritik, Satire, Parodie: Gesammelte Aufsätze* (Opladen: Westdt. Verlag, 1992), pp. 189-190.
34 Schoeps, p 55.
35 For a discussion of the motif of the revenant, see Andrea Bart, "Besucher aus dem Totenreich: Die kulturtheoretische und anthropolgische Dimension des Wiedergängermotivs am Beispiel von Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht*" in Stephen

Brockmann, ed., *Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2008), pp. 82-97.

36 See Bay and Hamann, "Kafkas Tinnitus," pp. 41-68; here p. 44.

37 Benjamin calls the body "die vergessendste Fremde" and writes that "Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt". (Schwepphäuser, *Benjamin über Kafka*, p. 31)

38 Asman, p. 116.

39 See Friedrich Nietzsche, "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn" in Giorgio Colli and Mazzino Montinari, eds., *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Vol. 3.2 (Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1973), pp.367-384; here p.375-376.

40 Nietzsche writes: "Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordnen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird". See Nietzsche, p. 382.

41 See Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York-London: Routledge, 1990). See especially pp. 163-181.

42 Benbow, p.348.

43 Neumann, p. 351.

44 Neumann, p. 362.

45 Norris writes in this context that the hunger artist manages to "usurp the impresario's role and become the architect of his own suffering". See Norris, p. 439.

46 Sylvain Guardia states the repeated emphasis of the hunger artist's cage and the above mentioned animal-like outburst prefigures the hunger artist's "untergründig fortschreitenden Tierverwandlung". See Sylvain Guardia, "Kafkas *Hungerkünstler*: Eine Messiade in humorig verwildeter Form," *German Quarterly* 81.3 (Summer 2008): pp. 339-351; here p. 347.

47 Gilles Deleuze, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan, trans., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 13.

48 Michael Müller therefore characterizes the hunger artist's life at the circus as a "tragischer Triumph: der Künstler akzeptiert sein Außenseitertum und gelangt zu einer totalen Autonomie...Eine solche Existenz ist aber...nur 'hinter dem Leben' möglich, erst im Moment des Todes zu realisieren". See Michael Müller, "Ein Hungerkünstler" in Michael Müller, ed., *Franz Kafka: Romane und Erzählungen* (Stuttgart: Reclam, 1994), pp. 284-312; here p. 308.

49 Otto Pöggeler, *Schicksal und Geschichte: Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin* (München: Wilhelm Fink, 2004), p. 179.

50 Werner Hecht, ed., *Brechts Antigone des Sophokles* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988), p. 17.

51 Ibid., p. 14.

52 Pöggeler writes that Brecht politicizes and modernizes the play "im Sinne vulgärmarxistischer Vorstellungen," ibid., p.179. William R. Elwood similarly writes that "Brecht has sought to determine the practical context of morality, the dialectical examination of reason and emotion. The factor which links the dialectical elements is power". See William R. Elwood, "Hasenclever and Brecht: A Critical Comparison of Two 'Antigones,'" *Educational Theatre Journal* 24.1 (March 1972): pp. 38-68; here p. 58.

53 One is reminded of an earlier Brecht-play, *Die Mutter*, in which the mother Wlassowa is an essentially apolitical figure who is neither interested in Marxism nor condones her son's political activities, but who is compelled to enter the political arena and indeed become a leading proletarian agitator by the basic need to feed her son.

54 Benjamin, *Versuche über Brecht*, p. 83.

Brecht and Berlau Against the Background of the Historical Changes of Ethical Values

Not only since John Fuegi's Brecht biography, but since Peter Weiss' *Aesthetics of Resistance* has Brecht been considered a macho who profited from and exploited young women artists. This evaluation emerged in the sixties and seventies with the rise of feminism. Its paradigms fell short of Freud's awareness that sociality and sexuality were incongruent; it kept the middle class concept of a partnership where the stronger partner - i.e. the man - was responsible for the happiness of the woman. From this perspective Brecht's idea of love as a common undertaking devoted to a third object remains incomprehensible. Characteristic for the emancipatory drive of the twenties, Brecht's women were thus degraded to objects and their striving for subject status was left undiscovered. Ruth Berlau's desire for Brecht's love was in keeping with the love expectations of feminism which is why she was styled an icon of suffering. The process of emancipation has gone beyond these feminist paradigms. Therefore a new understanding of this complex relationship has become possible and the attempts to treat Brecht's and Berlau's behavior as pathological differ according to the particular social behavioral habits. His advice, inspired by behaviorism reveal that he was motivated by ethical considerations of progressive psychiatry in the twenties.

Nicht erst seit John Fuegis Brecht-Biographie, sondern schon seit Peter Weiss'*Ästhetik des Widerstands* gilt Brecht als Macho, der Künstlerinnen ausnutzte. Solche Auffassungen bildeten sich mit dem in den sechziger und siebziger Jahren entwickelten Feminismus heraus. Dessen Paradigmen fielen hinter die freudsche Erkenntnis der Inkongruenz des Sozialen und des Sexuellen zurück und schrieben die bürgerliche Idee der Partnerschaft fort, in der der sozial stärkere Partner - d. h. immer noch der Mann - die Verantwortung für das Lebensglück der Frau zu übernehmen hat. Von dieser Warte blieb nicht nur Brechts Idee der Liebe als gemeinsame, auf ein Drittes gerichtete Produktion unverständlich. Vor allem wurden Brechts Frauen zu Objekten degradiert und ihr Streben nach Subjektwerdung blieb unerkannt. Ruth Berlau war diejenige, deren Liebeserwartung an Brecht denen des Feminismus der sechziger und siebziger Jahre am meisten ähnelte, weshalb sie zu einer Ikone des Leidens an Brecht stilisiert wurde. Der faktische Emanzipationsprozess hat diese feministischen Paradigmen aber mittlerweile überholt. Somit wird ein neuer Blick auf die komplizierte Partnerschaft möglich sowie ein neues pathologisches Verständnis von Brechts und Berlaus Verhalten. Durch seine Versuche, ihr mit behavioristisch inspirierten Ratschlägen zu helfen, offenbaren, dass er von ethischen Vorstellungen her agierte und in der Tradition der fortschrittlichen Psychiatrie der zwanziger Jahre stand.

Brecht und Berlau im historischen Wandel ethischer Normen

Sabine Kebir

Als Ruth Berlau am 20. Februar 1974 auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof beigesetzt wurde, hielt Hans Bunge die Grabrede, obgleich die Kontakte in ihren letzten Lebensjahren – nicht zuletzt weil er sie mehrfach verdächtigte, ihn bei der Staatssicherheit denunziert zu haben – gestört waren. In seiner schönen und kraftvollen Rede hob er die großen Spannungen ihrer Persönlichkeit hervor:

> Sie existierte nur in Extremen. Ihr Anspruch an ihre Umgebung war ebenso mörderisch wie selbstmörderisch. Der Umschlag von einer Haltung in ihr Gegenteil geschah im Bruchteil einer Sekunde, immer überraschend. Und alles war total: die Liebe, die Hingabe, der Haß, die Tyrannei, die Umsicht und Behutsamkeit einerseits, die wütende Verachtung, Beschimpfung, Verurteilung andererseits. Wer sie nur gebend erlebt hat und nicht, wenn sie forderte, mit der gleichen Ausschließlichkeit, hat sie nicht kennengelernt. Aber auch der weiß nichts von ihr, der hilflos vor der Zornigen floh, ohne zu ahnen, wie hilfreich sie sein konnte.[1]

Mit der 1985 endlich möglichen Publikation seiner Tonbandgespräche mit Ruth Berlau hatte Bunge dann die erste würdige Form öffentlichen Gedenkens an sie geschaffen. Weil er meinte, dass sie Unterstützung, Brecht aber keine Richtigstellungen nötig hatte, unterließ er es selbst dort, wo Fakten nicht stimmten, kritische Anmerkungen zu machen. Mit dem Verweis darauf, dass jeder Memoirenschreiben das Recht auf Dichtung und Wahrheit habe, warnte er die Leser allerdings: Die Wahrheit habe Ruth Berlau nicht immer gesagt, Irrtümer habe er nicht richtiggestellt.[2]

Ich möchte hier nur auf zwei der populärsten "Unwahrheiten" in *Brechts Lai-tu* eingehen. Dass sie 1930 keineswegs per Fahrrad nach Moskau gefahren ist, geht sowohl aus zeitgenössischen Tagebuchaufzeichnungen, als auch aus den von ihr damals in *Politiken* veröffentlichten Reportagen eindeutig hervor. Sie kam per Zug und Rad zunächst nur bis Helsinki und erhielt von der dortigen sowjetischen Botschaft keine Erlaubnis, das Land mit dem Fahrrad zu bereisen.[3] In den zeitauthentischen Zeitungsartikeln hat sie geschildert, wie sie mit einem Flugzeug über Reval nach Leningrad kam und von dort mit dem Zug nach Moskau.[4] Ein zweites, von ihr selbst in die Welt gesetztes und von Bunge übernommenes populäres Fehlverständnis ist, dass Brecht ohne ihre Fähigkeit, Verbindungen zu knüpfen, in Dänemark verloren gewesen

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

wäre. Aber schon ehe sie als Abgesandte des damals unter wohlwollender Ägide des Königlichen Theaters stehenden Arbeitertheaters am 9. August 1933 nach Skovsbostrand kam, stand Brecht in brieflicher Verbindung zu dessen Leiter Per Knutzon und seiner Frau Lulu Ziegler.[5] Weil Berlau sich später mit beiden überwarf, spielte sie deren und die Rolle anderer in den ersten Jahren von Brechts Exil herunter.

Bunges *Lai-Tu* schlug 1985 wie eine Bombe in ein Kulturklima ein, das – unter anderem von Peter Weiss` *Ästhetik des Widerstands* – bereits bis in linke Kreise hinein durch eine Anti-Brecht-Haltung geprägt war, die auf ethischen Paradigmen des damaligen Feminismus beruhte. Die Liebesgeschichte, die Ruth Berlau selber mal großartig, mal erbärmlich erschienen war, die sie aber wegen dieser Unentschiedenheit allein nicht zu Papier bringen konnte, wirkte im *Lai-Tu-Buch* als erneute Bestätigung für Brechts Macho-Verhalten. Und hatte er nicht selbst den Aphorismus verfasst, in dem Lai-tu von Me-ti mit einem Apfel verglichen wird, der seinen Ruhm erwirbt, "indem er gegessen wird"?[6]

"Benutzt, gebraucht und aufgefressen" – war denn auch der immer wiederkehrende Grundton im großen Presseecho, das der Band auslöste, der "das Zeugnis einer ekstatischen Hingabe" zu sein schien.

> In elf Stücken hat Brecht die Berlau als seine Mitarbeiterin genannt. Aber sie war wohl mehr. Diese Alleskönnerin aus Dänemark, die schrieb, Theater spielte, inszenierte und hervorragend photographieren konnte, hatte ihre Ehe aufgegeben, um Brecht zu folgen. Sie stellte all ihre Talente, Wünsche und Hoffnungen ganz in den Dienst Brechts, von dem andere schon in ähnlicher Situation so häufig hatten erfahren müssen, dass er im Grunde nur sich selbst und seinen Erfolg liebte.[7]

Die Grundzüge dieses – von Bunge und Berlau so nicht beabsichtigten Presseechos – ähnelten dem Presseecho auf die 1982 publizierten *Gedichte über die Liebe*[8] und zeugen von der tiefen Ablehnung, die große Teile der westlichen Öffentlichkeit gegenüber Brechts Liebes- und Produktionsethik empfand. Die 1994 zunächst auf englisch erschienene Brecht-Biographie John Fuegis[9] stellt den Höhepunkt dieser merkwürdigerweise vor allem von Männern vertretenen "feministischen" Rezeption dar. Sie hatte auch tiefe Auswirkungen auf Filme[10] und Theaterstücke, insbesondere über Ruth Berlau. Sie wurde zu einer Ikone jenes individualistisch-feministischen Weltbilds, in dem das Problem der Frau allein im notorischen Zynismus des Mannes besteht, dessen Interesse an ihr erlischt, sobald er sie nicht mehr für seine Zwecke ausnutzen kann. Für den jungen dänischen Dramatiker Peter Hugges kommt Berlaus Schicksal "der klassischen Tragödie nahe," weil sich "eine selbständige Frau mit der Kraft ihrer

ganzen Leidenschaftlichkeit" plötzlich in eine "Opferrolle" begeben habe.[11] In seinem 2001 in Kopenhagen aufgeführten Stück *Forbrændt* (*Verbrannt*) spielte Rebekka Owe die Rolle der Berlau mit der tragischen Verve einer Medea, und Olaf Joannessen gab einen verschlagenen und feigen Brecht. Auch in dem mit dem Dramatikerpreis des deutschen Bundes der Theatergemeinden ausgezeichneten Stück *Die Aufschreiberin* von Hans Peter Krüger geht es darum, wie "dieses Genie seine Frauen irre gemacht hat. Gebraucht und benutzt,...kaputtgevögelt". Auch in diesem Stück wird suggeriert, daß es sich um einen archetypischen Grundkonflikt zwischen Männern und Frauen gehandelt hat: dass die Darstellerin der Berlau mit ihrem eigenen Mann dasselbe erlebt hätte. Wie angeblich Brecht versagte auch er bei der Trauer um den Verlust des gemeinsamen Kindes. Sie aber klagt:

> Ich war wütend, ich war traurig, ich war verbittert. Aber ich wurde eingeliefert und ruhiggestellt, wie es so schön heißt. Denn die Frau muß ruhig sein,...die Frau muß funktionieren, und wenn die Frau heraus will aus dem Psychoknast, dann muß sie beweisen, dass sie nicht verrückt ist, dann muß sie es dem Mann besorgen, sie muß ihm das Essen kochen, das Bett machen und die Beine breit, dann ist Mutti wieder normal, aber wehe Mutti will wütend sein, will traurig sein, will verbittert sein, wehe! Das darf sie nicht. Dann spinnt sie, dann ist sie verrückt.

Im "Stück im Stück" kann sich die Berlau-Darstellerin gegenüber dem Regisseur nur deshalb einigermaßen durchsetzen, weil sie genügend feministisches Bewusstsein besitzt und ihn behandelt, als wäre auch er ein gefährlicher 'Bertolt'. Erlernt hatte sie diese Verhaltensweise, indem sie aufhörte, Brecht-Stücke zu spielen und sich statt dessen dem klassischen Theater zuwandte. Als Ophelia spürte sie,

> was ich nie gespürt hatte. Wut, Trauer, Verbitterung,... Wärme, ja, auch...Kälte von innen...ich spielte damit, wie es mir gefiel...und ich wurde beklatscht für meinen Jähzorn, den Wahnsinn...Ich fühlte mich gesund. Die alten Griechen haben gewusst, welch gute Medizin das Theaterspielen ist. Reinigung durch Schrecken und Leiden, einmal durch den ganzen Schlamassel..., und ich fühlte mich gereinigt.[12]

Hier wird nicht nur Brecht als Mann, sondern gleich auch seine dramatische Theorie der distanzierenden Verfremdung als unmenschlich verworfen und gegen etwas eingetauscht, was als klassisches Theater ausgegeben wird. Aber ging es bei den Griechen und bei Shakespeare

in erster Linie um Probleme frustrierter Erotik? Standen die Figuren hier nicht für Ideen, Ideale, beziehungsweise für ihre Königreiche? Selbst Romeo und Julia hatten keinen Konflikt als Mann und Frau, sondern als Repräsentanten rivalisierender gesellschaftlicher Gruppen. Sowohl Hans-Peter Krüger als auch Peter Hugges versuchten, die für archetypisch ausgegebene Misere der privaten bürgerlichen Zweierbeziehung in der Form eines gischtschäumenden Welttheaters der Klassik darzubieten. Während aber im klassischen Drama durchaus ein Hauch wirklicher Geschichte von der Bühne wehen kann, haben die Figuren, um die es hier eigentlich geht, kaum noch etwas mit den Personen zu tun, deren Namen sie tragen, geschweige denn mit den Kämpfen ihrer Zeit, an denen sie sich beteiligten.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass zwei von Frauen zusammengestellte, beziehungsweise verfasste Szenenfolgen über Ruth Berlau eine bescheidenere, offene Form wählten und sich nicht scheuten, manche Fragen unbeantwortet zu lassen - *Ruth*, von der dänischen Schauspielerin Brigitte Bruun[13] und *Palava Nainen* (*Die brennende Frau*), von der Finnin Outi Nyytäjä[14]. Die hier vertretene Tendenz ist den obengenannten Stücken zwar ähnlich, aber dennoch kommt eine Ahnung davon auf, dass die Beziehung zwischen Ruth Berlau und Bertolt Brecht nicht nur als Geschichte einer asymmetrischen Liebe gelesen werden sollte.

Diese Rezeption von Brechts Biographie und insbesondere seines Verhaltens gegenüber Frauen litt - aus meiner Sicht - an der Verabsolutierung konservativer bürgerlicher Normen des Geschlechterverhältnisses. Durch die Fixierung der Verantwortung allein auf das Individuum wirkte sie auch im Feminismus der siebziger und achtziger Jahre fort. Diese Tendenz zur Verabsolutierung negierte, dass ethische Normen im Geschichtsprozess stets umkämpft sind und sich sowohl unter staatlichem als auch zivilgesellschaftlichem Druck ändern, sogar in ihr Gegenteil umschlagen können. Auch die aus vielen Quellen rekonstruierbare Psychopathologie Ruth Berlaus und, wie wir sehen werden, auch die von Brecht, wird aus verschiedenen gesellschaftlichen und historischen Blickwinkeln mal als sehr krank, mal als gesund beurteilt.

Das differenzfeministische Bewusstsein der siebziger und achtziger Jahre ähnelte Berlaus im Grunde bürgerlicher Vorstellung vom Glück der Geschlechter mehr als der traditionelle Gleichheitsdiskurs der Linken, der mit dem sexuellen Experimentieren der Achtundsechziger einen letzten Höhepunkt erreicht hatte. Besonders aus der individuellen Sicht der Frauen war das Ergebnis keineswegs befriedigend. Nicht nur, dass im Westen vielen Frauen der Eintritt ins Erwerbsleben nach wie vor unmöglich war. Auch dort, wo er stattgefunden hatte, erwies er sich nicht als Garantie für Lebensglück. Die Frauenerwerbsarbeit wurde von vielen als doppelte Ausbeutung empfunden. Daher rückten die besonderen

biologischen und psychischen Dispositionen der Frau wieder mehr in den Blick. Neu war, dass sie den Männern nicht mehr als Schwäche, sondern als Stärke vermittelt werden sollten. Die Frauen erschienen unter anderem wegen ihrer angeblich höheren Liebesfähigkeit – die ihnen auch Ruth Berlau unter anderen in ihrem Roman *Videre* [15] schon 1935 attestiert hatte – als der bessere Teil der Menschheit und die Männer als derjenige, der korrigiert werden musste. Die Problematik wurde nun weniger im Zusammenhang mit den Chancen der Geschlechter in der jeweiligen sozioökonomischen Verfasstheit der Gesellschaft diskutiert, sondern als Verantwortung der Individuen. Die Männer sollten umerzogen werden und lernen, mehr Wärme, Gerechtigkeit und Stetigkeit in die Partnerbeziehungen einzubringen. Aus dieser Sicht konnte eine Frau allein auf Grund ihrer starken Liebesfähigkeit zur Heldin erklärt werden und der Mann, der ihren Glückserwartungen nicht entsprach, zum Satan.

Vor allen Dingen wegen seiner Forderung nach Stetigkeit und Ausschließlichkeit einer Paarbeziehung erschien mir dieser Feminismus konservativ. Er meinte, dass das Sexuelle und das Soziale in Übereinstimmung gebracht werden können und müssen. Obwohl Homosexualität als Lebenswahl oder Alternative zur heterosexuellen Paarbeziehung salonfähig wurde, galt lebenslängliche Zuverlässigkeit im Sozialen wie im Sexuellen als das eigentliche Ziel, was schließlich zur Forderung nach der standesamtlichen Anerkennung homosexueller Partnerschaften führte. Diese nicht auf die Realität, sondern auf das Ideal der bürgerlichen Ehe fixierten Vorstellungen ignorierten die sexualwissenschaftlichen Erkenntnisse über die widerspruchsvolle Spannung zwischen Trieb und Kultur seit Freud und Reich. Dass sie im Kern den Traumlandschaften der Trivialkultur entsprangen und diese zugleich vitalisierten, sei hier nur am Rande festgestellt.

In Umkehrung der Auffassung von Reich, dass eine sexuelle Begegnung zwischen einer mündigen Frau und einem mündigen Mann, die sich im Arbeitsprozess schätzen lernen, nicht von vornherein als unmoralisch gelten sollte, wurden solche Fälle nun wieder öfter als Ausnutzung eines persönlichen Machtverhältnisses interpretiert, in dem die direkt und indirekt betroffenen Frauen nur Opfer sein können. Aus dieser Perspektive erschien Brechts Vorstellung von der Liebe als gemeinsame Produktion wie die Trickserei eines Machos: Das war ein Mann, der sich seinen Weltruhm über weitgehend unbezahlte Arbeit von Frauen erschwindelte, die er zuvor in sexuelle Abhängigkeit gebracht hatte. Als interessantestes seiner Opfer galt Ruth Berlau, zumal sie sich als einzige kraftvoll gewehrt zu haben schien. Dass dies mit den als typisch weiblich geltenden Mitteln geschehen war, erschien als Vorzug, der sie zu einer Vorläuferin der neuen Frauenbewegung prädestinierte.

Obwohl vor allem Judith Butlers Gender-Theorien das Wesen der Geschlechter wieder als gesellschaftliche Konstruktion erkennbar machten, sind die ethischen Maximen des Feminismus der siebziger und achtziger Jahre für viele heute noch die gültige Perspektive.

Die Beziehung Brecht-Berlau muss auch unter dem Gesichtspunkt des Wertewandels hinsichtlich psychischer Normabweichungen beurteilt werden. Noch immer gilt vielen eine psychische Krankheit oder sogar nur deren Erwähnung als ehrenrührig. Viele können sich nach wie vor keine komplexen lebensgeschichtlichen und kulturellen Zusammenhänge als Ursache vorstellen, sondern nur das subjektive Versagen eines Partners, in diesem Falle Brechts. Von da her hat meine Biographie Ruth Berlaus manchmal vehemente Ablehnung erfahren, weil sie versuchte, ihr Verhalten als Ausdruck einer psychischen Krankheit zu erklären, deren vielfältige Symptome heute unter der Bezeichnung Borderline-Syndrom zusammengefasst werden. In der Tat hatte ich ein für die Bewertung der Beziehung Brecht-Berlau bestehendes Paradigma angegriffen, wonach nur Brechts Verhalten als pathologisch galt, wie zum Beispiel in Carl Pietzkers einflussreicher Studie *Ich kommandiere mein Herz. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben.*[16] Auch in den Augen John Fuegis und ansatzweise auch bei Peter Weiss galt Brecht als Psychopath.

Hier ist zunächst zu zeigen, dass auch der Streit um die Definition psychischer Krankheit, beziehungsweise Gesundheit und der Umgang mit den betroffenen Menschen von ethischen Normen geprägt ist, die sich eine Gesellschaft selber, beziehungsweise die der Staat ihr setzt. Die Beziehung Brecht-Berlau bestand in einer Zeit extremen Wandels, der als jahrzehntelanger Kampf um die Frage der Integration oder der Exklusion von Menschen mit psychischen Abweichungen zu verstehen ist. "Liebeskranken Frauen" wie Ruth Berlau und ihrer Schwester Edith drohte bis zum Ende des 2. Weltkrieges die lebenslange Einsperrung in eine geschlossene Nervenanstalt. Dort konnten sie – übrigens nicht nur im faschistischen Deutschland, sondern zum Beispiel auch in Schweden – der Sterilisation und sogar der Euthanasie zum Opfer fallen. Edith Berlau, die fünfzehn Jahre lang in einer Kopenhagener Nervenklinik festgehalten worden war, behauptete, dass auch sie in Euthanasiegefahr geschwebt hätte. Solcher von der eugenischen Bewegung inspirierte extreme Umgang mit psychisch fragilen Menschen entsprang jedoch keiner historischen Kontinuität. In den zwanziger Jahren hatte es in Deutschland Ansätze einer fortschrittlichen, integrativen Psychiatrie gegeben. Deren Ethik kam zum Beispiel in Fritz Langs Film *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* zum Ausdruck. Die Perversion des Kinderschänders und -mörders Beckert wird auch im Zusammenhang mit seiner sozialen Isolation gezeigt und das Lynchen keineswegs als richtige Form der sozialen Antwort. Das jedes Menschenleben achtende Paradigma verkehrten die Faschisten in sein Gegenteil, was in bezug auf diesen Film hieß: Der Sexualverbrecher

und Kindsmörder wurde mit dem ihn darstellenden Juden, dem großen Schauspieler Peter Lorre, identifiziert – und zwar als unheilbares Übel, das auszurotten sei.

Ich bin mir des Risikos bewusst, wenn ich nun auf die erneute Pathologisierung der "maßlos liebenden Frau" komme, die in Abkehr von ihrer feministischen Glorifizierung von einem heutigen Zweig der Psychiatrie vertreten und behandelt wird. Entscheidend ist, dass die Behandlung nicht durch andauernde Exklusion erfolgt, sondern durch eine Kombination von einzel- und gruppentherapeutischen Verfahren, die das Ziel haben, den Patienten das Leben in der Gesellschaft und in einer Partnerschaft zu ermöglichen. Von diesen noch relativ jungen Behandlungsmethoden konnten weder Ruth Berlau noch ihre Schwester Edith profitieren. Wie sind sie entstanden?

Während der oben beschriebene Typ von Feminismus in der Kultur der siebziger und achtziger Jahre boomte, mussten sich Psychiater weiterhin mit dem Phänomen einer hohen Anzahl psychisch leidender Frauen auseinandersetzen. Die sowohl in der Erziehung als auch auf der Ebene der Massenkultur ermutigte maßlose Liebes- und Hingabefähigkeit der Frau – in Wirklichkeit ein Erbe aus der Zeit ihrer kompletten Abhängigkeit in der bürgerlichen Ehe – rief nur selten dieselben Charaktereigenschaften bei den Männern hervor und führte auch bei modernen, arbeitendenden Frauen oft zu bedrohlichen Krankheitsbildern.

Weil sich aber besonders in den USA Frauen der Mittelschichten mit dieser Problematik mehr denn je an Psychiater und Selbsthilfegruppen wandten, wurde es möglich, dass die Psychiatrie das Bild der maßlos liebenden Frau zu hinterfragen begann und nicht mehr als erstrebenswerte Norm, sondern als Krankheitsbild in die öffentliche Diskussion brachte. In Büchern wie Robin Norwoods *Wenn Frauen zuviel lieben. Die heimliche Sucht, gebraucht zu werden* (1985) wird die Ursache der Krankheitszustände nicht im unwilligen Partner, sondern in der familiären Vorgeschichte und in kulturellen Prägungen gesehen. Symbiotische Bindungsucht werde im Elternhaus erlernt, weil Heranwachsende das Leben kraftvoller, im Grunde aber nicht anders meistern wollen als die gescheiterten Eltern.

Norwood erkannte die Crux der maßlos liebenden Frau in ihrem ebenfalls maßlosen Kontroll- und Manipulationsbedürfnis. Damit bestätigte sie als Krankheitsbild die einst von Simone de Beauvoir konstatierten

> Flüche, die auf der leidenschaftlichen Frau lasten. Ihr Großmut verwandelt sich sogleich in Anforderungen. Nachdem sie sich in einen anderen entfremdet hat, will sie wieder zu sich selbst finden. Sie muß jenen anderen an sich reißen, der ihr Wesen besitzt. Sie schenkt sich

> ihm ganz. Er muß aber auch fähig sein, dieses Geschenk würdig zu empfangen. Sie schenkt ihm ihre ganze Zeit: er muß aber auch jeden Augenblick gegenwärtig sein. Sie will nur durch ihn leben. Aber leben will sie. Er soll sich zur Aufgabe machen, ihr zum Leben zu verhelfen... Zunächst freut sich die Liebende, das Verlangen ihres Liebhabers zu erfüllen. Dann macht sie sich - gleich dem Feuerwehrmann der Legende, der aus Liebe zu seinem Beruf überall Feuer anlegt - daran, dieses Verlangen zu erregen, damit sie es dann stillen kann. Wenn ihr dies nicht gelingt, fühlt sie sich gedemütigt, unnütz, so, dass der Liebhaber schließlich Gluten vortäuscht, die er gar nicht empfindet. Dadurch, dass sie sich zur Sklavin macht, hat sie das sicherste Mittel gefunden, ihn zu fesseln. Darin liegt eine weitere Lüge der Liebe, auf die verschiedene Männer - Lawrence, Montherlant - voll Groll hingewiesen haben: Sie gibt sich als Geschenk und ist doch eine Tyrannei.[17]

Durch die besonders in den USA öffentlich werdenden Dimensionen der psychiatrischen Erfahrung mit "Frauen, die zuviel lieben" wurde ein Syndrom der Bindungssucht als Massenphänomen sichtbar, das der amerikanische Arzt Adolf Stern schon 1938 zum ersten Mal als Borderline-Krankheit gekennzeichnet hatte. Mit der Zeit fasste die Psychiatrie unter diesem Begriff ein wesentlich komplexeres Krankheitsbild als es zum Beispiel die Hysterie gewesen war.

Jerold J. Kreisman und Hal Straus gehen in ihrem 1989 erschienenen Buch *Ich hasse dich - verlaß mich nicht. Die schwarzweiße Welt der Borderline-Persönlichkeit* auch auf die soziokulturellen Ursachen der Krankheit ein. Dazu zählt der Zerfall der traditionellen Familie, ohne dass dem Individuum ausreichend neue Solidarstrukturen zur Verfügung stünden. Laut Kreisman/Straus ist die Borderline-Persönlichkeitsstörung "heute in Amerika offiziell als großes psychohygienisches Problem anerkannt". Sie definieren acht Kriterien, von denen fünf vorhanden sein müssen, um die Diagnose zu bestätigen. Bei Ruth Berlau lagen fast alle der von Kreisman/Straus genannten Züge vor:

> 1. Unbeständige und unangemessen intensive zwischenmenschliche Beziehungen.
> 2. Impulsivität bei potentiell selbstschädigenden Verhaltensweisen, beispielsweise Drogen- und Alkoholmissbrauch...
> 3. Starke Stimmungsschwankungen.
> 4. Häufige und unangemessene Zornausbrüche.
> 5. Wiederkehrende Selbstmorddrohungen oder -versuche oder Selbstverstümmelungen.

6. Das Fehlen eines klaren Identitätsgefühls.
7. Chronische Gefühle von Leere oder Langeweile.
8. Verzweifelte Bemühungen, die reale oder eingebildete Angst vor dem Verlassenwerden zu verhindern.[18]

Borderliner sind oft intelligent, künstlerisch begabt, kreativ, beruflich erfolgreich. Aber ihr Mangel an Selbstkontrolle kann die Karriere auch leicht zerstören. Nach Kreisman/Straus fehle dem Borderliner ein "Gerinnungsmechanismus, der nötig ist, um plötzliche Gefühlsausbrüche zu mäßigen. Wenn eine Leidenschaft erregt wird, verblutet die Borderliner-Persönlichkeit emotional". Sie kennt keine länger anhaltenden Phasen der Zufriedenheit. Im depressiven Tief ist sie

> anfällig für eine Unzahl implusiver, selbstzerstörerischer Handlungen - Drogen- und Alkoholmißbrauch, Eßmarathone, Magersucht, Bulimie, Ausflüge in Spielhallen, Geldverschwendung bei sinnlosen Einkäufen, sexuelle Promiskuität und Selbstverstümmelung...Der Betroffene will *etwas* fühlen, um sich zu bestätigen, dass er lebt.[19]

Im Gegensatz zu Neurotikern, die oft ein klares Gefühl von sich selbst haben, fehlt dem Borderliner eine grundlegende Selbstidentität.

> Um ihr ungenaues und meist negatives Selbstbild zu überwinden, suchen Borderline-Persönlichkeiten wie Schauspieler ständig nach *guten Rollen*, vollständigen *Charakteren*, die sie benutzen können, um die Identitätsleere zu füllen. Aus diesem Grund passen sie sich oft wie ein Chamäleon an die Umgebung, eine bestimmte Situation oder an die momentane Gesellschaft anderer an.[20]

Borderliner können Widersprüche und Mehrdeutigkeiten bei Nahestehenden nicht tolerieren. "Der andere ist immer entweder *gut* oder *schlecht*, es gibt keine Abstufungen, keine Grauzone". Geliebte und Partner, Mütter und Väter, Geschwister, Freunde und Psychotherapeuten können an einem Tag idealisiert werden, am nächsten Tag völlig abgewertet und abgelehnt werden. Borderliner neigen zu unkontrollierten Zornausbrüchen gegenüber denen, die sie am meisten lieben.

> Wenn der idealisierte Mensch schließlich zur Enttäuschung wird (was früher oder später immer geschieht), muß die Borderline-Persönlichkeit ihr eindimensionales Denken drastisch umstrukturieren.

> Das Idol wird dann entweder in ein Verlies verbannt oder die Borderline-Persönlichkeit verbannt sich selbst, um das *gute* Image des anderen aufrechterhalten zu können.[21]

Dieses Verhalten wird als "Spaltung" bezeichnet und stellt den wichtigsten Verteidigungsmechanismus der Borderline-Persönlichkeit dar. Die Spaltung schafft den "Fluchtweg für die Angst" vor dem Alleinsein. Das Verhalten wechselt "von klammernder Abhängigkeit zu zorniger Manipulation, von Dankbarkeitsergüssen zu irrationalem Haß". Kreisman/Straus betonen, dass die Partner der Borderliner in eine äußerst schwierige, oft nicht mehr zumutbare Situation geraten.[22] Im Gegensatz zu Neurotikern oder Schizophrenen verlieren Borderliner nur äußerst selten die Kontrolle über ihre Beziehungen zur Außenwelt. Sie bleiben handlungsfähig, aber in Formen, die für die Mitmenschen und die Umwelt desaströs sind. Die Therapie hat denn auch nicht das - in der Massenkultur verbreitete - Ziel, dass der Partner des Menschen, der zuviel liebt, alle dessen Wüsche erfüllt. Vielmehr wird versucht, dass Selbstwertgefühl des Borderliners zu entwickeln und nach einer für beide zumutbaren Perspektive zu suchen, die auch Trennung heißen kann.

Typisch für Borderliner ist, sich krampfhaft zu bemühen, den vermeintlichen Wünschen der geliebten Person zu entsprechen und sich deren Anschauungen und Verhalten zu eigen zu machen. Diese verzweifelten Versuche, Zuneigung zu erhalten, werden vom Patienten selbst nicht als ich-fremd empfunden, sondern narzistisch integriert. Sie bleiben aber fremd und aufgesetzt. Berlau, die sich als engste Mitarbeiterin, Expertin und Sprachrohr Brechts verstand, kam das zuweilen selbst zum Bewusstsein, wenn sie zum Beispiel zu Bunge sagte: "Ich habe nicht sehr viel von Brecht angenommen". Und tatsächlich trifft man immer wieder auf Ereignisse oder Äußerungen, die zeigen, dass sie ihren eigenen Geschmack, ihre eigenen Vorstellungen in der Liebe und vielen anderen Dingen in Wirklichkeit immer beibehielt, ohne sie selbstbewusst und konsequent vertreten zu können. Die in der Öffentlichkeit zumeist demonstrierte Nähe zu Brecht stellte keine wirkliche Verinnerlichung dar, verhinderte vielmehr die Stärkung der eigenen Persönlichkeit, führte zu Selbsttäuschungen und zu Täuschungen anderer. Von Ruth Berlau sind Suiziddrohungen und Selbstverletzungen bekannt. Als sie sich von Brecht einmal verlassen fühlte, zerschlug sie eine Tasse und schnitt sich mit den Scherben in die Hände.

Während die Trivialkultur auch heute noch in den meisten literarischen, filmischen und musikalischen Produkten den Traum ewiger Liebessymbiose suggeriert und damit weiterhin das Borderline-Syndrom in die Gehirne und Herzen der jungen Generationen trägt, möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Berlaus Landsmann Hans Christian

Andersen schon im 19. Jahrhundert mit seinem populären Märchen *Die kleine Seejungfrau* eine eindrucksvolle künstlerische Warnung vor der symbiotischen Liebe in die Welt gesetzt hat. Im Gegensatz zu den von der Romantik geprägten Gebrüdern Grimm sorgte er nicht für ein Happy End: Eine Weile lang genießt der Prinz die maßlose Liebe der Seejungfrau. Aber er erwidert sie nicht in der gleichen Weise und heiratet schließlich eine andere.

Als Ursachen für die Entstehung des Borderline-Syndroms kommen sowohl erbliche als auch traumatische Erlebnisse in der Jugend in Betracht. Im Falle der Schwestern Berlau, die aus heutiger Sicht Boderline-Persönlichkeiten waren, könnten sowohl endogene, d.h. genetische Faktoren eine Rolle gespielt haben als auch traumatische Kindheits- und Jugenderlebnisse. Tatsächlich wird in Dänemark vom frühkindlichen Missbrauch gesprochen,[23] den sowohl Ruth als auch Edith Berlau erlitten haben sollen. Aber auch die schlechte Ehe der Eltern, der verzweifelte Selbstmordversuch der Mutter, kann zur Entwicklung von Borderline-Persönlichkeiten beigetragen haben. Solche Kinder leiden oft an Hyperaktivität und Mangel an Konzentrationsvermögen, worüber Berlau selbst klagte. Ihre auch im Dänischen nie behebbaren schweren Mängel in der Rechtschreibung, ihre Schwierigkeiten, ein begonnenes literarisches Projekt zu beenden, sind in diesem Zusammenhang zu sehen. Die schlechte Konzentrationsfähigkeit verbaute berufliche Entwicklungen wie die zunächst angestrebte Dolmetscherlaufbahn, die Karriere als Schauspielerin und schließlich auch die volle Entfaltung ihrer Talente als Regisseurin, Fotografin und Autorin.

Fehlendes Selbstvertrauen bringen die junge Ruth Berlau dazu, nach gesellschaftlich anerkannten Liebespartnern zu suchen, was auch einem häufigen Zug der Borderliner entspricht. Sie ist krankhaft eifersüchtig, kann es nicht einmal ertragen, wenn sich Robert Lund um seine Kinder aus erster Ehe kümmert, obwohl sie sich sexuell bereits von ihm abwendet. Ein wirkliches Glücksgefühl kennt sie nicht. Sie sucht es unablässig, wird eine Art Nymphomanin. Ihre enormen inneren Spannungen sucht sie mit Alkohol zu lösen. Lund, der ihr mit Geduld und Güte begegnet, will mit Medikamenten helfen, die den Alkoholkonsum begrenzen.[24] Man weiß heute, dass auch das Rauchen eine Selbsttherapie darstellt, die den Dopamin-Transport im Gehirn beeinflusst und Erregung abbaut.

Der Selbstmordversuch der Schwester, Ediths zeitlich unbegrenzte Einweisung in eine Nervenklinik - das erfüllt Ruth Berlau mit der nicht unberechtigten Angst, dass es ihr ähnlich ergehen könnte. In dieser Zeit trifft sie Brecht. Sein zweijähriges Zögern, aus der Freundschaft eine Liebesbeziehung zu machen, kann als innere Warnung gesehen werden, dass bei Ruth Berlau eine schwierige psychische Disposition vorlag. Allerdings lag es ihm zunächst fern, darin eine 'Krankheit' zu sehen.

Wie viele Linke hielt er damals nichts von genetischen Dispositionen für psychische Labilität, sondern glaubte, dass sie vor allem sozial erzeugt und auch sozial heilbar sei, vor allem durch Einbeziehung in interessante Arbeitsprojekte. Berlaus schizophrene Tendenzen sind ihm wahrscheinlich als entwicklungsträchtige Fähigkeit zur Dialektik erschienen. Schizophrene Haltungen wurden seit den zwanziger Jahren nicht zu Unrecht oft auch als vorteilhafte Voraussetzung für künstlerische Kreativität gesehen.[25]

Falsch ist die verbreitete Auffassung, dass Brecht in Frauen nur dienstfertige und abhängig zu machende Partner gesehen und gewünscht hätte. Helene Weigel hatte sich von Anbeginn der Beziehung als autonome Persönlichkeit benommen, die wusste, was sie von ihm erwarten konnte und was nicht. Sie verzichtete darauf, ihren Mann zu kontrollieren, beeindruckte ihn aber immer mal wieder durch ernst zu nehmende Drohungen, ihn zu verlassen. Margarete Steffin wurde von Brecht mehrfach als seine "Lehrerin" bezeichnet, weil sie ihm Lebensbereiche und Haltungen erschloss, zu denen er selbst keinen Zugang hatte.

Zum einseitig autoritär bleibenden Lehrer-Schüler-Verhältnis kam es nur mit Ruth Berlau, die er, lange ehe das Liebesverhältnis begann, beim Schreiben ihres Romans *Videre* unterstützte. Hier und in der gemeinsam geschriebenen Novellensammlung *Jedes Tier kann es* ging es um die von Ediths Schicksal inspirierte Frage nach der großen, ja maßlosen Liebesfähigkeit der Frau. Führte sie unausweichlich ins Unglück?

Brecht meinte: Damit es dir nicht ergeht wie deiner Schwester, kannst du ein bestimmtes Verhalten lernen! Seine diesbezüglichen Ratschläge, die sich bald in den Geschichten von *Lai-tu* niederschlugen, weisen auf seine Verankerung im Behaviorismus, einer von dem Amerikaner Watson[26] entwickelten Verhaltenslehre, die in den zwanziger Jahren auch in Deutschland zu Einfluss gekommen war und bis heute unter anderem in der Verhaltenstherapie für Borderliner fortwirkt. Hier kann die Bedeutung des Behaviorismus für Brechts Auffassung des Gestischen im Theater nicht näher erläutert werden,[27] sondern nur die Bedeutung, die er darin für die Psychiatrie sah. Interessant am Behaviorismus war für ihn, dass er psychischen Problemen nicht mit Ausschluss und Sonderbehandlung, sondern durch Sozialisation begegnen wollte. In einem am 20. April 1934 im *Ekstrabladet* gedruckten Interview nannte Brecht den Behaviorismus eine "ganz neue Psychologie". Im Unterschied zur "introspektiven seelischen Tiefenforschung früherer Psychologen" gründe er sich "ausschließlich auf die nach außen tretenden Wirkungen der menschlichen Psyche - das Verhalten des Menschen".[28]

Hinsichtlich eines engen Zusammenhangs zwischen Ursprungsmilieu und Individualität differieren Psychoanalyse und Behaviorismus nicht.

Watson meinte aber, dass die von der Psychoanalyse etablierte Methode der rationalen Auswertung einer seelischen Tiefenschau nicht ausreiche. Brecht folgte ihm in der Vorstellung, dass neues Verhalten auch durch Übungen des Körpers und praktisches Handeln stimuliert werden müsse. Dadurch würden, so meinte er, sogar chemische Prozesse und neue Reflexe erzeugt. In der gemeinsam mit Berlau geschriebenen Novelle *Regnen*[29] wurde die an Verspannungen leidende Protagonistin durch ihren Geliebten immer wieder aufgefordert, die Stirn nicht in Falten zu ziehen. Dieselbe Ermahnung richtete Brecht oft an Ruth Berlau: in vielen Briefen, im Gedicht und zweifellos auch mündlich.

Den engen Bezug, den die Behavioristen zwischen Ursprungsmilieu und Individualität sahen, findet man in Brechts Gedicht *Ich weiss: wenn ich nicht funktioniere* wieder. Die Erstschrift befindet sich auf einem von zwei Notizblöcken, die in den Jahren vor dem Exil und in den ersten dänischen Jahren benutzt wurden. Hier geht es um eine Person, die aus der Ober- oder Mittelschicht stammte und versuchte, die Klassengrenze zum Proletariat zu überschreiten. Sie wurde aber nur zu einer neuen Weltanschauung "überredet," die sie psychisch nicht verinnerlichen konnte. Obwohl die Person nicht mehr an Gott glaubte, erzeugten Kirchenglocken - vermutlich auf Grund einer chemischen Reaktion - eine Art Pawlowschen Reflex, der Gefühle auslöste, die den vorherigen religiösen Gefühlen sehr ähnlich waren. Wenn die Person aber im Sinne ihrer neuen Weltanschauung "richtig" handelte, wurde sie selber "unrichtig". Und das erzeugte bei ihr eine Krankheit.[30] Es liegt nahe, dieses Gedicht auf die Schwestern Berlau zu beziehen, die verstandesmäßig Kommunistinnen geworden, in vielen ihrer Lebensbedürfnisse aber bürgerliche Frauen geblieben waren. Vielleicht verarbeitet das Gedicht sogar direkt die kurze schriftliche Nachricht, die Edith Berlau ihrer Schwester Ruth vor dem Selbstmordversuch hinterließ: Sie bezeichnete sich als Kommunistin, deren "Nervenausstattung aber konservativ geblieben" sei.[31] Die Notizblöcke enthalten mehrere Notizen zum Behaviorismus, aber auch weitere Erstschriften von Gedichten, die in Hinblick auf Ruth Berlau entstanden.[32]

Wie Watson sah Brecht eine enge Wechselwirkung zwischen Denken, Gestus und Handeln. Denken galt ihm erst als vollendet, wenn es einen körperlichen Ausdruck finden konnte. Umgekehrt war für ihn Haltung, Stimme, der körperliche Ausdruck insgesamt ein Zeichen für den geistigen Zustand eines Menschen. Auf dem zweiten der beiden Notizblöcke signalisiert eine Notiz Zustimmung zur behavioristischen Auffassung, dass bei der Produktion von Worten nicht nur Denken und Sprechen, sondern auch die damit verbundenen Vorgänge im Muskel- und Nervensystem in engstem Zusammenhang stünden. Auch kleinste Gesten des Körpers wären nicht nur Ergebnis, sondern direkter Ausdruck von Denken.[33] Wie die Behavioristen war Brecht überzeugt, dass sich über eine bewusst eingenommene Körperhaltung sowohl psychische

als auch somatische Leiden beeinflussen lassen: "Weinen entsteht durch Trauer," behauptete er, "aber es entsteht auch Trauer durch das Weinen".[34] Umgekehrt meinte er, dass man Heiterkeit selbst produzieren müsse, eine Mahnung, die er immer wieder an Ruth Berlau richtete.[35] Und eine bewusst hergestellte glatte Stirn, meinte er, helfe dem Denken, aus Depressionen herauszufinden. Wenn Me-ti feststellte, dass Kin-Jeh Lai-tu glücklicher und schöner gemacht hätte, stellte der Behaviorist Kin-jeh richtig: "sie macht sich für mich glücklich".[36] Die berühmten Lai-Tu-Geschichten Brechts sind das Zeugnis eines behavioristischen Lehr- und Therapievertrages, den er mit Ruth Berlau schloss. Es ging darum, eine Lebensphilosophie zu finden, die praktisches Handeln ermöglichen soll. Auch Liebeshandeln gilt hier mehr als Liebesworte.

Behavioristisch waren Brechts oft wiederholte Ermahnungen an Berlau, einen regelmäßigen Tagesablauf einzuhalten, in den ganz bewusst angenehme Dinge und Erholungsphasen eingebaut werden sollten. Für den Beginn am Morgen empfahl er das Ritual einer Gesichtswaschung mit kühlem Wasser und ein kurzes Verweilen am offenen Fenster oder auf der Terrasse, dann ein gutes Frühstück.[37]

Zwar weisen die Lai-Tu-Geschichten zum Teil verblüffend auf Themen, die heutige Therapeuten mit ihren Borderline-Patienten abarbeiten, wie zum Beispiel, dass Liebe allzu viel Kontrolle nicht verträgt. Aber warum konnten Me-tis Ratschläge den beabsichtigten Emanzipationsprozess nicht oder doch nur zeitweise befördern?

Ursprünglich hatte sich Brecht vorgestellt, dass das Lehrer-Schüler-Verhältnis bald in Ebenbürtigkeit münden würde. Realiter etablierte sich aber nicht nur ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen einem Mann und einer Frau, sondern auch zwischen einer Kranken von ihrem Therapeuten. Im Gedicht *Die Krücken* [38] (1938) ist aus dem Lehrer bereits der "große Arzt" geworden. Seine Therapie besteht im Entzug der Lebenskrücken, auf denen sich Ruth Berlau bis dahin bewegt hatte: Sie soll den Bruch mit dem sie immer noch ernährenden Ehemann vollziehen und endlich lernen, auf eigenen Beinen zu stehen.

Seit Freud gilt die freilich nur in Fachkreisen bekannte und selbst dort oft verletzte Regel: das Therapieverhältnis darf nicht zum Liebesverhältnis werden. Wenn dies geschieht, droht statt Heilung Verschärfung der Krankheit. Hier liegt das geheimnisvolle movens, das das Verhältnis von Brecht und Berlau zu einer unaufhaltsamen negativen Spirale machte. Sie hätte nur von einem Dritten angehalten werden können, einem wirklichen Therapeuten, der aber mindestens eine ähnliche hohe Autorität wie Brecht gegenüber Ruth Berlau hätte gewinnen müssen.

In der dänischen Zeit sorgte das nur sporadische Zusammensein und die sich tatsächlich entwickelnde berufliche Selbständigkeit Berlaus dafür,

dass Brechts pädagogisch-behavioristischer Optimismus zwar langsame, aber stetige Erfolge zu zeitigen schien. Liebe war es und zugleich das Bewusstsein ihrer Gefährdung unter der deutschen Besatzung, dass er sie aufforderte, ihm und den Seinen ins Exil zu folgen. Wegen ihres impulsiven Temperaments wäre es ihr unmöglich gewesen, sich nicht am aktiven Widerstand zu beteiligen.

Im Exil trat allerdings sofort eine neue Situation ein, die beide nicht vorhergesehen hatten. Berlau hatte ihre berufliche Selbständigkeit und auch ihren Freundeskreis verloren, während Brecht fast so weiter lebte wie bisher. Mit Weigel, Steffin und seinen Kindern hatte er dieselbe solidarische Gruppe um sich wie in den Jahren zuvor.

Bereits in den ersten Wochen in Finnland stellte sich bei Ruth Berlau ein erster ernsthafter Schub der Krankheit ein – wie ihn Brecht und sie selbst wahrscheinlich noch nie erlebt hatten. Sie war plötzlich außerstande, die gleichberechtigte Präsenz von Helene Weigel und Margarete Steffin zu akzeptieren. Obwohl die Gruppe auf Solidarität der finnischen Freunde absolut angewiesen war, trat sie offen als Brechts Geliebte auf, was nicht nur die beiden anderen Frauen, sondern auch die damals noch recht prüden Finnen sehr verstimmte. Doch das herausfordernde Auftreten war – typisch für Borderliner – eine rein äußerliche Haltung. In Wirklichkeit war Berlau voller Angst. Auf Brechts Vorschlag, der Situation durch sexuelle Abstinenz Rechnung zu tragen,[39] reagierte sie mit noch mehr Panik und versuchte, ihre als äußerst unsicher empfundene Lage mit erhöhtem Alkoholkonsum zu bewältigen.

Dass Berlau psychisch hochgradig gefährdet war, musste Brecht nun deutlicher bewusst werden. Eingedenk seiner Verantwortung für die ganze Gruppe schlug er, um sie zu disziplinieren, nun zunehmend auch autoritäre Töne an. Da Borderliner ihre Angst aber nur verlieren, wenn der Geliebte persönlich anwesend ist, brachte er die verhängnisvoll rotierende Spirale nur punktuell zum Stillstand. Ruth Berlaus Verhalten ihm und anderen gegenüber wird fortan zwischen exzentrischer Herausforderung und tiefer Depression schwanken.

Dorothee Ostmeier hat auf einen Perspektivenwechsel Brechts nach dem Tod von Margarete Steffin hingewiesen. Während er mit den Lehrstücken noch nach "dem Sinn der Opferung des Einzelnen für das Ganze und nach dem der Spannungen zwischen Gemeinnutz und Eigennutz" fragte,[40] gestand er sich nun ein, dass er im Tod keinerlei Sinn erkennen konnte. "Ihr Tod konfrontiert ihn mit einem intellektuellen Chaos, Abgrund oder Puzzle, das Klarheit und Unklarheit, Lehre und Frage, Sicherheit und Verwirrung aufeinanderprallen lässt" und "die Grenzen dialektischen Denkens markiert".[41] Ein Jahr nach Steffins Tod schreibt er: "Freilich weiß ich, ich kann den Verlust nicht verschmerzen, höchstens ihn mir

verheimlichen...Der Tod ist zu nichts gut. / Nicht alle Dinge müssen zum Besten dienen, keine unerforschliche Weisheit etabliert sich in derlei. Es kann keinen Trost geben".[42] Ostmeier zeigt, dass Brecht damit seine "Forderungen nach epischer Distanz und rationaler Kontrolle eigener Emotionen in Frage" stellte[43] und dass er eine "fragmentarische Ethik der Freundlichkeit" zu entwerfen versuchte. Am 21. 6. 1942 notierte er einen ihm "neulich" gekommenen Gedanken ins Journal: "...man müsste die Freundlichkeit, die man zu Gestorbenen gefühlt hat, auf Lebende übertragen, sei es auf bestimmte Menschen oder auch Tiere".[44]

Ist dann der Tod doch zu etwas gut? In meiner Biographie Ruth Berlaus habe ich diese Aufzeichnung auch in konkreten Bezug zu ihr gesetzt. Das erlaubt die am Vortage, am 20. 6. 1942 gemachte Journaleintragung, in der nur oberflächlich verdeckt ist, dass es sich um sie handelt: "Als diese Frau anfing, mir durch ihren Egozentrismus die Arbeitskraft zu bedrohen, beschloss ich, mich ihrem Einfluss zu entziehen". Der Notiz ist aber nicht nur zu entnehmen, dass er sich von Ruth Berlau eigentlich trennen wollte, sondern auch, dass er es nicht tat. Er fuhr nämlich fort, dass er "den Entschluss möglichst beiläufig und für mich gleichsam unbemerkt" getroffen und sich auch gehütet hätte

> schlecht von ihr zu denken, im Gegenteil, ich zwang mich eher, gut von ihr zu denken...Anstelle Zorn zu nähren über ihren Mangel an Stetigkeit, gewann ich mir die Billigung ihrer sprunghaften Freundlichkeiten ab... Nichts ist schwerer, als jemanden aufzugeben, ohne ihn zu entwerten, aber eben das ist das richtige.[45]

Weil er Berlau allein im Exil für nicht überlebensfähig hielt und sie tatsächlich immer wieder mit Selbstmord drohte, nahm er sich vor, sie nicht zu verlassen und ihr Verhalten zu ertragen, unabhängig davon, wie irrational es ihm auch erscheinen würde.

Ruth Berlau erfuhr fortan "Freundlichkeit," die das Ergebnis einer bewusst angenommenen Haltung war. Seine Zuneigung zu ihr nahm eine neue Form an, ähnelte mehr der bewussten Pflichterfüllung eines Vaters gegenüber seinem Kind. Im allgemeinen und besonders im behavioristischen Sinne regeneriert sich in einem solchen Verhältnis aber auch die Liebe. An starken Gefühlen Brechts für Ruth Berlau bis an sein Lebensende gibt es keinen Zweifel, wenn sie sich auch nicht am bürgerlich-trivialen Liebesideal messen lassen.

Trotz "Freundlichkeit" drehte sich die Spirale weiter. Obwohl die Beziehung Brecht - Berlau einerseits von Offenheit geprägt war – gerade auch bezüglich der Krankheit – ‚wusste er, um sich vor ihren Zornattacken zu schützen, sich oft nur durch Halbwahrheiten zu helfen. Seine Sorgen

um sie drückte er als eigenes Bedürfnis nach Nähe aus, eine Haltung, die Ruth Berlau nur zu gerne mit Eifersucht verwechselte. Nichts benötigte sie mehr als die Bestätigung, dass Brecht sie jetzt und in Zukunft "braucht". Zweifellos hoffte er, dass sich Berlaus psychischer Zustand nach dem Exil und mit einer interessanten Arbeitsperspektive wieder stabilisieren würde. Um ihr Selbstbewusstsein zu stärken, überbetonte er ihre Leistungen für seine Arbeit. In Wirklichkeit suchte er für sie ständig nach geeigneten Beschäftigungen. Das Fotografieren, das sie erst 1944 in einem Kursus bei Josef Breitenbach erlernte, erkannte sie nur im Briefwechsel mit Brecht als berufliche Perspektive, die auch für die



4833 Fountain Ave. Heute Hauptgebäude von Scientology in Los Angeles, war früher die Klinik "Cedars of Lebanon," wo Ruth Berlau am 3. September 1944 Brechts Sohn Michel zur Welt brachte. Zugleich musste sie an einem Tumor operiert werden. Michel lebte nur wenige Tage. Weil außereheliche Beziehungen juristisch und gesellschaftlich noch schwer geahndet wurden, konnte Brecht nicht offiziell als Vater auftreten, sondern nur als Freund. Dr. Gordon Rosenblum, der Mitglied der KP war, ermöglichte es ihm am 2. Tag, Ruth Berlau regelmäßig zu besuchen. Im Raum für Frühgeborene sah er auch seinen Sohn. Sabine Kebir ©

Vervielfältigung von Manuskripten und gemeinsamen Theaterprojekte wichtig werden konnte.[46] Dass das Fotografieren zuvor keine Rolle gespielt hatte, offenbart Brechts ein Jahr zuvor gemachter Vorschlag, im Falle akuten Geldmangels seine Leica an Kurt Weill zu verpfänden.[47] Im Winter 1944/45, nach dem Tod des kleinen Michel, besuchte Ruth Berlau einen weiteren Fotokurs an der Venice High School in Los Angeles. Die FBI-Akten halten fest, dass Brecht sie häufig in die Schule begleitete.[48] Sie selbst schilderte, dass er bei den unendlichen Versuchen, "Fehlerquelle in den Papieren, Filmen, Lichtanlagen, Linsen usw. zu entdecken" viel mitarbeitete. Er habe "die Belichtungszeit, den Abstand usw. immer selbst notiert. Das war nach Michels Tod".[49] Mit der Zeit stellte sich heraus, dass sie auch diese Tätigkeit nur Brecht zuliebe ausübte. Schon in der Schweiz, als sie wieder einmal glaubte, Brechts Liebe endgültig verloren zu haben, begann sie das Fotografieren zu hassen.

In der DDR zeigte sich, dass die Hoffnung trügerisch war, der Beginn des großen neuen Kollektivprojekts, in dem sie unter allen Umständen ihren Platz haben sollte, bringe die Heilung. Als das Kollektivprojekt gesichert war, mochte Brecht dann weder Arbeitskraft noch sich selbst mehr ganz aufopfern. Ab 1950 geht er neue Liebesbeziehungen ein. Aber Ruth Berlau verlässt er nicht.

Nach dem zweiten Weltkrieg kamen in den meisten europäischen Ländern Psychiatriereformen in Gang. Möglichkeiten, die Kranken zu resozialisieren, beziehungsweise von vornherein weiter am gesellschaftlichen Leben zu beteiligen, wurden erst in den folgenden Jahrzehnten erarbeitet. Aber es wurden Gesetze geschaffen, die die extremsten Formen der Exklusion wie die Euthanasie oder auch das für die Männerwelt so bequeme Wegsperren liebeskranker Frauen nicht mehr zuließen. Im Zuge einer solchen Reform in Dänemark kam Edith Berlau frei.

Ihrer Schwester Ruth blieb der Daueraufenthalt in Nervenkliniken erspart, Kurzaufenthalte nicht. Die Psychiatrie war in Fällen wie dem ihren noch weitgehend hilflos. Und in der deutschen Gesellschaft, in der man den psychisch Kranken wenige Jahre zuvor noch das Lebensrecht verweigert hatte, gab es keine positiven Sozialisationserfahrungen mit solchen Menschen mehr. Auf Grund der fortschrittlichen psychiatrischen Traditionen der zwanziger Jahre, denen Brecht anhing, wurde Ruth Berlau dennoch zum Beispiel eines bemerkenswerten Integrationsversuchs. Welche Skandale sie auch verursachte, Brecht zwang sich und sein Theater, sie auch mit diesen Schwächen zu akzeptieren. Vorausgesetzt, dass sie nüchtern war, konnte sie stets am nächsten Tag wieder in ihr Fotolabor oder zu den Proben erscheinen.

Helene Weigel, die über viele Jahre durch Ruth Berlau vielerlei Beeinträchtigungen hinnehmen musste, hielt am Sozialisationsgebot

ebenfalls fest. Über die Diskussion, ob sie sich im einen oder anderen Falle hätte großzügiger verhalten können, sollte nicht vergessen werden, wie großzügig sie in Wirklichkeit über Jahrzehnte gewesen ist. Bemerkenswert sind auch die vielen Personen in Brechts Umkreis, die schon in Amerika und später in der DDR enge freundschaftliche Beziehungen zu Ruth Berlau unterhielten, was auch manchmal bedeutete, ihr gegenüber Brecht oder der Weigel den Rücken zu stärken. Hier sind neben Elisabeth Bergner und Hans Bunge Hanns und Louise Eisler zu nennen. Nicht zu vergessen ist auch Hilde Eisler, die ihr als Chefredakteurin der Unterhaltungszeitung *Das Magazin* sogar eine publizistische Plattform bot, auf der sie ihre Beziehung zu Brecht in vielen Artikeln und Anekdoten öffentlich machen konnte.

Kranke auch dann ins Leben und ins Arbeitsleben zu integrieren, wenn es wenig oder keine Hoffnung auf endgültige Heilung gibt, gilt heute als eine der höchsten, aber auch schwierigsten ethischen Aufgaben. Die spezifische Tragik der Beziehung Brecht-Berlau lag darin, dass mangels angemessener Heilungsmöglichkeiten Brecht selbst in die Rolle des Therapeuten geriet. Obwohl seine behavioristischen Vorschläge einiges Richtige von dem enthielten, was heutige Verhaltenstherapien anbieten, entstand aus der Personalunion von Liebespartner und Therapeuten eine beiderseitige Gefangenschaft. Seine Versuche der Selbstbefreiung waren sicher legitim, aber für Ruth Berlau fatal, weil sie unweigerlich ihr tieferes Versinken in die Krankheit nach sich zogen. Das beeindruckende Schauspiel ihrer fortgesetzten Präsenz in Brechts Leben widersprach allem, was dieser Fanatiker der Vernunft dachte, fühlte und lehrte. Nichts und niemand in seiner Umgebung erregte mehr Erstaunen als die manchmal heroisch, manchmal skurril, manchmal tragisch wirkende Gestalt Ruth Berlaus. Er hielt sie aus, ohne seine Maxime der Vernunft fallen zu lassen. Er hörte auch nicht auf, an ihre Vernunft zu appellieren. Indem er trotz aller Misserfolge seine eigene Antithese als lebendigen Schatten mit sich führte, präsentierte sich Brecht auch äußerlich als denkwürdige Verkörperung einer undogmatischen Dialektik. Ruth Berlaus zum Mythos werdender "Smertz" führte ihm und etlichen Mitmenschen beinahe täglich vor Augen, dass extremes Vernunftdenken an Grenzen stößt.

Anmerkungen

1 Hans Bunge, Rede am Grab Ruth Berlaus, Manuskript, S. 1.

2 Hans Bunge, Nachwort zu *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau,* Hans Bunge, Hrsg., (Berlin, Darmstadt, Neuwied: Verlag Luchterhand, 1985), S. 325-326.

3 Dies geht aus einer Aufzeichnung vom 18. Juni 1930 in einem Tagebuch (1930-1935) hervor, dessen Kopie mir samt einer deutschen Übersetzung in Dänemark zur Verfügung gestellt wurde. Ich erhielt aber das Recht der inhaltlichen Wiedergabe.

Zitieren wird von der Inhaberin von Ruth Berlaus Urheberrechten nicht gestattet.

4 Ruth Berlau in *Politiken* 21.6 (1930).

5 Siehe Lulu Ziegler an Brecht, 5. 8. 1933, Berliner Brecht Archiv (BBA) 476/36.

6 Bertold Brecht, *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u.a., Hrsg., (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau und Suhrkamp, 1987-2000), Bd. 26, S. 156.

7 Wolf Scheller, "Benutzt, gebraucht und aufgefressen" in *Esslinger Zeitung* 19 (20. 10. 1985). Derselbe Artikel erschien, zumeist unter anderem Titel, auch in der *Basler Zeitung* (11.10.1985), in *Die Presse* 12 (13.3.1985), in *Rheinische Post* (19.10.1985), in *Kieler Nachrichten* (25.10.1985), in *Rhein-Neckar-Zeitung*, 23 (24.11.1985), in *Die Rheinpfalz* (13.2.1986) - RBA 398.

8 Eine Zusammenfassung des Presseechos auf die *Gedichte über die Liebe* habe ich im Kapitel "Brecht im Wertewandel" von Sabine Kebir, *Ein akzeptabler Mann. Streit um Brechts Partnerbeziehungen* (Berlin: Der Morgen, 1987), S. 160-161 gegeben.

9 John Fuegi, *Brecht & Co. The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: Harper Collins Publishers, 1994). Erweiterte deutschen Fassung: *Brecht & Co.* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998).

10 Auch in Filmen wird die konservativ-feministische Rezeption Brechts zum Leitfaden. Siehe Jutta Brückner, *Lieben Sie Brecht?* (1992) und Jutta Brückner, *Bertolt Brecht - Liebe, Revolution und andere gefährliche Sachen* (1998) und Jan Schütte *Abschied* (2000). Aus Platzgründen verzichte ich auf die Diskussion dieser Filme.

11 Interview mit Peter Hugges im Programmheft zu seinem Stück *Forbrændt*, das 2001 im Husets Teater in Kopenhagen aufgeführt wurde.

12 Hans-Peter Krüger, *Die Aufschreiberin*, BBA B735/J98-08, S.8. Das Schauspiel wurde 1998 in Karlsruhe mit Katharina Busch in der Hauptrolle und Reinhard Sannemann als Regisseur und Brecht aufgeführt, S. 37-38.

13 *Ruth. Eine Erzählung über Ruth Berlau und Bertolt Brecht.* Montage von Auschnitten aus *Brechts Lai-Tu* von Hans Bunge und Gedichten und Texten von Brecht. 1986 mit Brigitte Bruun im Fiol Teatret in Kopenhagen aufgeführt.

14 Outi Nyytäjä, *Palava Nainen*, Einfrauendrama über Ruth Berlaus Leben mit Liisi Tandefelt, aufgeführt im Teatteri Avoimet, Helsinki 1998.

15 Ruth Berlau, *Videre* (Kopenhagen: Hasselbalch-Verlag, 1935).

16 Carl Pietzker, *Ich kommandiere mein Herz. Brechts Herzneurose - ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988).

17 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (Reinbeck: Rowohlt, 1968), S. 618.

18 Jerold J.Kreisman, Hal Straus, *Ich hasse dich - verlaß´mich nicht. Die schwarzweiße Welt der Borderline-Persönlichkeit* (München: Kösel, 2003, 14. Auflage auf Deutsch seit 1989).

19 Ebd., S. 27.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 29

22 Ebd., S. 31.

23 Berlaus Mitschülerin, Helga Agnete Roosekamp erinnerte sich, dass sich die etwa zwölfjährige Ruth, nachdem sie ein Zierporzellan in Form einer Schlange zerbrochen hatte, vor den Augen ihrer Freundinnen in ein Schauspiel hineinsteigerte, wonach die Schlange lebendig gewesen sei und sie sie getötet habe. Sie weinte dabei so herzzerreißend, dass auch die anderen Mädchen zu weinen begannen. Die Geschichte "En ung pige og hendes sygdom" [Ein junges Mädchen und seine Krankheit] wurde wiedergegeben auf : www.Erik.Rosekamp.dk (2000).

24 Dies geht unter anderem aus einer Tagebuchaufzeichnung Berlaus vom 25. Oktober 1930 hervor (siehe Anm. 3). Das bis 1935 geführte Tagebuch enthält nur wenige Bemerkungen zu Gesprächen mit Brecht und endet offenbar zu der Zeit, in der die Liebesbeziehung begann. Es bietet vor allem wertvolle Aufschlüsse über das Schicksal der Schwester und Berlaus Ehe mit Robert Lund, in der ähnliche Probleme bestanden wie später in der Beziehung zu Brecht.

25 Bei Borderlinern liegt keine echte Schizophrenie vor, aber schizophrenieähnliches Verhalten kann öfter beobachtet werden. Dem zeitgenössischen Stand der Psychiatrie entsprechend wurde Ruth Berlau auch mehrfach als 'schizophren' diagnostiziert.
26 John Broadus Watson (1878-1958), *Behavior: A Textbook of Comparative Psychology* (New York: Henry Holt and Company, 1914). Wie Pawlow erklärte er das Verhalten von Menschen und Tieren, aber auch menschlichen Gruppen aus Umwelteinflüssen. Brechts Nachlass soll 1976 noch W.s *Behaviorism* enthalten haben. Siehe Meinhard Adler, *Brecht im Spiel der technischen Zeit. Naturwissenschaftliche, psychologische und wissenschaftstheoretische Kategorien im Werk Bertolt Brechts* (Berlin: Nolte, 1976), S. 47. Der Behaviorismus war neben der Nationalökonomie des Faschismus, der Musik, und dem Weltbild der modernen bürgerlichen Physik als viertes Thema eines 1931 unter anderen von Brecht und Benjamin geplanten Marxistischen Clubs vorgesehen: Einen Vortrag darüber sollte der befreundete Kultur- und Literaturkritiker Armin Kesser (1906–1965) halten. Siehe: Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht: die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts "Krise und Kritik"* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2005), S. 82. Wie aus Kessers "Tagebuchaufzeichnungen über Brecht 1930–1963," *Sinn und Form* 56.4 (Nov.-Dez. 2004): pp. 738-759, hervorgeht, war er Brechts Gewährsmann in Sachen Behaviorismus.
27 Sie kommt auch in einer von Berlau gegenüber Bunge gemachten Äußerung zum Ausdruck. Er habe besonders jungen Schauspielern immer wieder Gestisches vorgemacht: "[D]en Gang der Müdigkeit oder den Gang der Sinnlichkeit, den Gang der Eitelkeit oder den Gang der Beleidigten. Damit verschafft er dem Schauspieler eine Grundlage, denn der Gang ist die Haltung". *Lai-tu*, S. 232.
28 Zitiert nach Hansjürgen Rosenbauer, "Brechts unmarxistischer Ziehvater" (=Watson), *Frankfurter Rundschau*, 16. 11. 1968. Siehe auch derselbe, *Brecht und der Behaviorismus* (Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen, 1970).
29 *Regnen* ist die einzige Novelle aus *Ethvert dyr kan det*, die nicht ins Deutsche übersetzt wurde.
30 BFA 14, 94–95. Der Zeilenkommentar datiert die Verse schon um 1930. Da die Notizen auf dem Block (BBA 827/30) durch leere Blätter unterbrochen sind, muss er nicht hintereinander beschrieben sein, eine andere Chronologie ist denkbar.
31 Königliche Bibliothek Kopenhagen, 6 utilg 841. Auch die im Gedicht erwähnte Zuwendung zur Religion deutet auf Edith Berlau, deren Rückkehr zur Frömmigkeit mehrfach belegt ist, zum Beispiel in RBA N 244.
32 Zum Beispiel "Wenn ich in Deinem Wagen fahre," "Der, den ich liebe," "Wenn sie trinkt, fällt sie in jedes Bett".
33 Zuvor hatte er die mechanistische und modellhafte Darstellung des Geschehens durch die Behavioristen zwar als Fortschritt, aber als nicht ausreichend bezeichnet (BBA 827/37).
34 BFA 22/1, 593.
35 Ruth Berlau, "Bertolt Brecht und die Tugenden," *Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate* (Darmstadt: Luchterhand, 1985), S. 286.
36 BFA 18, 176.
37 "Ein neuer Tag - noch einer. Vom Bett eile ich zum Fenster und fresse einen Schluck Luft wie es geschrieben steht bei Me-ti - schnell Wasser über [das Gesicht] genetzt - dann das Gesicht ins Wasser tauchen - dann der erste Schluck Kaffee - drei echte Genüsse, vorgeschrieben von Me-ti". Aus: *Der Tag eines Trinkers*, RBA N 244. Vergl. einen Text aus dem amerikanischen Exil RBA N 13. Siehe auch einen Brief Brechts an Berlau v. August oder September 1945, BFA 29, 363.
38 BFA 14, 411-412.
39 Brecht an RB, 15. 9. 1940, BFA 29, 186.
40 Dorothee Ostmeier, "Angesichts des Todes von Margarete Steffin. Brechts Perspektivenwechsel," *Ich wohne fast so hoch wie er. Margarete Steffin und Bertolt Brecht. Materialien einer internationalen Tagung zum 100. Geburtstag von Margarete Steffin*, Sabine Kebir, Hrsg., (Berlin: Theater der Zeit, 2008), S. 31.

41 Ebd., S. 23.
42 BFA 27, 353.
43 Dorothee Ostmeier, "Angesichts des Todes," BFA 27, 22.
44 BFA 27, 107.
45 BFA 27, 106,107.
46 Brecht an Berlau, 27. 4. 1944, BFA 29, 332 und am 9.5.1944, BFA 29, 336.
47 Brecht an Berlau , 9.7.1943, BFA 29, 279.
48 Weil der Physiker Hans Reichenbach, der Kenntnisse über die Atombombe besaß, Berlau bei der Entwicklung einer Technik zum Fotografieren von Mauskripten unterstützte, erwog das FBI eine Weile, dass es hier um Atomspionage gehen könne und verstärkte die Beobachtung des mysteriösen "microfilm copy work" - FBI Akte BBA Z53/ 84-85.
49 Transkription der Tonbandgespräche Berlaus mit Bunge, BBA 2166/152.

DEFA *Märchenfilme* als Brecht'sche Parabeln: Gerhard Kleins *Die Geschichte vom armen Hassan* und Konrad Petzolds *Das Kleid*

Die Terminologie "Brechtian Cinema" bezieht sich oft auf die europäische Neue Welle und feministische Filme, nicht aber auf die DEFA Filme, eine Verbindung, die wohl ganz direkt, offensichtlich und überzeugend scheint. Manche berühmte DEFA Schauspieler und Schauspielerinnen waren auch beim Berliner Ensemble tätig; Theater und Film teilten sich Personal und Dramaturgie. Der vorliegende Artikel analysiert zwei DEFA Märchenfilme, die kurz nach Brechts Tod gedreht wurden und als gute Beispiele gelten, um die Brecht'sche Ästhetik, Politik und Ethik aufzuzeigen: Gerhard Kleins *Die Geschichte vom armen Hassan* (1958) in der Form von Brechts Lehrstück und Konrad Petzolds *Das Kleid* (1961/ uraufgeführt 1991). *Das Kleid* zitiert nicht nur Brechts anti-stalinistische Kritik, die er in seinem Gedicht "Die Lösung" äußert, sondern folgt auch stilistisch den Prinzipien des epischen Theaters. Beide Filme können als Brecht'sche Parabeln betrachtet werden, eine Gattung, die Brecht selbst viele Male in seinen Stücken verwendet hat.

The term "Brechtian Cinema" often refers to European New Waves and feminist filmmaking and less so to DEFA pictures. However, there is a direct link, because some key DEFA actors were in the Berliner Ensemble and there was an interchange of personnel and dramaturgy. This essay has selected two DEFA fairy-tale films that most representatively exemplify Brechtian aesthetic, politics and ethics: Gerhard Klein's *Die Geschichte vom armen Hassan* (1958), made in the form of Brecht's *Lehrstücke*, and Konrad Petzold's *Das Kleid* (1961/ premiered in 1991). *Das Kleid* not only echoes Brecht's anti-Stalinist criticism by quoting from his poem "The Solution," but stylistically also follows the precepts of Brecht's epic theater. Made shortly after Brecht's death, both films can be considered Brechtian parables, a genre that Brecht himself often used in his plays.

DEFA *Märchenfilme* as Brechtian Parables: Gerhard Klein's *Die Geschichte vom armen Hassan* and Konrad Petzold's *Das Kleid*

Qinna Shen

As an iconic theorist and practitioner of revolutionary theater, Bertolt Brecht's influence on film is uncontested and far-reaching. Yet the discussion of 'Brechtian cinema' is often focused on European New Wave and feminist filmmaking, marginalizing DEFA pictures. This is despite DEFA (die Deutsche Film-Aktien-Gesellschaft) being the state-owned film company in the former German Democratic Republic (GDR) where Brecht had lived and worked after returning from exile. Brecht's relationship with DEFA has always been portrayed as brief (partly due to his untimely death in 1956) and rather strained. Although he shared the studio's idea that media should be didactic and entertaining, Brecht cringed at DEFA's ideological dogmatism as he did from Hollywood's commercialism. His loyal yet critical attitude towards Marxism accounts for his reservation concerning the East German Stalinist regime and thus his fraught relationship with DEFA. DEFA made a few attempts to film Brecht's plays; however, all failed.[1] Rolf Rohmer, a former theater professor in Leipzig, attests to Brecht's influence on all theaters in the GDR and on the artistic practice of many producers, actors and musicians who "interiorized" Brecht's drama technique.[2] After all, Brecht was East Germany's most famous artist during its early years; many made pilgrimages from the West to see his productions. Some key DEFA actors were in the Berliner Ensemble and "trained in gestic acting".[3] Individuals and dramaturgy thus suggest the immediate and mediated impact Brecht made on DEFA films.[4]

This essay will focus on selected DEFA *Märchenfilme* to demonstrate the impact Brecht has made on the studio. At first glance, fairy-tale films seem inappropriate for a Brechtian analysis due to the obvious contradiction between their presumably fantastic nature and Brecht's insistence on realism. Contrary to popular belief, the unexplainable and miraculous are not necessary elements in fairy tales; indeed, a number of DEFA adaptations of folk or literary tales do not contain any magic.[5] This essay focuses on two such films where magic is absent and that most exemplify Brechtian aesthetics, politics and ethics: Gerhard Klein's *Die Geschichte vom armen Hassan* (*The Story of Poor Hassan*, 1958)[6] and Konrad Petzold's *Das Kleid* (*The Dress*, 1961/ premiered in 1991).[7] Made shortly after Brecht's death, both films can be considered Brechtian parables. Fairy tales (including folk and literary tales), parables and fables are overlapping genres.[8] The parable is of great importance to Brecht's concept of the epic theater:

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

> Brecht's stories were more often parables (*Round Heads and Pointed Heads, The Caucasian Chalk Circle, The Good Person of Szechwan*) or worked as historically distant parallels to contemporary issues and events (*Galileo, Mother Courage, The Days of the Commune*). In later years Brecht came in fact to prefer the term 'parable' for his work. It offered, Ernst Schumacher reports, 'simplicity and easy assimilation'; it was 'indirect', 'cunning' and 'concrete in abstraction'.[9]

Indeed, Brecht himself uses the parable form in *Round Heads and Pointed Heads, The Caucasian Chalk Circle,* and *The Good Person of Szechwan* to illustrate his Marxist and antifascist politics and ethics; thus, fairy-tale thinking is not alien to Brecht's work. Resembling the characteristics of epic theater, parable storytelling is emblematic, anti-illusionist and anti-naturalistic. Since the parable conveys a message in a mediated, yet intelligible way, the parabolic form suits Brecht's epic dramaturgy, or in other words, narrative theater.[10] Commenting on the Copenhagen production of his *Round Heads and Pointed Heads,* Brecht writes on the "peculiarities of the parable form": "This play, the parable type of non-aristotelian drama, demanded a considerable sacrifice of effects of illusion on the part of actors and stage set".[11]

The folk nature of fairy tales allows us to relate them to Brecht's work. Expressions found in the wishes of the common people and the anti-bourgeois, anti-capitalist tendencies in folktales show that these tales and Brecht's parable plays share similar political ambitions, addressing the needs and aspirations of the lower class. As the primary theoretician of the Marxist approach to folktales, Jack Zipes highlights the politics disguised in fairy tales that belie the tales as innocent children's stories.

> The initial ontological situations in the tales generally deal with exploitation, hunger and injustice familiar to the lower class in pre-capitalist societies. And the magic of the tales can be equated to the wish-fulfillment and utopian projections of the people, i.e., of the folk, who preserved and cultivated these tales.[12]

In typical fairy tales, wish-fulfillment materializes only in "magic reality". However, Brecht's work urges wish-fulfillment in "social reality," to borrow Dorothee Ostmeier's term.[13] Many fairy tales originated from the folk and were initially transmitted in oral form. They were later co-opted by bourgeois collectors and editors who had similar social aspirations, as in the case of the Grimm brothers and Hans Christian Andersen.[14] Because a proto-Marxist critique of the bourgeoisie and capitalism was already embedded in folktales, Brecht stands in the tradition of the populist art of

folktales. Fairy tales lend themselves to a Marxist reading, just as Brecht's plays are consciously composed with Marxist leanings.

Many folktales revolve around the social ascent of a member of the lower class into the upper class structure without any radical changes to society as a whole. Partly due to bourgeois editors' intervention, "The endings of almost all folk tales are not solely emancipatory, but actually depict the limits of social mobility and the confines of the imagination".[15] Not surprisingly, DEFA adaptations of folk and literary tales extend the improvement of an individual's fate to that of the entire lower class, a shift in accord with Brecht's politics and ethics. The major difference between the fairy tale ideology and Brecht's agenda lies in the fact that fairy tales lack "the social interventionist" activism that Brecht so outspokenly espouses.[16] Because of middle-class control of the folktales' official versions, the tales' functions are limited to entertainment and education, without explicitly formulating a coherent socio-political critique. To Brecht, however, art is charged with a political mission: "By accentuating contradictions between everyday appearance and what is historically realizable, Brecht hoped to galvanize his audience into action outside the theater".[17]

Brecht's relationship with DEFA was complicated. In the GDR, Georg Lukács' advocacy of classical humanism, socialist realism, and his censure of romanticism and modernism dominated official cultural politics. Brecht was criticized by Lukács for being "formalistic":

> As early as 1932, in one of his rare direct comments on the dramatist, Lukács had attacked Brecht's plays, in particular the didactic *Lehrstücke* of the period, arguing that Brechtian method prevented the development of a true socialist realism because it lacked the treatment of representative, yet individualized, characters in psychological conflict. Instead Brecht's characters represented merely abstract functions in the class struggle, speaking in disembodied arguments and agitational dialogues. Lukács regarded the "estrangement" effect as a merely formalistic device artificially imposed on the material. This critique was similar to Lukács' general assault upon the modernist avant-garde.[18]

Although Brecht opposed Lukács' judgment of him,[19] Lukács' deprecation of Brecht's aesthetics as such predestined the latter's vacillating reception in the GDR, a reception Marc Silberman succinctly summarizes:

> Brecht's return to East Berlin in 1948 and the establishment of the Berlin Ensemble were celebrated

> by the East German government as a major public relations coup, since he represented a strong ideological line of continuity with left intellectuals of the Weimar Republic; nonetheless, in the course of the fifties until he died in 1956, Brecht's politics and aesthetics were treated by the government's cultural functionaries with great suspicion because his "formalism" did not fit the dogmatic image of Socialist Realism. After his death, however, the work at the Berlin Ensemble quickly became acceptable as a model of political theatre motivated by critical, interventionary thinking (Brecht's *eingreifendes Denken*) when applied to the fascist past and to Western capitalism but not to the domestic socialist development.[20]

DEFA's reception of Brecht was not entirely inhibited by Lukács' negative appraisal of the playwright. While DEFA typically adhered, especially in the early years, to socialist realist strictures, it occasionally deviated from them, as is evident in many fairy-tale films, especially those containing magic. The artistic, scientific and mechanical nature of filmmaking made Brecht's view that art is "a technical skill, engaged in experimentations" attractive and practical for DEFA.[21] The formal, technological, and often Brechtian way of production was deemed essential to the success of a film project, despite their tinges of formalism. In general, Lukács was followed by GDR cultural functionaries, whereas Brecht appealed to artists.

The essay will focus on two DEFA fairy-tale films that are consciously Brechtian. *The Story of Poor Hassan* is directed by the famed director Gerhard Klein in the form of Brecht's *Lehrstücke* or didactic plays.[22] Based on an Ugrian tale, *The Story of Poor Hassan* reinforces the core of Marxist ethics: the exploitation of the working class and the need for class consciousness and rebellion. Adapted from Hans Christian Andersen's "The Emperor's New Clothes,"[23] in which the ruler becomes a laughingstock when the naked truth of his incompetence is revealed, Konrad Petzold's *The Dress* is a political satire of Stalinism. After the erection of the Berlin Wall, this film was increasingly suspected to be a parody of the East German state as an isolated dictatorship. The kingdom in the film lies behind a thick and solid wall. *The Dress* not only echoes Brecht's anti-Stalinist criticism encoded in *Buckow Elegies* by quoting from the poem "Die Lösung" ("The Solution"), it also follows the precepts of Brecht's epic theater. The uses of songs, intertitles, masks and stilts are conspicuous Brechtian features in the film.

Despite Brecht's tortured relationship with DEFA, these two fairy-tale films show how the studio is indebted both aesthetically and politically to the legacy of the playwright. Modeled on Brechtian parables, these

films make historically or geographically distant parables into analogies featuring contemporary issues found in the GDR.[24] Their minimalist, indicative and realist *mise en scène* is comparable to how Brecht stages a play: "There is nothing decorative and nothing magical in it".[25] Many of the actors and actresses in these films came from the *Berliner Ensemble*, including Ekkehard Schall, who plays Hassan, and Erwin Geschonneck, who plays the merchant Machmud in *The Story of Poor Hassan*,[26] as well as Wolf Kaiser and Eva-Maria Hagen, who are the emperor and kitchen maid in *The Dress*.[27] These films are overlooked exemplars that demonstrate how DEFA pictures apply Brecht's theory on media, experiment with the audio and visual, and illustrate a Brechtian ethics that is Marxist yet anti-Stalinist.[28]

The Story of Poor Hassan

Set in a parched Middle Eastern region, *The Story of Poor Hassan* revolves around the coolie Hassan's oppression and final rebellion against his suppressors, who are represented by the rich merchant Machmud and the pallid and sickly magistrate Kadi. When Hassan accidentally kills Machmud's dog during an attempt to defend himself, the corrupt judge sentences him to be the watchdog for Machmud. Following a montage sequence of serene images taken in Machmud's yard, which is accompanied by the slave Fatima's beautiful song,[29] the camera abruptly takes the spectator's focus along an iron chain to Hassan and shows him shackled to a leash. Instead of being outraged at his animalization, Hassan says "Hier ist es schön". The sharp contrast between Hassan's abject existence and the serene images and sounds found in Machmud's yard and Fatima's song constitutes a moment of Brechtian *Gestus* and *Verfremdung*.[30]

After failing to bark like a good watchdog to prevent the theft of Machmud's horse, Hassan is also forced to perform all of the duties of the stolen horse. Believing that his fate is Allah's will, Hassan puts up with all the humiliation dealt him by the upper class. His resignation is symptomatic of the lack of consciousness among the lower class. 'Hassan the horse' eventually rebels against his unjust punishments at the end of the film. When the two wealthy men sacrilegiously negotiate the price of Fatima during prayer time, Hassan loudly protests against their actions and literally casts aside his yoke, a device he must wear around his neck to draw water from underground. Shortly afterwards, when Hassan is hitched to a carriage and forced to pull Machmud and Kadi through the desert, he revolts against his unreasonable punishment for the last time. After Machmud whips Hassan until the latter faints, Hassan secretly frees himself upon regaining consciousness. He runs the horse wagon into a boulder lying ahead of them, wrecking the wagon and unseating its passengers. He orders them to bark, as Machmud had once ordered him, and then leaves them in the desert to die.

The film parable serves Marxist state ideology by critiquing inhumane capitalism. Social divisions between the wealthy and the poor are emblematically depicted, with Hassan's indigent hut standing next to Machmud's lavishly opulent residence. The class division is exacerbated by Machmud's monopoly of the water supply in the dry region. However, by making Hassan's character the physically stronger of the two, this film suggests that the working class has the power to topple capitalistic rule. The film is reminiscent of Brecht's early didactic play—*Die Ausnahme und die Regel* (*The Exception and the Rule*, 1930),[31] which also has three central characters: a rich merchant, a coolie and a judge. In the plot, the merchant and the coolie cross the Mongolian desert in great haste to conclude an oil deal. The merchant shoots the coolie, mistaking the latter's good intention of giving him the water bottle for an attack. Later, the judge acquits the merchant on the ground that he had every reason to believe that the mistreated coolie wanted revenge and that the merchant's self-defense was reasonable. Employing a number of distancing devices such as songs, Brecht alerts his audience to the irony of the coolie's fate, the collusion among the upper classes, and the helplessness of the lower class. The play compels the audience to think about what the title "The Exception and the Rule" means: The coolie only wanted to help his master, but his humanity was the exception to the rule—the exploited never harbor good intentions towards their exploiters.

Der Richter *singt*:
Die Regel ist: Auge um Auge!
Der Narr wartet auf die Ausnahme.
Daß ihm sein Feind zu trinken gibt
Das erwartet der Vernünftige nicht.
. . . .
Der Führer *singt*:
In dem System, das sie gemacht haben
Ist Menschlichkeit eine Ausnahme.
Wer sich also menschlich erzeigt
Der trägt den Schaden davon.

The ending of Klein's parable film resembles, yet reverses, Brecht's play: Hassan kills his master and thus the film has a more positive conclusion than Brecht's play. This makes Klein's plot resemble that of the typical fairy tale, since a happy ending is formulaic and even obligatory in fairy tales. The ending of *The Story of Poor Hassan*, listed as a children's film, satisfies this expectation of the young audience, whereas Brecht's ending would frustrate it.

In the film, the lower class also reclaims the fruit of its labor. After Hassan chases away the guards at Machmud's gate, he leaves the door wide open. This suggests that wealth or property, symbolized here by water, is now

accessible to the common people. In *The Exception and the Rule,* Brecht provocatively implies that violence wielded by capitalism can only be countered by violence from the exploited, i.e., proletarian revolution. The film, in contrast, acts on that suggestion explicitly, as when the exploited resort to violence at the film's finale. Such ideological indoctrination seemed anachronous since the GDR had already established a socialist regime. Many DEFA films, however, tended to revisit the economic and socio-political problems that necessitated class struggle in the first place; the GDR often reiterated the reasons for socialist revolution to validate its legitimacy. In accordance with scientific atheism, the film also implicitly criticizes how religion is utilized by the upper class to deceive the poor. Hassan's initial acquiescence can thus be traced back to his Islamic faith. Refusing to help Fatima flee, he says: "Ich darf nicht, dieser Platz ist von Allah bestimmt". The film ultimately empowers the working class to take matters into its own hands, instead of entrusting fate to some divine authority and its dubious worldly agents.

Hassan initially takes his subordinate status for granted; however, once he acquires class consciousness, his rebellion is anticipated by viewers siding with the exploited. Along with Hassan's transformation, the Brechtian parable hopes for similar realization on the part of the audience. This enlightenment follows Brecht's intention for the didactic play or epic theater in general.[32] Brecht's *Lehrstücke* revolutionize the theater not only via the activist belief that political theater can induce changes in the real world by "laying bare, or exposing, the contradictions inherent in human society and history," but also through its form.[33] The play uses a number of techniques to engage the audience and make the staging a didactic experience instead of a purely aesthetic or 'culinary' one.

Evoking the Brechtian *Verfremdungseffekt, The Story of Poor Hassan* opens with a camera rolling towards the main actor Ekkehard Schall. He turns to face the camera and introduces himself, his parrot,[34] and the other characters of the film by leafing through a huge book. The refreshing and sobering preamble clearly employs Brecht's dramatic theory and practice: "The preparations made so as to give point to the parable had themselves to be visible. The playing had to enable and encourage the audience to draw abstract conclusions".[35] Schall appears in multiple roles (the narrator, the leading actor, and the singer at the finale) that enable the actor to distance himself from his character.[36]

The film illustrates the dynamics and conflicts between social classes by using 'typical' characters with common Muslim names, intentionally repressing the inner emotions of each character: "To [Brecht], the story – the interaction of the characters with other characters or their struggle with blind societal and historical forces – is much more relevant than any subtle probing into the depths of an individual psyche".[37] Likewise,

Brecht favors "ready made types" for social representation.[38] The anti-naturalistic, non-psychological acting keeps the spectator at arm's length. While Hassan is resigned to his fate, his degradation to animalistic existence provokes anger from the audience because of the cruelty of the merchant and his accomplice. The divergent reactions of character and the viewer to the same event exemplify Brechtian estrangement, because "the actor would stimulate the audience to feel emotions that were not the same as those 'felt' by the character".[39] Here too, the viewer does not identify with the character whose submissiveness urges the viewer to realize the oppression of the lower class and the necessity for revolution.

The fact that the parable takes place in a Middle Eastern town with German actors playing Arabs in exotic attire furthers the Brechtian alienation effect. By using German-speaking Muslims, the film conveniently achieves the desired Brechtian distinction between actor and character: "At no moment must [the actor] go so far as to be wholly transformed into the character played".[40] After Wolfgang Staudte's fairy-tale film *Die Geschichte vom kleinen Muck* (*The Story of Little Mook*, 1953), *The Story of Poor Hassan* was the second film set in the Middle East. This dislocation creates a distance between the story and its German audience, who would be less likely to see the celluloid world as their own. Likewise, expecting a certain suspension of disbelief, the *DEFA-Indianerfilme* cast the famous Yugoslavian actor Gojko Mitić as Native American and Germans in make-up as extras.

The subtle and sparse yet suggestive cinematography of *The Story of Poor Hassan* led commentators to doubt the film's overall appeal to younger audiences.[41] Most of the negative or skeptical reviews focused on the direct transposition of Brechtian dramaturgy onto a film targeted for children. This criticism suggests that the cerebral process the Brechtian style demanded from the audience would be too challenging for the young viewers.[42] According to one review, it is unconvincing that Hassan can send the armed guards into flight by simply shouting "Geht weg!"[43] In defense of the film, here one can compare Hassan's seemingly 'supernatural power' to the decay of the ruling class: According to Marxism, after the ruling class is overthrown, it is not long before the infrastructure of that power system begins to crumble and its minions to scatter in all directions.

The Dress

While *The Story of Poor Hassan* illustrates Brecht's anti-bourgeois and anti-capitalist position, Konrad Petzold's banned comedy *The Dress* aligns with Brecht's anti-Stalinist sentiment. In Andersen's tale, the narcissistic emperor is tricked into believing that the magnificent new clothes created by two "swindlers" are invisible to those who are inept or incompetent.

These clothes function not only as beautiful apparel for the self-absorbed emperor, but help him identify and dispose of those unfit for the positions they hold. In actuality, these "swindlers" do not work with magic, but with logic. They have come up with a perfect lie. It is ridiculous to expect clothes to function as a convenient litmus test or detective device. Yet, except for the one child, everyone in Andersen's tale pretends to see the emperor's new clothes because they assume that others can also see the material and thus do not wish to appear foolish in front of their peers. The two cunning "swindlers" are able to pull off their trick by taking advantage of the weaknesses of the emperor and of human beings in general. "The Emperor's New Clothes" pokes fun at insecurity, social hypocrisy and the resultant dishonesty. It reveals how people refuse to be different for fear of public shame or disapproval, which explains the resulting social conformity and blind acceptance of group behavior. Children are often associated with innocence, honesty and boldness. They can break the spell because they can speak their minds without fear of shame or stigmatization.[44] Although the emperor is the major focus of the satire, society at large is not spared by Andersen's caustic criticism.

The fact that no one, except a small child, discovers the ruse serves as a poignant portrayal of dictatorship, where no opposition exists to point out the absurd notions of the ruling party. Whereas such a subversive idea is only implied in Andersen, the film develops the original plot's potential as a political satire. The ministers have the possibility of exposing the emperor's fallacies; however, they are too scared to tell the truth for fear of the unpredictable repercussions. Since the emperor seems determined to eliminate the supposedly unsuitable people from his retinue, the nobility feels compelled to lie for its own security. Consequently, no one within the emperor's inner circle puts a stop to the folly surrounding the clothes. In the end, the tale exposes the emperor, both literally and metaphorically, for his ignorance of and refusal to accept the truth. The film prefigures the lack of honest solidarity and collaboration within a totalitarian government, which is ultimately self-destructive and unsustainable. The ridicule of the ruling power, already contained in the original tale, spelled doom for Petzold's film. Upon closer examination, it is not surprising that the film was deemed as "objektiv parteifeindlich" and as showing "konterrevolutionäre Züge".[45]

In the film, two weavers, Hans and Kumpan, come to a kingdom surrounded by a well-guarded and seemingly impenetrable wall. The sentry tells them that "Das ist die Mauer, die quer durchgeht. Dahinter liegt die Stadt und das Glück". Censors took this line to be pure provocation.[46] The image of affluence and happiness that the patrol guard ascribes to the city mocks the reality of poverty, popular unrest, mass exodus, and the ensuing necessity to build the Berlin Wall in East Germany.[47] By stowing away under a cart, the weavers slip through the security check at the city gate. With the help

of a kitchen maid named Kattrin (alluding to Brecht's *Mother Courage*), they are smuggled into the palace. On seeing the 'intruders', the emperor, paranoid about his safety, embarrasses himself by cowardly hiding away from the supposed "Attentäter, Spione, Agenten, Totschläger".[48] Suggesting a paralyzed judicial system, the crippled minister of justice comes forward in a wheelchair to pronounce the death sentence for the weavers. However, upon learning that the condemned are weavers, the emperor orders them to make instead an amazing outfit that will make everyone fall on their knees. The emperor is so obsessed with new clothes that he has appointed a *Bekleidungsministerin*, or Clothing Minister, to his cabinet and refused to see his people for a long time due to a 'lack' of presentable clothes. The two weavers rack their brains, taking on this challenge from an emperor who has just thrown out all the clothes that the *Bekleidungsministerin* had designed for him. It would be hard for us to believe that Andersen's emperor, who simply wants to add the 'invisible' clothes to his collection, would empty his closet. In contrast, the emperor in this film scorns his previous outfits and expects this new design to replace them all. The amount of ambition that the emperor invests in his new clothes is a significant change the film makes from the original tale. In Andersen's version, it is simply his pomposity and pretention that causes him to fall into the weavers' trap. The film, however, makes it clear that it is the emperor's greed for power that has blinded him. His excessive expectations for the new clothes provoke an extreme reaction from the weavers. They come up with an ingenious plan to claim that the robe they are making is invisible to those who are stupid or otherwise unqualified.

Andersen's tale can be analyzed from a Marxian perspective because the two lowly commoners are able to outsmart the emperor and the entire ruling class. However, the fact that Andersen uses "swindlers" as a label for the two weavers, who set out to reap monetary benefits through deceit and trickery, shows his ambiguous image of the poor. In comparison, Petzold's film offers a clearer analysis of class issues. The Brechtian aesthetic that the cinematic version explicitly employs further assists in bringing Marxist concerns to the fore. The two weavers in the film are portrayed as unquestionably positive characters. They come to the kingdom having not eaten for three days, demonstrating the eternal suffering of the lower classes. The Brechtian theme song—"Das Lied von den Neigungen des Menschen"—voices the commoners' simple desire for a better life, ending with an accusatory question that refers to Brecht's poem "Fragen eines lesenden Arbeiters": "Befragt nach Süchten, dann gestehe ich leicht. Die Sucht zu fragen, und so frage ich glatt: Warum der Rauch steigt und den Himmel bleicht; wer Schuld an meines Lebens, wer Schuld an meines Lebens Anteil hat [sic]?"[49] Arriving in the city, they search for a roof over their head with no luck. Reminiscent of the Brechtian epic theater, after the poor families ignore them a sentence appears bold-faced on the screen: "Die Ärmeren der Stadt zeigten sich verhärtet".

While Hans and Kumpan sleep on the market place under a table, an animated scene is inserted where a female cat flirts with a tom cat at night, representing the emperor and his *Bekleidungsministerin* in both sound and image. Hans and Kumpan's honest desire to work for the emperor nearly costs them their lives. One of the many revolutionary Brechtian intertitles appears on screen, foreshadowing the danger awaiting the weavers: "Wer kämpft um das Stück Brot, das ihm vorenthalten wird, rechne mit grausamen Gegnern und fast hoffnungslosen Lagen". Thus, the weavers must use their creativity and cunning to find a way to save themselves from the tyrannical and murderous emperor. Anticipating the day of the parade, another Brechtian intertitle projected onto the screen summarizes the revolutionary potential of the proletariat: "An diesem gewöhnlichen Tage erschüttern zwei Habenichtse die Plattform eines Staates. Es ist bekannt, wie weit so etwas mit der Zeit gehen kann". Twice in the film, two picture frames appear side by side, showing parallel events at the same time. The cinematic version thus fragments itself by inserting projection titles, cartoon episodes, and experimental visuals, which reflect Brecht's emphasis on "interruption, discontinuity"[50] to pull the audience out of a "passive consumer" state of mind.[51] In addition, the theatrical acting style and minimalist settings are characteristic of Brecht's epic theater. The masked soldiers walking on stilts represent the ostentatiously imposing (East German) military. The masks, for example, are reminiscent of the 1954 production of Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, where "the rigid expressions of the masks of Brecht's ironshirts showed the rigidity of people who have become unquestioning instruments of the powerful".[52]

The Dress made several changes to the original version. In Andersen's tale, it is not until the end that the people show themselves to be capable of correcting their mistake by admitting, "He has nothing on!" The emperor proves himself just as arrogant and hopelessly stubborn: despite some inkling that the people could be right, he continues to strut through the city "even more proudly" in his 'new clothes'. His two pitiful servants keep carrying the 'invisible' train to play out the charade. The film makes a stronger distinction between the emperor and his people, depicting them as less gullible than their ruler. Unlike "The Emperor's New Clothes," in the cinematic version a rumor quickly spreads through the city that the weavers have woven nothing at all.[53] The servants catch on to the plan and all participate in deceiving the emperor. The fact that they choose to take the side of Hans and Kumpan shows that the working class has a shared interest against the government. Both the foreign minister and the *Bekleidungsministerin* quickly realize that the so-called invisible fabric is a cruel joke; however, they decide to lie to the emperor as a form of revenge, since he did not trust them in the first place. When the emperor arrives to inspect the clothes personally, they all collude in deceiving the emperor. When the weavers tell the two businessmen, Fatty and Skinny (der Dicke and der Dünne), that the clothing is invisible to

the stupid, Fatty immediately predicts that the emperor is going to head the parade naked. During the procession, Fatty laughs uncontrollably at the emperor's nudity. Skinny, his business rival, reports him to the secret police—alluding to the Stasi, who then arrests Fatty. Two plain-dressed secret policemen appear out of nowhere by special effect, indicating the omnipresence of the security organs. Some onlookers ignore the ceremony and play cards instead. When a secret policeman confiscates their cards, they take out a new set of cards and keep playing. This is the umpteenth time that the emperor has flaunted his clothes in such a display, and the people have grown weary of it. The parade climaxes when the two kitchen boys decide to imitate the emperor; they present themselves stripped naked in front of the crowd and tell the hapless emperor that they are dressed as splendidly in royal attire as the emperor himself. The crowd scatters in laughter and the procession ends abruptly. The camera scans over the items strewn on the road, then rests on the abandoned royal chariot. Ralf Schenk sees this deserted throne as foreshadowing the events in 1989, when only relics remain of the former government.[54] Indeed, in Petzold's GDR adaptation, the people have matured and become anti-authoritarian. The alliance of the people in both secret and open defiance of the emperor augurs the eventual implosion of the East German state.

The film focuses its sarcasm on the emperor, twice referred to as "der große Terrorist". He is entranced by the idea of having magical clothing that could assert his intelligence and competence, while putting others to shame. Self-assured that he is fit for his throne and his men are not, he bathes himself in the sadistic pleasure of seeing his ministers exposed: "Ich sehe schon Angst in den armseligen Gesichtern. Keiner von euch wird den Stoff sehen. Morgen wird es sich herausstellen, wer Versager ist". He bursts the balloons, each representing a minister. When the next morning comes, he again gleefully torments his ministers: "Das ist ein ungewöhnlicher Tag. Verlasst ihr euch darauf...In eurer Haut möchte ich nicht stecken". In the end his mockery of the ministers backfires. The emperor is the one who suffers extreme humiliation and is even abandoned by his closest advisors. The clothes have achieved a result exactly opposite to what the despotic ruler had intended. Instead of bringing everyone to their knees, he has made everyone turn against him. At the end of the film, the emperor is irritated by the tight crown. The foreign minister suggests in a sarcastic tone: "Vielleicht bräuchten Sie eine Nummer größer?" The film's anti-government stance is obvious here, for it is not the crown that does not fit the emperor — the emperor no longer befits the crown. As Katie Trumpener points out, the film "implicitly questioned the legitimacy of authority and was shelved for thirty years".[55] In this manner, Petzold's film sharpens the satire of Andersen's story and sends an implicit message that sadistic power leads to self-destruction. The film's potentially constructive criticism fell on deaf ears, and, in retrospect, turned out to be prophetic.

The fact that the emperor in Andersen's tale continues the parade after the childish revelation of his nudity suggests his inability to reform. In a more explicit manner, the emperor in the film immediately seeks revenge and asks the foreign minister how many people have laughed, then orders eighty percent of the populace to be banished ("Die Bevölkerung wird ausgewiesen"). The minister recommends that the emperor choose a different people, alluding to Brecht's poem "Die Lösung" ("The Solution") from his poetry cycle *Buckower Elegien*: "Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?"[56] Published posthumously, "The Solution" was not included in the initial publication of *Buckow Elegies*, indicating Brecht's careful dealings with the GDR government. In this sarcastic poem written after the June 1953 workers' uprising, Brecht counters the official call for people to work harder in order to regain the trust of the government with the ironic question: Wouldn't it be easier for the government to dissolve its people and choose a different one? Playing on the name 'Stalin,' which means iron in Russian, "Eisen," another poem from *Buckow Elegies*, criticizes the rigidity of Stalinist policies that the Socialist Unity Party of Germany (SED) implemented: "Im Traum heute nacht / Sah ich einen großen Sturm. Ins Baugerüst griff er / Den Bauschragen riß er / Den Eisernen, abwärts. / Doch was da aus Holz war / bog sich und blieb". Brecht is "a Marxist playwright" and also "a Marxist heretic".[57] His critique of Stalinism follows his teacher Karl Korsch's early critique of Leninism and then Stalinism. As a result, Korsch was expelled from the German Communist party in 1926.[58] The fact that the film quotes from "The Solution" suggests that its subversion was to some extent intended. The censors obviously reached a similar conclusion, as they banned the film for the duration of the GDR.

The brutal repression of the 1953 workers' uprising by Soviet tanks and GDR police partially explains the indirect criticism expressed in this Brechtian film. Hans and Kumpan wish to earn their bread honestly by making clothes for the emperor. However, it is the emperor's ridiculous expectations that make the task impossible for the workers, much like the unrealistic and overly ambitious expectations that the East German government had of its workers. The June 1953 uprising had multiple causes, including increased production quotas, lack of raw materials, shortage of food and other consumer goods, collectivization, increase in taxation, etc. The failure of the June uprising resulted in the strengthening of the GDR's Stalinist regime and the consolidation of Ulbricht's autocracy. In spite of all the deficiencies and the mass exodus of East Germans to West Germany, the Ulbricht government propagated the belief that East Germany could overtake the West German population's per capita consumption level within a few years.[59] The preposterousness of the emperor's expectations captures the absurdity of the GDR's economic plans. The lack of support for the emperor also mirrors Ulbricht's unpopular status with both the state and common citizens.

Most fairytale stories convey a certain moral. Morality in *The Story of Poor Hassan* and *The Dress* is inseparable from political and aesthetic considerations. Whereas *The Story of Poor Hassan* aligns with the Marxist endorsement of the struggle of the lower class for social justice, *The Dress* critiques Stalinist power games that pretend to concretize Marxist ethics. The fate that the film met with is, in hindsight, not surprising due to GDR's persistent adherence to Stalinist politics. The shooting of *The Dress* started in June 1961. It was first screened by the censors three days after the construction of the Berlin Wall. The censors demanded that some scenes be cut. These scenes included the mustached guard (who was believed to resemble Stalin) and the animated sequences where a cloud puffs up its cheeks to blow wind (believed to mock the Soviet Party Secretary Khrushchev).[60] Whether or not Petzold intended the resemblance can only be hypothesized. In early 1963, all 135 cases of negatives were secretly sent to the State Film Archives. The director could not complete the film until the summer of 1990. However, when it reached the screen thirty years after its making, it had already missed the right audience and political context.[61] The banning of the film remained Petzold's lifelong trauma.[62]

This essay has selected two DEFA films that subscribe to Brecht's drama theories and practices and implement a range of Brechtian theatrical devices, such as a strong story line, social types, episodic structure, the use of a narrator, songs, emblematic props, tableaux, masks and gestic acting.[63] The parable, according to Brecht, is one way of showing "indignation at inhuman conditions".[64] He mentions his own *Threepenny Opera* as "a parable type plus ideology-busting".[65] These DEFA films reflect Brecht's belief in the relevance of parables for elucidating Marxist ethical constructs, and exemplify the legacy of Brecht in DEFA pictures.

Endnotes

1 The most cited example was the filming of *Mother Courage and Her Children*. See e.g. Wolfgang Gersch's *Film bei Brecht Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (München: Carl Hanser Verlag, 1975); Ralf Schenk's "Von den Lastern der Welt: Bertolt Brecht und die DEFA – Ein unvollendetes Kapitel," *Filmdienst* 17 (2006): pp. 15-17; the chapter "Brecht's Reception East and West" in Roswitha Mueller's *Bertolt Brecht and the Theory of Media* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989); and Erwin Geschonneck's *Meine unruhigen Jahre*, ed. Günter Agde, (Berlin: Dietz Verlag, 1984), pp. 174-5.

2 Rolf Rohmer, "Two Generations of Post-Brechtian Playwrights in the German Democratic Republic" in Pia Kleber and Colin Visser, eds., *Re-Interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 50-62, here p. 60.

3 Marc Silberman, "Brecht and Film" in Siegfried Mews, ed., *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport: Greenwood Press, 1997), pp. 197-219, here p. 213.
4 Barton Byg also points out that Brecht's collaborators Slatan Dudov and Hanns Eisler remained influential in the GDR. Dudov was the mentor of young filmmakers, including Gerhard Klein, who directed *The Story of Poor Hassan* discussed in this essay. See Barton Byg, "Brecht, New Waves, and Political Modernism in Cinema" in Siegfried Mews, pp. 220-237, here p. 222.
5 Including *Der Teufel vom Mühlenberg* (Herbert Ballmann, 1955), *Die Geschichte vom armen Hassan* (Gerhard Klein, 1958), *Der junge Engländer* (Gottfried Kolditz, 1958), *Das hölzerne Kälbchen* (Bernhard Thieme, 1961), *Das Kleid* (Konrad Petzold, 1961/ premiered in 1991), *König Drosselbart* (Walter Beck, 1965), and *Wie heiratet man einen König* (Rainer Simon, 1969).
6 Gerhard Klein, dir., *Die Geschichte vom armen Hassan* (DEFA, 1958; DVD Icestorm, 2003).
7 Konrad Petzold, dir., *Das Kleid* (DEFA, 1961; VHS Icestorm, 1999).
8 The Marxist critic Jack Zipes points out the similarities and differences between pre-capitalist folktales and the nineteenth-century literary fairy tales: "The folk tale is part of a pre-capitalist people's oral tradition which expresses their wishes to attain better living conditions through a depiction of their struggles and contradictions. The term fairy tale is of aristocratic and bourgeois coinage and indicates the advent of a new literary form which appropriates elements of folklore to address and criticize the aspirations and needs of an emerging middle class audience"; see Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (Lexington: University Press of Kentucky, 2002), p. 32.
9 Peter Brooker, "Key words in Brecht's theory and practice of theatre," in Peter Thomson and Glyndyr Sacks, eds., *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 209-224, here p. 214.
10 Reinhold Grimm suggests that "epic" is more or less synonymous with the adjective "narrative," not "heroic"; See Reinhold Grimm, "Alienation in Context: On the Theory and Practice of Brechtian Theater" in Siegfried Mews, pp. 35-46, here p. 40.
11 Bertolt Brecht, "Notes to *Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe*" (pp. 100-103) in *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic,* John Willett, ed. and trans., (New York: Hill and Wang, 1964), p. 100.
12 Zipes, *Breaking the Magic Spell,* p. 8.
13 "In the traditional Cinderella tales, magic agents initiate the reader into social liberation and act as mediators between two realities: the corrupt social reality and the redeeming magic reality"; see Dorothee Ostmeier, "Magic Realities Reconsidered: *Ever After,*" *Mosaic* 42 (December 2009): pp. 113-129, here p. 114.
14 See Zipes's article "Dreams of a Better Bourgeois Life: the Psychosocial Origins of the Grimms' Tales" in James M. McGlathery, ed., *The Brothers Grimm and Folktale* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), pp. 205-219, and his book *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller* (New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2005).
15 Zipes, *Breaking the Magic Spell,* p. 33.
16 Marc Silberman, "A Postmodernized Brecht?" *Theatre Journal, German Theatre After the F/Wall,* 45.1 (March 1993): pp. 1-19, here p. 1.
17 Eugene Lunn, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács," *New German Critique* 3 (Autumn 1974): pp. 12-44, here p. 15.
18 Lunn, p. 14.
19 Lunn, pp. 14-15.
20 Silberman, "A Postmodernized Brecht?" p. 4.
21 Lunn, p. 30.
22 See Eberhard Berger and Joachim Giera, eds., "Die Geschichte vom armen Hassen," *77 Märchenfilme: Ein Filmführer für Jung und Alt* (Berlin: Henschel, 1990), pp. 38-42, here p. 41, *Zwischen Marx und Muck: DEFA-Filme für Kinder,* Ingelore König, Dieter Wiedemann, and Lothar Wolf, eds., (Berlin: Henschel Verlag, 1996), here p. 111, or

F.-B. Habel, ed., *Das Grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme: Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993.* Mit Inhaltsangaben von Renate Biehl (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2000), here p. 204.

23 Hans Christian Andersen, "The Emperor's New Clothes," *The Complete Fairy Tales and Stories* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1974), pp. 77-81.

24 Cf. Brooker, p. 214.

25 Bernard Dort, "Towards a Brechtian Criticism of Cinema" in Jim Hiller, ed., *Cahiers du Cinéma, 1960-1969: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 236-247, here p. 240.

26 Against Brecht's wishes, Geschonneck left the Berliner Ensemble for DEFA. See Geschonneck, especially pp. 181-86.

27 Others also have extensive theatrical background, e.g. Horst Drinda, who plays Hans; Günther Simon, who plays the butcher; and Gerd E. Schäfer, who plays the foreign minister in *The Dress.*

28 See references to, among others, Wolfgang Gersch, John Willett, Marc Silberman, and Roswitha Mueller.

29 The use of songs is another characteristic of Brechtian plays. Songs appear twice in the film: the first time for Fatima to express her homesickness; then at the very end when Fatima (off scene) and Hassan sing a song about the joy and reward that come with rising up and casting away the fetters that bind them: "Freudenvoll / Wer furchtlos sich erhoben / Tausendfach wird der die Tage loben".

30 Brechtian *Gestus* (translated as gest, gesture or attitude) is demonstrated in performance or in gestic acting, which evokes alienation effects. "[Epic actors] would therefore demonstrate the social gest implicit in an action or event in such a way that its contradictory emotions and motives were situated or 'historicised'". *Gestus* has social content attached to it and "allows conclusions to be drawn about the social circumstances" (Brooker, pp. 219-221). To see how Brechtian *Verfremdung* and *Gestus* are created, see Reiner Steinweg, *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis* (Frankfurt/Main: Brandes & Apsel, 1995), especially pp. 36-40.

31 Bertolt Brecht, *Die Ausnahme und die Regel, Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe,* ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller, (Berlin: Aufbau-Verlag; Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1988), Vol. 3.3, pp. 235-260.

32 For a discussion about the similarities and differences between the didactic plays and the epic theater, see Mueller's chapter on "The *Lehrstück*: Learning for a New Society".

33 Grimm, p. 42.

34 The parrot comes closest to resembling a magical helper; it functions as 'a comrade' with higher consciousness. The choice of a parrot, an animal that has the capacity for imitating human expressions, is interesting, because the humanization of the bird is contrasted with Hassan's animalization.

35 Brecht, "Notes to *Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe,*" p. 100.

36 Schall was one of the most prominent actors involved with Brecht's works. He was a member of the Berlin Ensemble from 1952 till 1995, and married to Brecht's daughter, Barbara Brecht-Schall. See, e.g. Stephan Suschke's "Geniales Kind im Mörderhaus," written on the occasion of Ekkehard Schall's seventieth birthday in *New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook* 26 (2001): pp. 34-45.

37 Grimm, p. 39.

38 George Lellis, *Bertolt Brecht: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory* (Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1982), p.10.

39 Margaret Eddershaw, "Actors on Brecht," *The Cambridge Companion to Brecht.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 278-296, here p. 279.

40 Bertolt Brecht, "A Short Organum for the Theatre" in *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic,* John Willett, ed., and trans., (New York: Hill and Wang, 1964), pp. 179-205, here p. 193.

41 "... doch ist eher zu befürchten, daß sie in ihrer kargen Dramaturgie nur langatmig wirkt und in der sehr einfachen Studioausstattung mitnichten die Magie der Leinwand beschwört" (König, Wiedemann, and Wolf, p. 111).
42 For example, a reviewer observed that the young audience hardly apprehended the parabolic message: "Eine solche Parabel aber dürfte sich Kindern kaum erschließen, und die offizielle Uraufführung in Anwesenheit zahlreicher Kinder zeigte auch, daß diese sich ausschließlich an das äußere Geschehen hielten". See Christoph Funke, *Der Morgen*, Berlin, 26.11.1958 in König, Wiedemann, and Wolf, p. 112.
43 Uscha Geisler, *Forum*, Berlin, 11.12.1958. See König, Wiedemann, and Wolf, p. 112.
44 In the film, there is also a child who has no qualms about blurting out the blatantly obvious truth; however, the role of the child is marginal.
45 Ralf Schenk, "Feuer im Bierbauch," *Berliner Zeitung*, 03 November 2005, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>.
46 Besprechung von Ralf Schenk, "Das Kleid" *Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz* 78.2'99 (15 January 2010): <http://www.kinderfilm-online.de/film-abc/Das-Kleid>.
47 The guard patrolling the border describes the city as being occupied by "der große Terrorist, erstens und überhaupt, und ein Haufen reiche Leute, wohlhabende Arbeiter, und alles ruhige und zuverlässige Menschen, keine Gräuel im Herzen, zufrieden und gesund, der Soldat, und nicht zu vergessen, die Polizei. Kurzum, das Leben ist zum Vergnügen".
48 The scene calls to mind both the official interpretation of the June 1953 uprising as the work of fascist *agents provocateurs* and the highly embarrassing reaction of Walter Ulbricht and other top leaders by seeking refuge in the Soviet military headquarters during the night of 17-18 June; See Mike Dennis, *The Rise and Fall of the German Democratic Republic 1945-1990* (Harlow: Longman, 2000), pp. 65-72.
49 Bertolt Brecht, "Fragen eines lesenden Arbeiters," BFA 12, 29.
50 Mueller, p. 78; Martin Brady, "Brecht and Film" in Peter Thomson and Glendyr Sacks, pp. 297-317, here p. 304.
51 Karl-Heinz Schoeps, "Brecht's *Lehrstücke*: A Laboratory for Epic and Dialectic Theater" in Siegfried Mews, pp. 70-87, here p. 71; Silberman, "Brecht and Film,"p. 202.
52 Pia Kleber, "Introduction," in Pia Kleber and Colin Visser, pp. 1-18, here p. 6.
53 "In der Stadt redet man herum, die zwei Weberburschen haben überhaupt keinen Stoff gewebt".
54 Schenk, "Das Kleid," *Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz* 78/2'99.
55 Katie Trumpener, *Divided Screen: The Cinemas of Postwar Germany*. Forthcoming with Princeton University Press.
56 Bertolt Brecht, "Buckower Elegien," BFA 12, 305-315.
57 Grimm, p. 45.
58 Grimm p. 45; Douglas Kellner, "Brecht's Marxist Aesthetic" in Siegried Mews, pp. 281-295, here p. 283.
59 Dennis, p. 86.
60 Schenk, "Das Kleid," *Kinder- und Jugendfilmkorrespondenz* 78/2'99.
61 Erika Richter, "Zwischen Mauerbau und Kahlschlag: 1961 bis 1965," in Ralf Schenk's *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946-1992* (Berlin: Henschel, 1994), pp. 159-211.
62 It is no coincidence that he ended his career with another fairy-tale adaptation—*Die Geschichte von der Gänseprinzessin und ihrem treuen Pferd Falada* (*The Story of the Goose Princess and her Loyal Horse Falada*), Konrad Petzold, dir., (DEFA, 1989; DVD Icestorm, 2002.), adapted from the Grimms' "Die Gänsemagd" ("The Goose Girl"). Harmless on the surface, this last film allowed Petzold to address the theme of trust due to the false bride's theft of the real princess's love and trust and the resulting punishment for said theft. At a time when the GDR government had lost the people's trust, the film's political overtone seems only thinly disguised.
63 See Silberman, "Brecht and Film," p. 200; Brooker, p. 215. Gottfried Kolditz's *Der junge Engländer* (*The Young Englishman*), 1958, an adaptation of Wilhelm Hauff's literary

tale "The Young Englishman or The Ape as Man," "Der Affe als Mensch," *Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen* (Eggolsheim: Dörfler im Nebel Verlag, 1891), pp. 137-152; S. Mendel trans., "The Young Englishman," *Tales by Wilhelm Hauff* (London: George Bell and Sons, 1890), pp. 151-169. is a Brechtian satire on bourgeoisie, capitalism and religion. In the story, an old stranger comes to a small German town called Grünwiesel. Because of his insistent refusal to interact, the philistine townspeople treat him as an outcast. To get back at the provincial town, the old gentleman buys an orangutan from a circus and passes him off as his "English" nephew. The townspeople attribute every improper behavior of the young Englishman to his British upbringing, and even copy his moves and appearance. Similar to "The Emperor's New Clothes," the entire town is duped by a simple lie. Kolditz draws a parallel between the German townspeople's adoption of assumed British fashion and East Germans' widespread idolization of American popular culture, especially their 'aping' of rock 'n roll. Typical of the epic theater, the film has a narrator (Lothar Kusche) whose role is vital for the audience to follow the story, since the characters are never heard except for the dreadful singing of the three daughters. The music plays an essential role because of the film's pantomimic nature. The music in this film, as well as in *The Story of Poor Hassan,* is written by Hans-Dieter Hosalla, who composed a number of pieces for Brecht. For instance, he composed the Berliner Ensemble's 1960 production of *The Threepenny Opera* directed by Erich Engel, with Wolf Kaiser in the role of Mack. The silhouette technique, the skewed architecture and pantomimic acting suggest expressionist elements in the film. This, however, does not contradict Brechtian influence, since Brecht himself has appropriated from many sources, including expressionism, for his theory on theater. The film's criticism of greed, blind faith in authority, and social conformity accords with the ethics of Brecht's plays, which criticize false moralities and ideological doctrines.

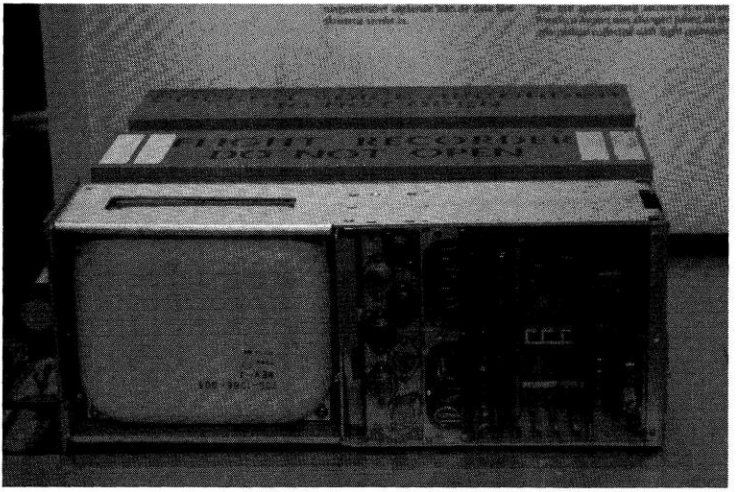
64 Bertolt Brecht, "The Popular and the Realistic," *Brecht on Theatre,* pp. 107-115, here p. 110.

65 Bertolt Brecht, "On Experimental Theatre," p. 130.

Thomas Martin

BLACKBOX

Ein Stück vom Fliegen



Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)


Page image
not available
due to copyright
restrictions


Page image
not available
due to copyright
restrictions

Thomas Martin

DREI ABSÄTZE ZU "BLACKBOX"

1

Die Kunst setzt ein, wo der Defekt liegt: Wenn ein Flugzeug entführt wird und abstürzt, wenn der Grund der Entführung ein Defekt politischer (sozialer, kultureller) Art ist, zum Beispiel. Grund des Defekts ist das Versagen des Menschen, ein Kollektiv hat sich zur Tat zu spät entschlossen, die Umstände sind ihm nicht günstig gewesen. Der Chor der Passagiere (Zuschauer) rekapituliert (zeigt) den Ablauf im Inneren der Maschine. Was geschehen ist verstehst du, wenn du es nachspielst. „Die Spiele müssen so erfunden und so ausgeführt werden, daß der Staat einen Nutzen hat." Brechts Hoffnung auf Verbesserung der asozialen Triebe durch Theater zugunsten eines Gemeinwesens löst die Gegenwart nicht ein. Heiner Müller, in einem Gespräch über Zukünfte nach dem Zusammenbruch des Sozialistischen Experiments, spricht von der Möglichkeit der Hochzeit von Mensch und Maschine, die unsre Spezies weniger störanfällig mache gegen die kreatürlichen Triebe: „Wo die Ideologien verdampfen, kommen die alten Triebkräfte hoch, die kann man nur mit Technik und nicht mit Ideologien oder Religionen bekämpfen." Der Traum vom Fliegen ist nicht erst am 11. September 2001 zur Höllenfahrt geworden, und daß die Flugzeugkabine auch Druckkammer gesellschaftlicher Zustände ist, hat Brecht 1929 in OZEANFLUG und LEHRSTÜCK gezeigt. Das Theater ist das Gesellschaftslabor, das Labor kann explodieren wie ein Flugzeug explodiert. Auch die Schauspieltechnik ist eine Technik zur Verbesserung des Menschen, Schauspieler sind Kentauren zwischen Mensch und Maschine, sind in Lebende verwandelte Tote. Wo ein Zuschauer ist, wird ein Schauspieler sein. AUFHÖREN HAT ER NICHT GELERNT / ER FÄNGT IMMER AN, MUSS WEITERMACHEN, DENN DA / IST DIE HOFFNUNG, DER FORTSCHRITT, DER GLAUBE / DASS ALLES NEUE / BESSER IST / ALS ALLES ALTE. / DAS IST DER MENSCH.

2

Die fliegenden Muslime haben die Personage des Amerikanischen Traums überholt: Der Selfmademan kommt aus den Emiraten, studiert Wissenschaften in der Stadt Hamburg, lernt fliegen in Florida, liest den Koran, der das Bilderverbot diktiert. Er läßt sich von den Verlockungen des Westens nicht betören und einen Dienstagmorgen fliegt er los. Er hat die kapitalistische Lektion gelernt: sein Stamm kauft die um 50 % gefallenen Aktien der American Airlines, Boeing, Continental. Die Anleitung zum Selberbau von Molotowcocktails in Flugzeuggröße mit Pilotenschein und Taschenmesser ist in der Welt. Wie das verhindern, ist keine Frage von Staatsgewalt allein, aber von Bewußtsein, eins gegen das andre, dessen utopische Ferne bei der Lektüre von Schillers Briefen

ÜBER DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG DES MENSCHEN aufscheint: „Der reine Mensch, der sich mehr oder weniger deutlich in jedem Subjekt zu erkennen gibt, wird repräsentiert durch den Staat, die objektive und gleichsam kanonische Form, in der sich die Mannigfaltigkeit der Subjekte zu vereinigen trachtet." Der idiotischen Illusion, der reine Mensch erscheine irgendwo (in der Liebe, in der Schule, im Theater) setzt Brecht sein Pädagogium entgegen: „Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, daß er sie, die von der Furcht und der Unkenntnis kommen, in einer möglichst vollendeten und dem einzelnen selbständig beinah unerreichbaren Form von jedem erzwingt." Der Zwang ist die Kunst. Sie ist der Prellbock des Terrors und der Staat der Zukunft. Handlung als Zitat des Denkens ist der Ursprung des Theaters, das die Katharsis voraussetzt. Er der ins Theater geht ist ein anderer, als er der das Theater verläßt. Im besten, im seltensten Fall. Das kathartische Realtheater von Amerika braucht seine Entsprechung auf der Bühne, wie klein und schäbig und versteckt sie sei, wie grenzenlos groß und allesversprechend, wie Kafka sie gesehen hat, so: WIR SIND DAS THEATER, DAS JEDEN BRAUCHEN KANN! WER AN DIE ZUKUNFT DENKT, GEHÖRT UNS! WER SICH FÜR UNS ENTSCHIEDEN HAT, DEN BEGLÜCKWÜNSCHEN WIR HIER! VERFLUCHT, WER UNS NICHT GLAUBT!

3

Der Mensch ist weit, und die Behauptung des Reinen hat bislang mehr Blut und Opfer gefordert als ein Staat sie tragen könnte. Terror ist kein Privileg der Islamisten. Im Grund, auf dem die multikulturelle Vielfalt, der Liberalismus der USA steht, stecken die Hekatomben ihrer Ureinwohner, vergessene Indianerstämme, das Millionenheer der Negersklaven, zu deren Last die Wirtschaftsmacht der Welt das wurde, was sie ist. Expansionspolitik im Namen der Freiheit und seit der Unabhängigkeit 1776 Außenpolitik auf dem Schlachtfeld. Daß das Schlachtfeld nicht mehr im Ausland liegt, zeigt der Trümmerhaufen von Manhattan so gut wie die verslumten Stadteile New Yorks seit langem. Die globalisierte Welt ist die Metropole, deren Vorstadt überall ist. Das Jenseits, auf das Selbstmörder hoffen, bietet ein Leben, in dem Schuld geteilt werden kann und die Rechnung geht auf ohne Rest. Voraussetzung dafür ist der Glaube an die Seelenwanderung, eine Art Energieerhaltungssatz auf religiöser Basis. Ohne Geheimnis, Mythos in der Realität, vegetiert der Mensch im kollektiven Vakuum, ein Leerraum, der ihm zuvor Kulturkreis war. Dem zu entrinnen, sprengt der Einzelne das Vakuum, schafft und wird Ereignis - das, zum Mythos erhoben, den Irrationalismus der Selbstvernichtung relativiert. Die herostratische Attacke schafft ihr Beispiel durch die Auslöschung des Attentäters mit seinem Opfer als letztem Akt eines bestimmten Übersichverfügens. Baudrillard nennt es den Endpunkt der Aufklärung: wenn der Einzelne mit seinem Tod seine Kultur aufgibt, um

die der andern zu zerstören. Totaler Terror gegen den Totalen Markt. An einen Toten läßt sich nichts verkaufen, am besten sind lebende Tote, bis sich die Platzfrage stellt. Das Projekt des Globalismus, Schleifung aller Widersprüche zu Tauschwerten, ist die weltweite Deeskalationspolitik, die an den Ursachen der Konflikte nichts ändern wird, weil sie davon zehrt.

30.7. 2010

[21.10.2010]copyright henschel SCHAUSPIEL Berlin 2010

Thomas Martin

BLACKBOX
Ein Stück vom Fliegen

BLACKBOX versucht die „kollektive Kunstübung und Abstrahierung von einer im Anschaulichen bleibenden Darstellung", die Brecht 1929 für das BADENER LEHRSTÜCK reklamiert, auf einen historischen Fall anzuwenden. Vorstellbar: ein geschlossener, in Auflösung befindlicher Raum, in dem Menschen der Situation des Aufeinanderangewiesenseins ausgesetzt sind, Gefangene von Ort und Zeit, wo der Einzelne auf sich gestellt keine Chance hat. Baudrillard: „Das Spektakel des Terrorismus zwingt uns den Terrorismus des Spektakels auf."

1. LEERLAUF

CHOR
Anfangen, wo es anfängt
Anfangen, wo
Still, denn
Triumphgeheul ist hier falsch
Für Triumphgeheul
Ist es zu spät.
Aber einer
Immer ist einer, der kann
Die Fresse nicht halten
Macht weiter
Weil er anders nicht kann
Das ist der Mensch.
Aufhören hat er nicht gelernt
Er fängt immer an, muß weitermachen, denn da
Ist die Hoffnung, der Fortschritt, der Glaube
Daß alles Neue
Besser ist
Als alles Alte.
Das ist der Mensch
Stille.
Er fällt, weil er schwer ist
Allein kann er nichts
Gegen die Schwerkraft, ein Griff
Ins System, das seinen Flug
Unter Sternen ermöglicht
Läßt ihn fallen
Sturz aus der Höhe, zu messen
Nach Metern, Gewicht und Sekunden

Eh er zerplatzt.
Dann Stimmfetzen, Schreie noch
Unter Umständen ist auch
Der Aufprall zu hören, Explosionen
Dann nichts mehr. Dann nichts.
Bis Feuerwehr, Polizei, Hilfsdienste
Eintreffen und Hilfe versuchen
Wo zu helfen schon nicht mehr ist
Dann Hinterbliebenen die Nachricht bringen, und dann
Dann Zeitungen, Fernsehn, Statistik
Die Bilder der Toten, bunt in bunt die Trümmerwelt
Daten, Zahlen, die Schuldfrage noch.
Dann nämlich muß aufgeklärt werden, und dann
Dann wird weitergemacht.
Dann wird Nein nicht mehr gesagt, aber Ja
Ja immer wieder. Und jetzt
Sieh dich um.
Nichts.
Stille und Rauch, Trümmer
Niemand, sonst nichts.
Stille.
Was werden konnte, das Schlimmste
Hat sich ereignet
Denn was immer gedacht werden kann
Das geschieht irgendwann.
Anfangen also, womit es anfängt
Dem Leerlauf der Turbinen vor dem Start

2. TRIEBWERK

CHOR *probt den Neustart*
Einer bleibt immer, das ist der Mensch.
Vielleicht daß er aufsteht
Der Besiegte von heute
Soll der nicht Sieger sein morgen?
Heißt es nicht so
Simuliert Triebwerksgeräusche und die Erschütterungen des Starts:
Motoren, Mensch
Hörst du sie röhren? Fühlst sie
In Polstern, umgeben von lose sitzendem Gurt
Erfüllt vom Gefühl, daß es jetzt losgeht
Jetzt endlich, wie schon so viele
Nicht mehr zu zählende Male.
Sitzt du bequem? Hast du Platz
Bist erleichtert?

Und was fühlst du noch?
Ungeduld und Erschöpfung, Freude
Daß irgendein Ziel näherrückt
Ein anderer, nächster, dir näherkommt
Und du ihm, durch die Luft.
Vom aufrechten Gang zur Lufthoheit zu gelangen
Hat Jahrmillionen gebraucht.
Vom Himmel zu fallen nach dort
Wo du deine kleinste Größe erreichst
Wo du kriechen nicht mal mehr kannst
Dauert Sekunden. Besser
Du bewegst dich gehend oder gar nicht
Träumst vom Fliegen wie es wäre.
Traum der Menschheit, träumst du ihn noch

Chor atmet.

Solange der Gletscher sich krümmt unter uns
Die Meere rollen, Wüsten ziehn
Solange Wälder wachsen, Wälder versinken
Häuser entworfen, errichtet, zerbombt
Wiederaufgebaut werden
Solange Gaserzkohleöl
Gehoben wird unter uns
Solange brennt, was brennbar ist
Geschieht, was gedacht werden kann.
Solange wollen wir zeugen
Entwickeln, vergehen
Wollen wir fahren und fliegen
Zu den Sternen, zum Mond und zum Mars
Von Kontinent zu Kontinent
Von Stadt zu Stadt, von dir zu mir
Wollen wir fliegen, fliegen und fliegen
Werden wir fehlen und fallen.
Manch einer aber, manchmal
Steht wieder auf

Zwei aus dem Chor übernehmen die Rollen des Flugpersonals:

DIE ZWEI

Unsre Maschine vom Typ Boeing *(...)* hat eine Länge von
(...) Metern, Spannweite von *(...)* Metern
Einen Rumpfdurchmesser von *(...)* Metern
Sowie ein maximales Startgewicht von *(...)* Tonnen.
Unsere Triebwerke der Firma Pratt & Whitney
Leisten *(...)* Kilopond Schub, Sitzplätze haben wir *(...)*.
Die Reisegeschwindigkeit
Beträgt durchschnittliche *(...)* Kilometer die Stunde
Unsere Reiseflughöhe wird *(...)* Meter betragen.

Vielen Dank, daß Sie sich für *(Name der Fluglinie)* entschieden haben.
Und jetzt schalten Sie bitte Ihr Telefon aus, denn jetzt
Machen wir Sie bekannt mit
Unseren Sicherheitsvorschriften
Aus dem Chor heraus ein Einzelner:

EINER
Ich
Ich habe alles gelernt
Wie sich verhalten, wenn Feuer
Ausbricht an Bord, Turbulenzen auftreten
Die Maschine ins Meer stürzt, oder aufschlägt
Im Gebirge, auf freiem Feld oder der Startbahn
Oder entführt wird oder beschädigt oder
Sonstwie mißbraucht

DIE ZWEI
Er
Er hat alles gelernt.
Fakten. MEHR ALS NEUNZIG PROZENT
ALLER FLUGZEUGKATASTROPHEN HABEN
ÜBERLEBENDE. Sie können dazugehören.
Denn heut kann es hier, wie jederzeit übrigens
Um Ihr Leben gehen, ein Moment
Aufmerksamkeit unter Umständen
Überleben bedeuten.
Vielen Dank, daß Sie sich
Für *(Name der Fluglinie)* entschieden haben

EINER
TAKE OFF

CHOR
Wir fliegen

DIE ZWEI
Wir sind auf dem Weg. Wir fliegen
Von *(Name des betreffenden Flughafens/der Stadt)* nach *(Flughafen/Stadt).*
Die Witterung bei leichtem Rückenwind der Stärke *(...)* ist günstig
Trotz einer Verspätung von *(...)* Minuten
Werden wir unser Ziel planmäßig in *(...)* Minuten erreichen

CHOR
Wir fliegen. *(...)* Minuten zu spät
Doch wir fliegen. Das ist der Weg
Dort ist das Ziel. Wir sind der Weg
Wir sind das Ziel. Denn frei zu sein
Heißt fliegen

3. EXPERIMENT

1 Schauspieler, 1 Haufen Schrott. 2 Kassettenrecorder (Blackbox)

SCHAUSPIELER *tritt gegen den Schrotthaufen, berührt etwas.*
Heiß! Noch heiß ... *Tastet weiter, wühlt im Schrott:* Technik, das mir! Wo du doch dachtest, so etwas ... *zerrt Bandsalat vor* ... gibt es nicht mehr, Kassette und Tonband, Schrott, alles Schrott ... *fummelt Band in die Kassette, bedient den Recorder:*

TONBANDSTIMME [CHOR]
DER FLUGSCHREIBER, UMGANGSSPRACHLICH AUCH BLACK BOX, NIMMT STIMMEN UND GERÄUSCHE INNERHALB DES COCKPITS AUF UND SPEICHERT DIESE AUF EINEM MAGNETBAND ODER HALBLEITERSPEICHER, JE NACH AUSFÜHRUNG UND TECHNOLOGIE, VON 30 MINUTEN BIS ZU 2 STUNDEN. DAS GERÄT, MEIST IN DER MITTE ODER IM HECK DER MASCHINE INSTALLIERT, WELCHE BEI EINEM UNFALL ERFAHRUNGSGEMÄSS AM WENIGSTEN ...
Schauspieler spult vor ... dann:
... IN SCHUHKARTONGRÖSSE UND AUFFÄLLIGEM ORANGE, BIS ZU 5000 METERN WASSERDICHT UND BESITZT EINE SCHUTZVORRICHTUNG SOWIE EINEN SICHERHEITSMANTEL, WELCHE DIE AUFZEICHNUNGEN AUCH VOR FEUER MIT TEMPERATUREN VON MEHR ALS 1000 GRAD ...
Schauspieler spult vor ... Rauschen und Knacken, Motorengeräusch, Stimmbrei, Geschrei usw. Eine Stimme, starker nichtenglischer Akzent, schält sich heraus:
LADIES AND GENTLEMEN. HERE THE CAPTAIN SPEAKING ... PLEASE SIT DOWN AND KEEP REMAINING SEATING. WE HAVE A BOMB ON BOARD, SO SIT, SIT ...
Kurzes Rückspulen, dann:
WE HAVE A BOMB ON BOARD ... WE HAVE A BOM ON BOARD ... BOMB ON BOARD ... BOMB ... SO SIT ... SIT ...
Band stoppt.

SCHAUSPIELER
So. Das war also ... das. Das hast du nun davon. Mußt du deine Finger stecken in alles, kannst du das nicht lassen. Nein. Wenn das nun nicht die ... *sucht nach dem Wort* ... Büchse der Pandora ist, dann will ich nicht der sein, der ich zu sein habe, ein Mensch allein mit einem abgestürzten Flugzeug, hier. *Während er weiter im Schrott wühlt:* Und wo ist der Inhalt? Piloten, Passagiere keine, null, wie das? Aber hier ... *zerrt eine Stahlkiste vor, buchstabiert die Beschriftung:* FLIGHT RECORDER. DO NOT OPEN. *Untersucht die Box:* Das ist es, das Gedächtnis eines Flugs wohin. Stimmen, Schrott, und mangels sachverständigen Personals muß man sich nun selber fragen: Wie kommt ein Schrotthaufen wie dieser aus der Höhe hierher? *Pause.* Hallo!? Nein, nichts. Niemand,

außer ... ich. Der nun versucht, dem Schrotthaufen hier die Stimme eines Menschen zu entlocken. Und er weiß, er hat, wovon er geträumt hat jahrelang, jetzt. Weil er allein ist. Weil der Schrecken ein Ende hat: alle tot und dann komme: Ich. Solo und ein Haufen Schrott. *Beginnt die Box auszuschlachten, murmelnd:* Meine Stimme ist eine leise Stimme, guten Abend ... entsprechend einstellen gefälligst. Guten Abend, meine Stimme ist eine leise ... *fingert Kassetten aus der Kiste, schiebt die nächste in den Recorder. Wieder Rauschen, überdrehte Motoren, dann:*

TONBANDSTIMME [CHOR] *über dem Rauschen*
MOVE AND YOU'RE DEAD, MOVE AND YOU'RE ... SIT, SIT ... SIT DOWN ... DON'T MOVE ... SHUT UP, SHUT UP, SHUT ... COME ON, COME ON ... STOP ...
Text unverständlich. Schauspieler schaltet das Band ab. Spult vor, schaltet an. Stimmen, schnell und gehetzt über dem gleichbleibenden Rauschen:
DIE TAKTIK DES TERRORISTISCHEN MODELLS BESTEHT DARIN, EINEN REALITÄTSPROZESS ZU PROVOZIEREN UND DAS SYSTEM UNTER DIESEM EXZESS ZUSAMMENBRECHEN ZU LASSEN. DIE GANZE LÄCHERLICHKEIT DER SITUATION SOWIE DIE VON DER MACHT MOBILISIERTE GEWALT KEHREN SICH GEGEN DAS SYSTEM, DENN TERRORAKTE SIND SOWOHL DER MASSLOSE SPIEGEL SEINER EIGENEN GEWALT ALS AUCH DAS MODELL EINER SYMBOLISCHEN GEWALT, DIE IHM SELBST UNTERSAGT IST, DER EINZIGEN GEWALT, DIE ES SELBST AUSÜBEN KANN: DIE DES EIGENEN TODES.

SCHAUSPIELER *stoppt das Band*
Nicht mit mir, nein. *Schaltet wieder an, Band gibt leiernd Unverständliches wieder, spult vor ... dann:*

TONBANDSTIMME [CHOR]
WISST IHR, WAS FÜR EIN GEFÜHL DAS IST, SEIN EIGNES GRAB ZU SCHAUFELN? WISST IHR, WIE ES SICH ANFÜHLT, ANS KREUZ GESPIESST ZU WERDEN, UM ZU EURER UNTERHALTUNG ZU VERBLUTEN? IHR HABT NIE IN EUREM LEBEN SCHMERZ GEFÜHLT, EUCH GEHT ES GUT. IHR WOLLT IN UNSERN LEBEN SO VIEL LEID WIE MÖGLICH SCHAFFEN, WEIL IHR DAS KÖNNT. EINFACH NUR, WEIL IHR DAS KÖNNT?
Schauspieler schaltet ab. Wiederholt murmelnd Textpassagen, schaltet wieder an:
IHR HATTET HUNDERT MILLIARDEN CHANCEN, DAS HIER ZU VERMEIDEN. ABER IHR HABT ENTSCHIEDEN, IHR WOLLTET BLUT. IHR HABT MIR KEINE WAHL GELASSEN. JETZT HABT IHR DAS BLUT AN EUREN HÄNDEN, DAS SICH NIE ABWASCHEN LÄSST. IHR HABT KREBS GEPFLANZT IN MEINEM KOPF, IHR HABT MEIN HERZ VERWÜSTET, MEINE SEELE VERGEWALTIGT, MEIN GEWISSEN IN BRAND GESTECKT, IHR ...

Band stoppt. Schauspieler nimmt die Kassette aus dem Recorder, legt eine weitere ein. Das Band gibt das Rauschen des Gegenwinds wieder, der als letztes der Schwerkraft des abstürzenden Flugzeugs Widerstand leistet, darunter Stimmen:

Wir sind hoch genug geflogen
Wir sind schnell genug geflogen
Wir hätten die ersten sein können
Wir werden die letzten sein, jetzt.
Wir sind nicht weit, sind ungeheuer kurz geflogen
Dann fielen wir schon
Auf dem Weg von *(Name des Flughafens/der Stadt)* nach *(Flughafen/Stadt).*
Wir haben den Fall nicht aufhalten können
Nicht unsern Sturz.
Wir haben nicht umkehren können
Hilfe nicht empfangen können
Wir hatten Funk und Telefone, die uns
Mit unsern Nächsten verbanden wie eine Schnur
Aber die Schnur riß.
Der sie zerschnitt mit einfachem Messer
Wie einen Faden, den die Schere durchtrennt
Ging in den Tod mit uns allen, warum
Wir wissen es nicht. Warum
Hat uns niemand gesagt
Niemand genannt einen Grund
Für sein Sterben an und mit uns.
Der etwas auslöschen wollte
Uns oder alles
Löschte uns aus mit sich

Band stoppt.

SCHAUSPIELER *wiederholt:*

Uns aus mit sich. Ja. Aber mich nicht. Nicht mich. *Legt eine weitere Kassette ein, betätigt den Schalter:*

TONBAND [DREI STIMMEN] *Gebet:*

Wir sagten
Schlecht ist das Neue.
Schlecht ist, was neu ist
Was vorgibt zu ändern
Gottgewolltes.
Gott weiß es besser.
Er nimmt und er gibt.
Alles hat seine Erlaubnis, sonst
Geschieht nichts. Er
Hat Seinen Plan.

Ein Blatt das fällt, fällt
Mit Seiner Erlaubnis. Jetzt fall.
Wer die Hand hebt gegen Ihn
Dem soll sie verdorren und abfallen.
Jetzt fall. Fall!
Gott weiß es besser.
Der Fisch liebt den Wurm
Aber er liebt auch das Meer.
Wenn er den Wurm nimmt
Am Haken, wird er
Enden wie die, die da fallen.
Gott weiß es besser, Gott weiß
Sagt der Prophet
Rauschen überlagert die Stimmen.

SCHAUSPIELER *stoppt das Band.*
Hallo!? Nein, nichts. Niemand mehr, nichts. Einzige Spur von Leben die eine hockende Gestalt. *Während er vorspult:* Da meint er nun, er höre sie ... *betätigt den Schalter:*

TONBANDSTIMME [CHOR] *dazwischen von Rauschen überlagerter Flugfunkverkehr, Geräusch kämpfender Körper im Cockpit:*
GO AHEAD, LIE DOWN. DOWN, DOWN ... // FINISH! NO MORE! NO ... // THERE IS SOMEONE ... HUH ... // LADIES AND GENTLEMEN! WE HAVE A BOMB ABOARD ... GOING BACK THE AIRPORT, REMAIN QUIET PLEASE ... // OK. THAT'S NINETY THREE CALLING? // ONE MOMENT ONE ... // UNITED NINETY THREE, I UNDERSTAND YOU HAVE A BOMB ON BOARD. GO AHEAD. // AHHH ... // DID YOU UNDERSTAND THAT TRANSMISSION? // AFFIRMATIVE. HE SAID THERE WAS A BOMB ... // AFFIRMATIVE. // ROGER. // UNITED NINETY THREE. GO AHEAD GO ... // AHHH ... // THIS GREEN KNOB? // YES THAT'S THE ONE! THAT'S IT! THAT'S IT! // UNITED NINETY THREE, DO YOU HEAR CLEVELAND CENTER FLIGHT CONTROL, DO YOU? // ONE MOMENT, ONE MOMENT. // UNINTELLIGIBLE, UNINTELLIGIBLE ... // OH MAN ... // THIS DOES NOT WORK NOW ... // TURN IT OFF! OFF! // *SEVEN THOUSAND* // CUT OFF OXYGEN! CUT ... // STOP BROTHER! O ... // ... FLIGHT HAS BEEN HIJACKED. MY FLIGHT HAS BEEN HIJACKED ... THREE GUYS WITH KNIVES OR ... // DON'T ... I DON'T WANT TO DIE! I DON'T WANT ... // *FIVE THOUSAND* // TURN IT UP! TURN IT UP ...// SIT DOWN! DOWN ... // HOLD THE DOOR ... // STOP! // UNINTELLIGIBLE. // WHAT? // LET'S GET THEM! // UNINTELLIGIBLE. // WHAT? // I CAN'T BELIEVE THIS IS HAPPENING TO ME ... // CALLING FLIGHT CONTROL, YOU ARE UNREADABLE. SAY AGAIN SLOWLY. //

THREE THOUSAND FIVE HUNDRED ... // I'M ON A FLIGHT FROM NEWARK TO SAN FRANCISCO AND THERE ARE THREE GUYS WHO HAVE TAKEN OVER THE PLANE AND THEY SAY THEY HAVE A BOMB! // NO! // LET'S ROLL, ROLL IT! ROLL! // INTO THE COCKPIT! INTO THE COCKPIT! // ROLL IT! // HOLD, HOLD FROM INSIDE, HOLD ... // THE AXE, THE AXE ... // NO NO ... UGH ... // AHH ... // LET THE GUYS IN! LET THEM IN AND THEN ... // PULL IT DOWN! PULL IT DOWN! // TURN IT UP! // PULL IT DOWN ... // PUSH PUSH PUSH ... // *TWO THOUS...* // NO ... // GIVE IT TO ME GIVE IT TO ME ... // *BEHIND REPAIR! BEHIND REPAIR!* // MOVE MOVE ... // TURN IT UP! TURN TURN ... // UHH ... // AHH ... // ALLAH IS THE GREATEST! ALLAH IS THE GREATEST! // OH MY GOD! OH MY GOD! // ALLAH O AKBAR! ALLAH O AKBAR! // NO ... // ALLAH O ALLAH O AH

Band stoppt. Schauspieler schlägt auf die Box. Recorder springt an: Wieder das Rauschen, Motoren, Transpondersignale, sich überschreiende Stimmen, bis alles in maximal gesteigerter Lautstärke in einem Akkord aufheult, dann Stille.

SCHAUSPIELER

Ich
Ich bin eine Maschine
Man versteht mich

Beginnt den Schrotthaufen zu besteigen ...

Ich bin eine Maschine, die fliegt
Hoch über allem. Eine Maschine
Gebaut, die Stimmen Sterbender
Zu bewahren in den Minuten, die das Sterben
Braucht vom Defekt bis zum Aufschlag
Auf ebener Erde, im Wasser, der Landebahn
Oder wo sonst

Stille.

Das, meine Damen und Herren, vernehmen Sie von einem, der, wie Sie hören, bei Stimme ist, und nicht schlecht, und auch sonst, wie Sie sehn, seinen Mann steht auf der Höhe seines Könnens, denn von hier an und jetzt ...

Nähert sich dem Gipfel, in dem er Teile über sich aus dem Haufen zieht und abwirft. Krachender Schrott, der Berg knirscht bedrohlich.

Steigen wir auf, auf
Auf den Rest der Gefallenen hier
Zu denen man selbst nicht gehört.
Vergangene liegen da
Noch unter ihnen
Familien und Sippen und Clans
Zu Kohle gepreßt und verklumpt
Nach denen niemand
Niemand mehr fragt

Während die Erregung (die seine Fähigkeit ausstellt, sich in Situationen anderer versetzen zu können) zunimmt:
Ihr
Ihr wollt sie haben
Unsere Vergangenheit
Die Zukunft war
Eine unter vielen
Die sich aufwarf
Gegen euch, gegen die Last
Eurer Kultur, eurer Zeit
Die auf unsrer gebaut ist, damit ihr
Es warm habt
Deshalb
Pause. Versuch der Orientierung auf zerstörtem Terrain:
Das unter dir
Metall und Knochen und verbranntes Fleisch
Das ist, wie Gaskohleöl
Was zur kleinsten Größe gebracht, bleibt
Brauchbar, um wenigstens einen
Greift in den Schrott, hat Mühe, die Balance zu bewahren.
Auf den Gipfel zu fördern, nach ganz oben
Richtet sich auf, gerät ins Rutschen, fängt sich, steigt weiter.
Denn er
Er ist die Stimme
Dessen, der den Fehler herbeiführt
Den Sturz beabsichtigt hat
Der um den Preis seiner Vernichtung versucht
Zu bewahren, wovon ihr
Nichts versteht
Hat den Gipfel des Schrotthaufens erreicht, steht schwankend:
Er, das ist Ich.
Ich ist der Tod
Ist die Stimme, die spricht
Stimme, die schreit, flüstert, röchelt
Singt und nicht singt
Die bricht und nur Atem hat
Und sonst nichts
Pause. Beginnt den Abstieg, der Schrott rutscht mit ihm.
Triumph und Furcht
Anfang und Ende
Asche und Staub und
Allem Rest Stimme
Ist Ich.
Ich ist die Technik
Technik des Glücks
Und des Tötens.

Ich ist der Friedhof
Der die Stimmen der Toten
Hören läßt noch einmal
Versinkt im Schrott, Stimme verzerrt:
Einmal Ich noch, einmal noch
Ich. Eine Maschine, Ich ich
Endlosschleife, irres Lachen. Black.

4. ABSANG

CHOR *nimmt sich der Aufräumarbeiten an:*
Ach
Wo das doch angefangen hatte, gut
Mit Verspätung, rechtzeitig aber für jeden.
Zurück war keiner geblieben, der letzte noch
Fand seinen Platz. ALLE ODER KEINER
War das nicht die Losung
Die im Geheimen der eine, weil er zu spät war
Die anderen dennoch erreichte, sich zusprach
Dankbar weil rechtzeitig noch?
Angenommen
Wir sind ein Flugzeug, laß uns
Das ausmalen, Fluggast in Reihe elf
Der du, wie ich sehe, einigermaßen entfernt sitzt
Vom Fenster mit dem Notausgangssymbol
Näher als andre
Greifst du den Löscher, den eisernen
Unter dem Sitz? Würdest du den, eine Waffe
Brauchen jetzt gegen die
Die einen von euch und damit alle
Die ihr hier sitzt, bedrohn
Mit dem Messer und Ausdrücken
Sonst einer Sprache, die du nicht verstehst?
Würdest du?
Und was will ER, der auf dich zukommt
Mit Worten aus Haß, der ein Ziel hat
Wie du, nur seins löscht deins aus
Und dich. AUFHÖREN, AUF
Schreist jetzt du, und springst auf
Aus deinem Sitz, mitten im Flug
HALT rufend und HILFE und mehr.
Aber er, zunächst dir, bewaffnet mit nichts
Als dem Messer, das er hält wie
Ein Werkzeug hoch in der Faust
Was will er tun, ausrichten

In einer Maschine wie dieser, die absolut
Höchsten Stand und Komfort
Ausmacht, technisch, der möglich?
Ist er gekommen, sich zu beschweren
Worüber
Aus dem Chor heraus ein Einzelner:

EINER
Angenommen, wir sind ein Flugzeug
Menschen, die fliegen, und nur drei
Wissen wofür. Und ein vierter
Sitzt in der Kanzel und steuert
Mit toten Piloten das Flugzeug
Egal jetzt wohin, nämlich
Nirgendwohin
Drei aus dem Chor übernehmen die Rollen der Flugzeugentführer:

DIE DREI
Wir übernehmen. Wir sind gekommen
Allein, aber für viele. Wir brauchen
Euch nicht, aber ihr braucht jetzt uns.
Wir leben und sterben und töten wie ihr
Und töten euch jetzt mit uns. Daß ihr bleibt
Ist ein Irrtum, aber wir
Fangen erst an

CHOR
Egal was sie wollen, egal
Wie es ausgehen wird, Gründe
Werden hier keine genannt
Zwei aus dem Chor übernehmen die Rollen des Flugpersonals:

DIE ZWEI
So wenig wie
Vorbeugende Maßnahmen gegen
Die Verwandlung eines Flugzeugs
In eine Bombe
Eines Panzers in ein Kulturinstitut.
Das und noch mehr, sagten wir uns
Haben wir nicht gelernt.
Wenn alles Gedachte getan werden kann
Wo bleibt der Mensch
Stille.
HILFE. WAS SOLLEN WIR TUN.
WIR MÜSSEN STERBEN. ALLE
ODER KEINER. Das

Und anderes schrien sie sich zu vor den dreien
Die ihr Ziel bestimmt hatten in uns. Ihr Ziel
Waren WIR und der Weg, den wir nahmen
Von *(Name des Flughafens/der Stadt)* nach *(Flughafen/Stadt)*
Wo wir nicht ankamen
Lebend keiner, alle tot
Zum Zeichen für etwas
Das wir nicht verstehen
Und niemand versteht

CHOR
Was wollen sie da, fragten wir uns
Gehen sie hin, zu belehren
Den in gepolstertem Sitz
Was kann er falsch gemacht haben?
Wild redend eben noch, fällt er zurück
Blut am Hals, das da austritt
In gurgelnden schäumenden Blasen
Stimmlos ganz, sagt nichts mehr
Mensch, der da war, weil er einen der drei
Mit Messer und Sprache und Stirnband
Mit Zeichen weißichwas bedeutend
Verstehen nicht konnte

DIE ZWEI
AUFHÖREN, AUF hechelt die Frau
Der die Angst im Gesicht steht wie ein Krampf
Den Atem nimmt und vorweg ihren Tod
Zehntausendundeinhundert Meter tief
Und ferner nicht als Sekunden.
AUFHÖREN, AUF fleht auf Knien
Der Reisende, der zu spät war
Als es anfing, der Glückliche da
Der jetzt glücklicher wär, wär er nicht
Mit uns gekommen, der sich krümmt
Nur einmal noch, denn er
Steht nicht mehr auf.
AUFHÖREN, AUF wispertkreischtschluchzt sie
Die Mutter über dem Kind
Das durch die Luft fliegen durfte
Hier und jetzt das erste mal, und den Streit
Nicht versteht, gar nichts versteht
Nichts mehr versteht

CHOR
Wie willst du, was vorgeht in denen, beschreiben?

Wie die, zwischen Leben und Sterben
In der Schwebe gehalten vom Trägheitsmoment
Noch und schon nicht mehr, beschreiben

DIE DREI
Was wollt ihr

CHOR
Leben

DIE DREI
Sonst nichts
Sagten sie

DIE ZWEI
Sonst nichts
Sagten wir

CHOR
Sonst nichts
Stille.
Wenn uns etwas geschieht
Geschieht es nicht allen?
Nein. Aber
Sterben, solange du lebst, Mensch, tut weh.
Wer stirbt denn?
Nicht du, sondern alle
Von Treibstoff betäubt und durchtränkt
Verbrannt und erstickt und erschlagen
Wie nie dagewesen und zerstört jetzt, wie du.
ALLE ODER KEINER, das ist es
Jedenfalls hier, in der Hülle aus
Aluminium, Kunststoff und bruchsicherem Glas.
ALLE ODER KEINER, das war es
In der Hülle, die du
Ausgebreitet siehst und zerlegt hier.
Leben, sagst du, willst du. Das
Ist zu wenig für einen, der vom Himmel fällt
Wie Regen, der auf der Straße zerspringt.
Zuviel und zu wenig
Für einen, der fliegt eben noch
Dem das Flugzeug Hangar wird, voll Hoffnung
Allein, doch mit allen
Während der Chor stetig leiser bis an die Grenze des Unhörbaren wird:
Ist es nicht so
Daß der Terror, dem du Opfer zu sein glaubst

In dir wohnt? Sitzt er nicht
Im Zentrum, bist es nicht du
Der einzeln, allein
Beharrt auf irgendetwas?
Bist es nicht du?
Ist es nicht doch dieses
Ich oder alle?
Ich oder
Chor atmet.
Still jetzt
Noch lebst du, noch lebst du.
Denn ein Mensch ist ein Mensch, solange er lebt
Solange Atem in ihm ist, auch wenn
Der Gletscher zerrinnt, die Quelle versiegt
Die Meere steigen und die Wüsten ziehn

EINER
Die Trümmer schon sieht
Er der noch fällt, unter sich
Den Krater, den er hinterlassen wird
Auf leerem Feld ein blutiger Klump, ununterscheidbar
Von qualmendem Schrott der Maschine.
Da bleibt nichts, da ist kein Trost.
Der Mensch bleibt
Denn er ändert sich nicht

ZWEI
Viele Ich ist der Mensch
Er fängt immer an.
Andere Hoffnung ist keine
Und was gedacht werden kann
Das geschieht irgendwann
Während der Chor die Reste des Schrotts und die Blackbox unter Mißachtung aller feuerpolizeilichen Vorschriften mit Schweißbrennern in kleinstmögliche Teile zerlegt, Tonbänder und Halbleiter zerreißt und verbrennt usw.:
Gefangen sein Rest in der kleinen Maschine
Die du siehst hier, schwarzer Kasten, schwer
Wie ein Stein, unzerstörbar, unzerbrechlich
Der die Stimmen der Dahingegangenen hält
Wie der Stein das Fossil aufimmerundewig
Heißt es nicht so

DREI
Der Mensch ist haltbar
So heißt es. Und wir
Wir sind fertig mit ihm

Während einer mit Mühe, schwach und vergeblich, dann ein nächster, dann die, die noch können, versuchen, das Geräusch eines Triebwerks beim Start zu erzeugen:

Das ist der Schaum
Der oben treibt.
Das ist der Abschaum
Der Rest

CHOR

Und du
Was lernst du? Stirb
Aber lern. Das Nötige jetzt
Für den Nächsten nach dir.
Der Mensch ist nicht gut
Und die Welt ist nicht schlecht.
Viel ist der Mensch
Und die Welt ist bevölkert.

Thomas Martin
THREE PARAGRAPHS ON "BLACKBOX"

translated by Neil Blackadder

1

Art begins where the defect is: when an airplane is hijacked and crashes, if the grounds for the hijacking lie in a defect that is political (social, cultural) in nature, for instance. The reason for the defect is human failing: a collective decided too late to take action, the circumstances were not favorable for them. The chorus of passengers (spectators) recapitulates (shows) the sequence of events inside the aircraft. You understand what happened if you re-enact it. "This sort of playing must be invented and performed in such a way that it is useful for the state." The present time cannot realize Brecht's hope that asocial drives could be corrected through theater to the benefit of community. Heiner Müller, in a conversation about futures following the collapse of the socialist experiment, speaks of the possibility of a marriage between human beings and machines, which would make our species less susceptible to animal instincts: „When ideologies evaporate, old drives bubble up that one can only combat with technology and not with ideologies or religions." The dream of being able to fly had become a descent into hell even before September 11, 2001, and the fact an airplane cabin is also a pressure chamber of social conditions is something Brecht showed in 1929 with OCEAN FLIGHT and LEHRSTÜCK. Theater is the social laboratory, and the laboratory can explode just like an airplane explodes. Acting technique is also a technique for the improvement of human beings; actors are centaurs, part people and part machines, dead beings transformed into living ones. Where there is a spectator, there will be an actor. HE HASN'T LEARNED HOW TO STOP / HE'S ALWAYS STARTING, HAS TO KEEP GOING, FOR THAT'S / WHERE HOPE LIES, PROGRESS, THE BELIEF / THAT EVERYTHING NEW / IS BETTER / THAN EVERYTHING OLD. / THAT'S HOW HUMAN BEINGS ARE.

2

The flying Muslims have overtaken the personage of the American Dream: the self-made man comes from the Emirates, studies urban planning in the city of Hamburg, learns how to fly in Florida, reads the Koran, which decrees the prohibition against images. He does not allow himself to be bewitched by the enticements of the West, and one Tuesday morning he sets off by plane. He learned the capitalist lesson: his relatives buy stocks in American Airlines, Boeing, Continental, when they have fallen by 50%. The do-it-yourself instructions for making Molotov cocktails the size of an airplane using a pilot's license and a box-cutter are out in the world. How to prevent it is not merely a question of state power, but rather of consciousnesses, of one against the other, whose utopian distance emerges when one reads Schiller's LETTERS ON THE AESTHETIC EDUCATION OF MAN: „This pure human being, who may be recognized more

or less distinctly in every person, is represented by the *State*, the objective and, so to say, canonical form in which the diversity of persons endeavors to unite itself." Responding to the idiotic illusion that the pure human being might appear anywhere (in love, in school, in the theatre), Brecht argued in his pedagogy that „The best way for the state to improve people's asocial drives, which come from fear and ignorance, is by forcing them out of everyone in a form that is as complete as possible and is all but unattainable for the individual on their own." The force is art. It's the scapegoat of terror and the state of the future. Action as a quotation from thinking is the origin of theater, which presupposes catharsis. He who goes to the theater is a different person from he who leaves the theater. In the best, the rarest instance. America's cathartic theatre of reality needs its counterpart on the stage, however small and shabby and hidden it may be, or however immense, and however much it may promise everything, as was seen by Kafka: WE ARE THE THEATER THAT CAN FIND EMPLOYMENT FOR EVERYONE! IF YOU THINK OF YOUR FUTURE YOU ARE ONE OF US! IF YOU DECIDE ON AN ENGAGEMENT WE CONGRATULATE YOU HERE AND NOW! DOWN WITH ALL THOSE WHO DON'T BELIEVE IN US!

3

Humanity is vast, and the assertion of purity has up to now demanded more blood and sacrifice than could be borne by a state. Terror is not a privilege of Islamists. In the ground on which the multicultural diversity of the USA, its liberalism, stands, lie hidden the hecatombs of the original inhabitants, forgotten Indian tribes, the army of millions of Negro slaves, to whose cost the world's leading economic power became what it is. Expansionist politics in the name of freedom and, since independence in 1776, foreign policy on the battlefield. The fact that the battlefield no longer lies overseas has long since been demonstrated by the piles of ruins in Manhattan as well as by the slum neighborhoods of New York. The globalized world is the metropolis whose suburbs are everywhere. The next world, on which those who commit suicide pin their hopes, offers a life in which guilt can be divided and the sum works out with nothing left over. Prerequisite for that is the belief in the transmigration of souls, a kind of law of energy conservation on a religious basis. Without mystery, without myths in reality, human beings vegetate in the collective vacuum, an empty space that previously was their culture. To escape, the individual breaks out of the vacuum, causing and becoming an event – one which, elevated into a myth, relativizes the irrationality of self-destruction. The herostratic attack creates its example through the obliteration of the bomber along with his victim as the final act of a particular form of disposing of oneself. Baudrillard calls it the endpoint of enlightenment: when the individual, through his death, gives up his culture in order to destroy that of the other. Total terror versus the total market. One can't sell anything to someone who's dead, best of all are living dead people, until the question of where arises. The project of globalism, razing all contradictions down to exchange values, is the worldwide politics of deescalation that will have no effect on the causes of conflict because it feeds off them.

7.30.2010

[21.10.2010]copyright henschel SCHAUSPIEL Berlin 2010

Thomas Martin

BLACKBOX
A Play on Flight

Translated by
Neil Blackadder

BLACK BOX aims to apply to a historical case the "collective artistic practice and abstraction of a representation that remains concrete" claimed by Brecht for his 1929 play THE BADEN-BADEN LESSON ON CONSENT. One might imagine a closed room, in a state of disintegration, in which those present are exposed to a situation of reciprocal confrontation, prisoners of time and place, where the individual left to himself has no chance. Baudrillard: „The spectacle of terrorism forces upon us the terrorism of the spectacle."

1. IDLING

CHORUS
Begin where it begins
Begin where
Quiet, for
Victory shouts are out of place here
It's too late
For victory shouts.
But one
Always there's one who
Can't keep his mouth shut
Who carries on
Because he can't do otherwise
That's how human beings are.
He hasn't learned how to stop
He's always starting, has to keep going, for that's
Where hope lies, progress, the belief
That everything new
Is better
Than everything old.
That's how human beings are
Silence.
He falls because he's heavy
On his own he can do nothing
Against gravity, a wrench
In the works that makes possible

His flight among the stars
Makes him drop
A fall from on high, to be measured
In feet, weight and seconds
Before he bursts.
Then snatches of people talking, crying out
Perhaps the impact
Can also be heard, explosions
Then nothing more. Then nothing.
Until the fire department, police department, paramedics
Arrive and try to provide help
Where there's nothing left to help
Then comes breaking the news to the bereaved, and then
Then newspapers, TV, statistics
Pictures of the dead, the colorful world of colorful wreckage
Data, figures, and still to come the question of guilt.
For it must be explained, and then
Then everyone will carry on.
Then we'll no longer say No, but Yes
Yes again and again. And now
Look around you.
Nothing.
Silence and smoke, wreckage
Noone, nothing more.
Silence.
What could have happened, the worst possible
That's what has come to pass.
For whatever can be imagined
Some time that will happen.
So let us begin where it begins
With the idling of the engines before take-off

2. JET ENGINES

CHORUS *rehearses the re-start*
One thing always remains, and that's the human being.
Perhaps he who gets up
The one who today was defeated
Might he not be the winner tomorrow?
Isn't that what they say
Imitates the noises of the engines and the vibrations of starting:
Engines, man
Can you hear them roaring? Can you feel them
Through your seat, as the belt lies loosely across you
And you're filled with the feeling that now the time has come

Now, finally, as it has so many times before
You've lost count.
Are you sitting comfortably? Do you have room
Are you breathing a sigh of relief?
And what else are you feeling?
Impatience and exhaustion, delight
That some destination is getting closer
That someone you're close to is moving closer to you
And you to her, through the air.
From walking upright to commanding the airspace
Took millions of years.
Falling from the sky all the way down there
To where you achieve your smallest size
Where you can no longer even crawl
Lasts seconds. Better
You should move around on foot or not at all
Dreaming of flying as it would be.
Humanity's dream, do you still dream it

Chorus takes a breath.

As long as the glacier winds beneath us
Oceans roll, deserts shift
As long as forests grow, forests sink
Houses are designed, built, bombed
And reconstructed
As long as gasorecoaloil
Is dug up from beneath us
As long as whatever can be burned burns
Whatever can be imagined happens.
We will want to conceive
Develop, decline
To travel and fly
To the stars, to the moon and to Mars
From continent to continent
From city to city, from you to me
To fly, fly and fly
And we'll err and fall.
Sometimes, however, there'll be one
Who stands back up

Two members of the chorus take over the roles of the flight crew:

TWO

Our Boeing *(...)* is *(...)* feet long
With a wingspan of *(...)* feet
A fuselage diameter of *(...)* feet
And a maximum takeoff weight of *(...)* tons.
Our Pratt & Whitney engines

Attain a thrust of *(...)* kilopond, we have *(...)* seats.
Our average flying speed
Will be *(...)* miles per hour
At a height of *(...)* thousand feet.
Thank you for choosing to fly with *(name of the airline)* today.
And now please turn off your cellphones
Because we're going to tell you about
Our safety procedures.

An individual from within the Chorus:

ONE
I
I've learned it all
What to do if
A fire breaks out on board, turbulence occurs
The plane crashes into the sea, or hits
A mountain range, an open field or the runway
Or is hijacked or damaged or
Otherwise mistreated.

TWO
He
Has learned it all.
Facts. MORE THAN NINETY PER CENT
OF ALL AIRPLANE CRASHES HAVE
SURVIVORS. You can be one of them.
For today, or in fact at any time
Your life could be on the line, and one moment
Of attentiveness could mean
Survival.
Thank you for choosing to fly with
(Name of the airline) today.

ONE
TAKE OFF

CHORUS
We're flying

TWO
We're on our way. We're flying
From *(name of the relevant airport/city)* to *(airport/city)*
With a slight tail wind of *(...)* mph, the atmospheric conditions are favorable
Although our departure was delayed by *(...)* minutes
We'll reach our destination on schedule in *(...)* minutes

CHORUS

We're flying. *(...)* minutes late
But we're flying. This is the route
There's our destination. We are the route
We are the destination. For to be free
Means to fly

3. EXPERIMENT

1 actor, 1 pile of scrap metal. 2 cassette-recorders (black boxes)

ACTOR *kicks the pile, feels something.*

It's hot! Still hot ... *Keeps touching the pile, rummages in the scrap:* Technology, and it has to be me! You thought this kind of thing ... *pulls out a tangle of tape* ... didn't exist any more, cassette tape, it's junk, nothing but junk ... *fumbles the tape into the cassette, turns the recorder on:*

VOICE RECORDED ON TAPE [CHORUS]

THE FLIGHT RECORDER, ALSO COMMONLY REFERRED TO AS THE BLACK BOX, RECORDS VOICES AND SOUNDS INSIDE THE COCKPIT AND STORES THEM ON MAGNETIC TAPE OR A SOLID STATE MEMORY DEVICE, FOR A TOTAL LENGTH OF 30 MINUTES TO 2 HOURS DEPENDING ON THE QUALITY AND KIND OF TECHNOLOGY. THE RECORDER IS USUALLY INSTALLED IN THE CENTRAL OR TAIL SECTION OF THE AIRCRAFT, WHERE PAST ACCIDENTS HAVE DEMONSTRATED THAT IT IS LEAST LIKELY ...

Actor fast-forwards ... then:

... THE SIZE OF A SHOE-BOX AND BRIGHT ORANGE-COLORED, WATER-TIGHT UP TO 16,000 FEET AND EQUIPPED WITH A SAFETY DEVICE AS WELL AS A SECURITY-COVERING WHICH IN THE CASE OF FIRE CAN WITHSTAND TEMPERATURES OF MORE THAN 1,800 DEGREES ...

Actor fast-forwards ... Hissing and crackling, engine noises, a muddle of voices, screams, etc. One voice, with a strong non-English accent, emerges:

LADIES AND GENTLEMEN. HERE THE CAPTAIN SPEAKING ... PLEASE SIT DOWN AND KEEP REMAINING SEATING. WE HAVE A BOMB ON BOARD, SO SIT, SIT ...

Briefly rewinds, then:

WE HAVE A BOMB ON BOARD ... WE HAVE A BOMB ON BOARD ... BOMB ON BOARD ... BOMB ... SO SIT ... SIT ...

Tape stops.

ACTOR

So. So that was ... that. That's what you've got for your trouble. Do

you have to stick your nose in everything, can't you let some things go. No. If this isn't a real ... *searches for the word* ... Pandora's box, then I don't want to be the one I have to be, one man alone with a crashed airplane, here. *As he again rummages through the scrap:* And where are the contents? No pilots, passengers, nothing at all, how come? But here ... *pulls out a steel box, spells out what's written:* FLIGHT RECORDER. DO NOT OPEN. *Examines the box:* That's it, the memory of a flight to somewhere. Voices, scrap, and in the absence of experts you have to wonder: How can a pile of scrap like this fall from above and end up here? *Pause.* Hello!? No, nothing. Noone, except ... me. Who's trying to coax the voice of a human being from this pile of scrap, this BLACK BOX. And he knows that he has, now, what he's dreamed of for years. Because he's alone. Because the horror comes to an end: everyone dead and then there comes: me. Solo with a pile of scrap. *Begins to disembowel the box, mumbling:* My voice is a faint voice, good evening ... kindly tune accordingly. Good evening, my voice is a faint ... *he awkwardly takes cassettes out of the box, inserts the next one into the recorder. Again, hissing, over-revved engines, then:*

VOICE RECORDED ON TAPE [CHORUS] *above the hissing*
MOVE AND YOU'RE DEAD, MOVE AND YOU'RE ... SIT, SIT ... SIT DOWN ... DON'T MOVE ... SHUT UP, SHUT UP, SHUT ... COME ON, COME ON ... STOP ...
Text incomprehensible. Actor stops the tape. Fast-forwards, turns it back on. Voices, speaking quickly and agitatedly over the constant hissing:
THE TACTICS OF TERRORISM ARE TO PROVOKE AN EXCESS OF REALITY AND TO MAKE THE SYSTEM COLLAPSE UNDER THE WEIGHT OF THIS EXCESS. THE VERY DERISION OF THE SITUATION, AS WELL AS ALL THE PILED UP VIOLENCE OF POWER, FLIPS AGAINST IT, FOR TERRORIST ACTIONS ARE BOTH THE MAGNIFYING MIRROR OF THE SYSTEM'S VIOLENCE, AND THE MODEL OF A SYMBOLIC VIOLENCE THAT IT CANNOT ACCESS, THE ONLY VIOLENCE IT CANNOT EXERT: THAT OF ITS OWN DEATH.

ACTOR *stops the tape*
Not with me, no. *Turns it back on, the tape emits something droningly incomprehensible, he fast-forwards ... then:*

VOICE RECORDED ON TAPE [CHORUS]
DO YOU KNOW WHAT IT FEELS LIKE TO DIG YOUR OWN GRAVE? DO YOU KNOW WHAT IT FEELS LIKE TO BE HUMILIATED AND BE IMPALED UPON A CROSS? AND LEFT TO BLEED TO DEATH FOR YOUR AMUSEMENT? YOU HAVE NEVER FELT A SINGLE OUNCE OF PAIN YOUR WHOLE LIFE. DID YOU WANT TO INJECT AS MUCH MISERY IN OUR LIVES AS YOU CAN JUST

BECAUSE YOU CAN? ...

Actor turns it off. Repeats some passages, mumbling, then turns it back on:

YOU HAD A HUNDRED BILLION CHANCES AND WAYS TO HAVE AVOIDED TODAY, BUT YOU DECIDED TO SPILL MY BLOOD. THE DECISION WAS YOURS. NOW YOU HAVE BLOOD ON YOUR HANDS THAT WILL NEVER WASH OFF. YOU HAVE VANDALIZED MY HEART, RAPED MY SOUL, AND TORCHED MY CONSCIENCE ...

Tape stops. Actor takes the cassette out of the recorder, puts another one in. The tape plays the hissing of the headwind, the last thing to put up resistance to gravity's pull as the airplane crashed, along with voices:

We flew high enough
We flew fast enough
We could have been the first
We'll be the last, now.
We didn't fly far, didn't fly very far at all
Then we were already falling
On our way from *(name of the airport/city)* to *(airport/city)*
We couldn't stop our fall
Couldn't stop our crash.
We could not turn back
Could not receive help
We had radios and telephones
That connected with our loved ones like strings
But the strings snapped.
He who cut them with a simple knife
As scissors cut through thread
He went to his death with all of us, why
We don't know. Noone
Told us why noone
Noone named a reason
For his dying because of and with us.
He who wanted to obliterate something
Us or everything
Obliterated us with himself.

Tape stops.

ACTOR *repeats:*

Us with himself. Yes. But not me. Not me. *Inserts another cassette, presses the play button:*

VOICE RECORDED ON TAPE [THREE VOICES] *prayer:*

We said
What's new is bad.
What's new and what
Professes to change God's will

Is bad.
God knows better.
He takes and he gives.
Everything has his permission, without it
Nothing takes place. He
Has His plan.
A leaf that falls, falls
With his permission. Fall now.
He who raises his hand against Him
May his hand wither and fall off.
Fall now. Fall!
God knows better.
The fish loves the worm
But it also loves the sea.
If it takes the worm
On the hook, then it will
End up like those who are now falling.
God knows better, God knows
Says the prophet.

Hissing drowns out the voices.

ACTOR *stops the tape.*

Hallo!? No, nothing. Noone else, nothing. The only sign of life is the one cowering figure. *As he fast-forwards:* And he thinks he can hear them ... *presses the button:*

VOICE RECORDED ON TAPE [CHORUS] *along with the hissing of overlapping communication on the aircraft radio, and the sounds of people fighting in the cockpit:*

GO AHEAD, LIE DOWN. DOWN, DOWN ... // FINISH! NO MORE! NO ... // THERE IS SOMEONE ... HUH ... // LADIES AND GENTLEMEN! WE HAVE A BOMB ABOARD ... GOING BACK THE AIRPORT, REMAIN QUIET PLEASE ... // OK. THAT'S NINETY THREE CALLING? // ONE MOMENT ONE ... // UNITED NINETY THREE, I UNDERSTAND YOU HAVE A BOMB ON BOARD. GO AHEAD. // AHHH ... // DID YOU UNDERSTAND THAT TRANSMISSION? // AFFIRMATIVE. HE SAID THERE WAS A BOMB ... // AFFIRMATIVE. // ROGER. // UNITED NINETY THREE. GO AHEAD GO ... // AHHH ... // THIS GREEN KNOB? // YES THAT'S THE ONE! THAT'S IT! THAT'S IT! // UNITED NINETY THREE, DO YOU HEAR CLEVELAND CENTER FLIGHT CONTROL, DO YOU? // ONE MOMENT, ONE MOMENT. // UNINTELLIGIBLE, UNINTELLIGIBLE ... // OH MAN ... // THIS DOES NOT WORK NOW ... // TURN IT OFF! OFF! // *SEVEN THOUSAND* // CUT OFF OXYGEN! CUT ... // STOP BROTHER! O ... // ... FLIGHT HAS BEEN HIJACKED. MY FLIGHT HAS BEEN

HIJACKED ... THREE GUYS WITH KNIVES OR ... // DON'T ... I DON'T WANT TO DIE! I DON'T WANT ... // *FIVE THOUSAND* // TURN IT UP! TURN IT UP ...// SIT DOWN! DOWN ... // HOLD THE DOOR ... // STOP! // UNINTELLIGIBLE. // WHAT? // LET'S GET THEM! // UNINTELLIGIBLE. // WHAT? // I CAN'T BELIEVE THIS IS HAPPENING TO ME ... // CALLING FLIGHT CONTROL, YOU ARE UNREADABLE. SAY AGAIN SLOWLY. // *THREE THOUSAND FIVE HUNDRED* ... // I'M ON A FLIGHT FROM NEWARK TO SAN FRANCISCO AND THERE ARE THREE GUYS WHO HAVE TAKEN OVER THE PLANE AND THEY SAY THEY HAVE A BOMB! // NO! // LET'S ROLL, ROLL IT! ROLL! // INTO THE COCKPIT! INTO THE COCKPIT! // ROLL IT! // HOLD, HOLD FROM INSIDE, HOLD ... // THE AXE, THE AXE ... // NO NO ... UGH ... // AHH ... // LET THE GUYS IN! LET THEM IN AND THEN ... // PULL IT DOWN! PULL IT DOWN! // TURN IT UP! // PULL IT DOWN ... // PUSH PUSH PUSH ... // *TWO THOUS...* // NO ... // GIVE IT TO ME GIVE IT TO ME ... // *BEHIND REPAIR! BEHIND REPAIR!* // MOVE MOVE ... // TURN IT UP! TURN TURN ... // UHH ... // AHH ... // ALLAH IS THE GREATEST! ALLAH IS THE GREATEST! // OH MY GOD! OH MY GOD! // ALLAH O AKBAR! ALLAH O AKBAR! // NO ... // ALLAH O ALLAH O AH

Tape stops. The actor hits the top of the box. The recorder starts up, and again we hear hissing, engines, transponder signals, voices shouting over each other, until everything builds up as loudly as possible into a single howling chord, then silence.

ACTOR *after about 5 seconds, which he needs in order to compose himself:*

I
I'm a machine
People understand me

Starts climbing up the pile of scrap ...

I'm a machine flying
High above everything. A machine
Built to preserve the voices
Of the dying during the minutes that dying
Takes between the malfunction and the impact
At ground level, in water, on the runway
Or wherever else

Silence.

You're learning this, ladies and gentlemen, from one who, as you can hear, is in good voice, and he's not bad, and in general, as you see, he's holding his own at the height of his abilities, because from this point in time and now ...

Approaches the summit, and as he does so, pulls out pieces from above him in the pile and throws them aside. A creaking heap of scrap, the mountain grinds threateningly.

Let me climb up, up
Here on the remains of the fallen
To which I myself don't belong.
Others from the past lie there
Further beneath them
Forebears and families and clans
Pressed into coal and clumped together
Whom noone
Ever asks about any more
While his agitation (demonstrating his capacity to put himself in others' shoes) increases:
You
You want to have it
Our past
The future was
One among many
That set itself up
Against you, against the burden
Of your culture, your time
That's built on ours, so that you
Are nice and warm
That's why
Pause. An effort to orientate himself on the destroyed terrain:
What's under you
Metal and bones and burnt flesh
It's something that, like gascoaloil
When reduced to its smallest size
Remains useful, so that they at least get one person
Clutches at the scrap, has difficulty keeping his balance.
Up to the summit, right to the top
Stands up, begins to slide, catches himself, resumes climbing.
For he
He is the voice
Of the one who brought about the error
Who intended the crash
Who tries, at the cost of his own destruction
To preserve that which you
Don't begin to understand
Having reached the summit of the heap, stands there, swaying:
He, that is I.
I is death
Is the voice that speaks
Voice that shouts, whispers, wheezes
Sings and doesn't sing
Breaks and has only breath
And nothing more

Pause. Sets off back down, the scrap sliding alongside him.
Victory and fear
Beginning and ending
Ash and dust and
The voice of all the rest
Is I.
I is technology
The technology of happiness
And of killing.
I is the cemetery
That lets the voices of the dead
Be heard once more
Sinks into the scrap, his voice distorted:
I once more, once more
I. A machine, I I
Mad laughter, repeating ad infinitum. Blackout.

4. CLOSING

CHORUS *begins the task of clearing up:*
Oh
To think of how it started, delayed
It's true, but still in good time for everyone.
None were left behind, the last one on board
Made it to his seat. ALL OR NONE
Wasn't that the motto
Secretly spoken to himself
By the one who was too late but who still
Gratefully joined the others?
Suppose
We're an airplane, let us
Picture it, passenger in row eleven
You who, I notice, are sitting some distance
From the the window with the emergency exit sign
Are you grasping
The fire-extinguisher, the iron one under the seat
More tightly than the rest of us? Would you use it, a weapon
Against those who
Who threaten one of you and thus all
Who are sitting here
With knife and with phrases
In a language that you otherwise don't understand?
Would you?
And what does HE want, the one who's coming toward you
With words made of hate, who has a goal

Like you, except that his obliterates yours
And you. STOP, ST-
Is what you shout now, and up you jump
Out of your seat, in the middle of the flight
Yelling STOP and HELP and more.
But he, beside you, armed with nothing
Except the knife, that he holds as if
It were a tool, high up in his fist
What is he going to do, get up to
In an aircraft like this one, that embodies
The absolute latest in technology and comfort
That's possible?
If he's come to complain
What about

An individual steps out of the chorus:

ONE

Suppose we're an airplane
Human beings who are flying, and only three
Know why. And a fourth
Sits in the cockpit and with the pilots dead
Steers the airplane
Where to doesn't matter now
That is, to nowhere

Three members of the chorus take on the roles of the hijackers:

THREE

We're taking over. We came
Alone, but for many. We don't
Need you, but now you need us.
We live and die and kill like you
And now we kill you along with ourselves. That you're still here
Is a mistake, but we
Are only just beginning

CHORUS

No matter what they want, no matter
How it turns out, no reasons
Will be given

Two members of the chorus take on the roles of the flight crew:

TWO

Just as no preventive measures
Can be taken against
The transformation of an airplane
Into a bomb

A tank into a cultural institution.
That and more besides, we said to ourselves
Is what we haven't learned.
If all that can be imagined can be carried out
Where does that leave human beings
Silence.
HELP. WHAT SHALL WE DO.
WE MUST DIE. ALL
OR NONE. Those and other things
They shouted to one another in the face of the three
Who had set their goal in us. Their goal
Was US and the journey we were taking
From *(name of the airport/city)* to *(airport/city)*
Where we didn't arrive
None of us alive, all dead
As a symbol of something
That we don't understand
And that noone understands
flow
CHORUS
What do they want, we wondered
Are they going to teach
The man in the cushioned seat a lesson
What can he have done wrong?
Still talking wildly, he falls backwards
With blood at his throat, escaping
In gurgling foaming bubbles
Utterly voiceless, speaking no longer
A person who was there because
He couldn't understand the signs made by one of the three
With knife and language and headband
Meaning who knows what

TWO
STOP, ST- pants the woman
In whose face fear lies like a spasm
Taking her breath away and anticipating her death
Thirty-three thousand feet down
And no further than seconds.
STOP, ST- pleads the traveler on his knees
Who was late when it began
The happy fellow there
Who'd be happier now if he hadn't
Come with us, who bends over
Just one more time, for he
Won't get up again.

STOP, ST- whispershrieksobs
The mother over the child
Who was allowed to fly through the air
Here and now for the first time, and who doesn't
Understand the argument, doesn't understand
Anything any more

CHORUS
How are you going to describe what's going on inside them?
The way they're hanging in the balance
Between living and dying, held up at the moment of inertia
Still and no longer, how will you describe that

THREE
What do you want

CHORUS
To live

THREE
And nothing else
They said

TWO
And nothing else
We said

CHORUS
And nothing else
Silence.
If something happens to us
Doesn't it happen to everyone?
No. But
Dying, so long as you're alive, man, that hurts.
So who's dying?
Not you, but all of them
Stunned and soaked by the fuel
Burned and suffocated and struck dead
As if they'd never existed and now destroyed, like you.
ALL OR NONE, that's how it is
Here at least, in this shell
Made of aluminium, plastic, and shatterproof glass.
ALL OR NONE, that's how it was
In the shell that you now see here
Spread out and in pieces.
To live is what you want, you say. That's

Too little for someone who falls out of the skies
Like rain shattering on the street.
Too much and too little
For someone who's still flying
To whom the airplane becomes a hangar, full of hope
Alone, yet with everyone

While the chorus gradually gets quieter and quieter until they can barely be heard:

Is it not true
That the act of terror you believe you fell victim to
Lives inside you? Is it not
In the centre, are you not the one
The only one, alone,
Who insists on something?
Is it not you?
Is it not in fact that
I or all?
I or

Chorus takes a breath.

Quiet now
You're still alive, you're still alive.
For a person is a person, as long as he's alive
As long as there's breath in him, even if
Glaciers melt, wells run dry
Oceans rise and deserts shift

ONE

The one who's still falling can already see
The ruins, beneath him
The crater that he'll leave behind
A bloody pulp in an open field, indistinguishable
From the smoking scrap of the aircraft.
Nothing remains there, no consolation.
The human being remains
For he doesn't change

TWO

Each human being is many selves
Always beginning.
Another hope is no hope at all
And whatever can be imagined
Some time that will happen

While the chorus, flouting all police and fire safety regulations, uses welding torches to break down the remaining scrap metal and the blackbox into the smallest pieces it can, and tears up and burns tapes and semiconductors, etc.:

His remains captured in the small machine

You see here, the black box, heavy
As a stone, indestructible, unbreakable
Holding the voices of those who've passed away
Like stone like fossils forever and ever
Isn't that how it goes

THREE
The human being is durable
They say. And we
We're finished with him
While one of them, with difficulty, weakly and in vain, tries to create the sound of an engine starting up, joined by another, then by those who still have it in them:
That's the foam
That rises to the top.
That's the scum
The leftovers

CHORUS
And you
What are you? Die
But learn. Learn what's necessary now
For the one who'll come next after you.
Humans are not good
And the world is not bad.
Humans are many things
And the world is full of people.

GOVERNMENT
EXHIBIT
P200056T
01-455-A (ID)

United Airlines Flight #93 Cockpit Voice Recorder Transcript

Key:
Bolded text = English translation from Arabic

Time (EDT)	Transcript
09:31:57	*Ladies and Gentlemen: Here the captain, please sit down keep remaining seating. We have a bomb on board. So sit.*
09:32:09	*Er, uh . . . Calling Cleveland Center . . . You're unreadable. Say again slowly.*
09:32:10	*Don't move. Shut up.*
09:32:13	*Come on, come.*
09:32:16	*Shut up.*
09:32:17	*Don't move.*
09:32:18	*Stop.*
09:32:34	*Sit, sit, sit down.*
09:32:39	*Sit down.*
09:32:41	Unintelligible . . . **the brother.**
09:32:54	*Stop.*
09:33:09	*No more. Sit down.*
09:33:10	**That's it, that's it, that's it,** *down, down.*
09:33:14	*Shut up.*
09:33:20	Unintelligible.
09:33:20	*We just, we didn't get it clear . . . Is that United Ninety Three calling?*
09:33:30	**Jassim.**
09:33:34	**In the name of Allah, the Most Merciful, the Most Compassionate.**
09:33:41	Unintelligible.
09:33:43	*Finish, no more. No more.*
09:33:49	*No. No, no, no, no.*
09:33:53	*No, no, no, no.*

09:34:00	*Go ahead, lie down. Lie down. Down, down, down.*
09:34:06	**There is someone. . . Huh?**
09:34:12	*Down, down, down. Sit down. Come on, sit down. No, no, no, no, no. No.*
09:34:16	*Down, down, down.*
09:34:21	*Down.*
09:34:25	*No more.*
09:34:26	*No more. Down.*
09:34:27	*Please, please, please . . .*
09:34:28	*Down.*
09:34:29	*Please, please, don't hurt me . . .*
09:34:30	*Down. No more.*
09:34:31	*Oh God.*
09:34:32	*Down, down, down.*
09:34:33	*Sit down.*
09:34:34	*Shut up.*
09:34:42	*No more.*
09:34:46	**This?**
09:34:47	*Yes.*
09:34:47	Unintelligible.
09:34:57	**One moment, one moment.**
09:34:59	Unintelligible.
09:35:03	*No more.*
09:35:06	*Down, down, down, down.*
09:35:09	*No, no, no, no, no, no . . .*
09:35:10	Unintelligible . . .
09:35:15	*Sit down, sit down, sit down.*

09:35:17	*Down.*
09:35:18	**What's this?**
09:35:19	*Sit down. Sit down. You know, sit down.*
09:35:24	*No, no, no.*
09:35:30	*Down, down, down, down.*
09:35:32	*Are you talking to me?*
09:35:33	*No, no, no.* Unintelligible.
09:35:35	*Down in the airport.*
09:35:39	*Down, down.*
09:35:40	*I don't want to die.*
09:35:41	*No, no. Down, down.*
09:35:42	*I don't want to die. I don't want to die.*
09:35:44	*No, no. Down, down, down, down, down, down.*
09:35:47	*No, no, please.*
09:35:57	*No.*
09:37:06	**That's it. go back.**
09:37:06	**That's it.** *Sit down.*
09:37:36	**Everything is fine. I finished.**
09:38:36	**Yes.**
09:39:11	*Ah. Here's the captain; I would like to tell you all to remain seated. We have a bomb aboard, and we are going back to the airport, and we have our demands. So, please remain quiet.*
09:39:21	*Okay. That's ninety three calling?*
09:39:24	**One moment.**
09:39:34	*United ninety three. I understand you have a bomb on board. Go ahead.*
09:39:42	*And center exec jet nine fifty six. That was the transmission.*
09:39:47	*Okay. Ah. Who called Cleveland?*

09:39:52	*Executive jet nine fifty six, did you understand that transmission?*
09:39:56	*Affirmative. He said that there was a bomb on board.*
09:39:58	*That was all that you got out of it also?*
09:40:01	*Affirmative.*
09:40:03	*Roger.*
09:40:03	*United ninety three. Go ahead.*
09:40:14	*United ninety three. Go ahead.*
09:40:17	*Ahhh.*
09:40:52	**This green knob?**
09:40:54	**Yes, that's the one.**
09:41:05	*United ninety three, do you hear the Cleveland center?*
09:41:14	**One moment. One moment.**
09:41:15	Unintelligible.
09:41:56	*Oh man.*
09:44:18	**This does not work now.**
09:45:13	*Turn it off.*
09:45:16	**. . . Seven thousand . . .**
09:45:19	**How about we let them in? We let the guys in now.**
09:45:23	**Okay.**
09:45:24	**Should we let the guys in?**
09:45:25	**Inform them, and tell him to talk to the pilot. Bring the pilot back.**
09:45:57	**In the name of Allah. In the name of Allah. I bear witness that there is no other God, but Allah.**
09:47:31	Unintelligible.
09:47:40	**Allah knows.**
09:48:15	Unintelligible.
09:48:38	*Set course.*

09:49:37	Unintelligible.
09:51:27	Unintelligible.
09:51:35	Unintelligible.
09:52.02	Unintelligible.
09:52:31	Unintelligible.
09:53:20	**The best thing: The guys will go in, lift up the . . .** Unintelligible . . . **and they put the axe into it. So, everyone will be scared.**
09:53:27	**Yes.**
09:53:28	**The axe.**
09:53:28	Unintelligible.
09:53:29	**No, not the**
09:53:35	**Let him look through the window. Let him look through the window.**
09:53.52	Unintelligible.
09:54:09	**Open.**
09:54:11	Unintelligible.
09:55:06	*You are . . . One . . .*
09:56:15	Unintelligible.
09:57:55	**Is there something?**
09:57:57	**A fight?**
09:57:59	**Yeah?**
09:58:33	Unintelligible. **Let's go guys. Allah is Greatest. Allah is Greatest. Oh guys. Allah is Greatest.**
09:58:41	*Ugh.*
09:58:43	*Ugh.*
09:58:44	**Oh Allah. Oh Allah. Oh the most Gracious.**
09:58:47	*Ugh. Ugh.*
09:58:52	*Stay back.*

09:58:55	*In the cockpit.*
09:58:57	*In the cockpit.*
09:58:57	**They want to get in there. Hold, hold from the inside. Hold from the inside. Hold.**
09:59:04	*Hold the door.*
09:59:09	*Stop him.*
09:59:11	*Sit down.*
09:59:13	*Sit down.*
09:59:15	*Sit down.*
09:59:16	Unintelligible.
09:59:17	**What?**
09:59:18	**There are some guys. All those guys.**
09:59:20	*Let's get them.*
09:59:25	*Sit down.*
09:59:29	**What?**
09:59:30	**What.**
09:59:31	**What?**
09:59:36	Unintelligible.
09:59:37	**What?**
09:59:39	Unintelligible.
09:59:41	Unintelligible.
09:59:42	**Trust in Allah, and in him.**
09:59:45	*Sit down.*
09:59:47	Unintelligible.
09:59:53	*Ahh.*
09:59:55	Unintelligible.
09:59:58	*Ahh.*

10:00:06	**There is nothing.**
10:00:07	**Is that it? Shall we finish it off?**
10:00:08	**No. Not yet.**
10:00:09	**When they all come, we finish it off.**
10:00:11	**There is nothing.**
10:00:13	Unintelligible.
10:00:14	*Ahh.*
10:00:15	*I'm injured.*
10:00:16	Unintelligible.
10:00:21	*Ahh.*
10:00:22	**Oh Allah. Oh Allah. Oh Gracious.**
10:00:25	*In the cockpit. If we don't, we'll die.*
10:00:29	**Up, down. Up, down, in the** *cockpit.*
10:00:33	**The** *cockpit.*
10:00:37	**Up, down. Saeed, up, down.**
10:00:42	*Roll it.*
10:00:55	Unintelligible.
10:00:59	**Allah is the Greatest. Allah is the Greatest.**
10:01:01	Unintelligible.
10:01:08	**Is that it? I mean, shall we pull it down?**
10:01:09	**Yes, put it in it, and pull it down.**
10:01:10	Unintelligible.
10:01:11	**Saeed.**
10:01:12	. . . *engine* . . .
10:01:13	Unintelligible.
10:01:16	**Cut off the oxygen.**

10:01:18	**Cut off the oxygen. Cut off the oxygen. Cut off the oxygen.**
10:01:34	Unintelligible.
10:01:37	Unintelligible.
10:01:41	**Up, down. Up, down.**
10:01:41	**What?**
10:01:42	**Up, down.**
10:01:42	*Ahh.*
10:01:53	*Ahh.*
10:01:54	Unintelligible.
10:01:55	*Ahh.*
10:01:59	*Shut them off.*
10:02:03	*Shut them off.*
10:02:14	*Go.*
10:02:14	*Go.*
10:02:15	*Move.*
10:02:16	*Move.*
10:02:17	*Turn it up.*
10:02:18	**Down, down.**
10:02:23	**Pull it down. Pull it down.**
10:02:25	*Down. Push, push, push, push, push.*
10:02:33	**Hey. Hey. Give it to me. Give it to me.**
10:02:35	**Give it to me. Give it to me. Give it to me.**
10:02:37	**Give it to me. Give it to me. Give it to me.**
10:02:40	Unintelligible.
10:03:02	**Allah is the Greatest.**
10:03:03	**Allah is the Greatest.**

10:03:04	**Allah is the Greatest.**
10:03:06	**Allah is the Greatest.**
10:03:06	**Allah is the Greatest.**
10:03:07	*No.*
10:03:09	**Allah is the Greatest. Allah is the Greatest.**
10:03:09	**Allah is the Greatest. Allah is the Greatest.**

Hegel mit Brecht lesen

Brecht hat seine Hegel-Lektüre in Berliner Studien-Zirkeln unter Leitung von Karl Korsch begonnen und im Exil in Dänemark weitergeführt. Diese Lektüre und Diskussionen fanden in seinen experimentellen Prosaarbeiten Ausdruck, besonders in *Buch der Wendungen* (BFA 18), wo die dialektische Methode als "die Große Methode" dargestellt wird und Hegel als Meister Hü-jeh oder He-leh erscheint, einer von vielen zitierten Philosophen und Lehrern des dialektischen Denkens. Meine eigene Lektüre von Hegel mit Brecht folgt den Spuren dieses kollektiven Lesens in den Hegel-Bänden von Brechts Bibliothek. Ich lege Brechts Aneignung von Hegels *Logik* dar, die meines Erachtens bis jetzt nicht gründlich untersucht worden ist. Der heutige Leser, der den Spuren in Brechts Hegel-Bänden nachgeht, erlebt ein Training im kritischen, dialektischen Denken, das die Grenzen des empirischen oder des sogenannten gesunden Menschenverstandes überschreitet und die Tätigkeit des Denkens selbst untersucht. Trotz der restaurativen und affirmativen Momente der hegelschen Dialektik, ist ein produktives Lesen von Hegel mit Brecht möglich. Eine solche Lektüre lehrt die List, mit Widersprüchen zu arbeiten und in die Lebensweise der Begriffe kritisch einzugreifen, und zeigt die Untrennbarkeit des denkenden Subjekts von der objektiven Welt. Die Lehren über das kritische Denken, die Brecht von Hegel nimmt, sind immer noch für heutige Leser von Notwendigkeit.

Brecht's reading of Hegel, begun in study circles led by Karl Korsch in Berlin, continued in exile in Denmark. His reading and discussions found expression in his experimental prose works, particularly *Buch der Wendungen* (BFA 18), where the dialectical method is presented as "die Große Methode" and Hegel appears as Meister Hü-jeh or He-leh, one of a collection of master philosophers cited for the teaching of dialectical thinking. My own reading of Hegel with Brecht follows the traces of this collective reading in Hegel volumes from Brecht's *Nachlaßbibliothek*. I give an account of Brecht's appropriation of Hegel's *Logik* which I believe has not been examined before in sufficient detail. In following the traces in Brecht's volumes of Hegel the contemporary reader is put through a training in critical, dialectical thinking which goes beyond the limitations of common sense and empirical understanding and examines the processes of thinking itself as an activity. I argue that, despite the restorative and affirmative aspects of Hegel's dialectic, a productive reading of Hegel with Brecht is possible which teaches the cunning to work with contradictions, the need for critical intervention in the workings of language and the use of concepts (*Begriffe*), and the inseparability of the subject from the objective world. The lessons for critical thinking as appropriated by Brecht from Hegel continue to be necessary ones for contemporary readers.

Reading Hegel with Brecht

Melanie Selfe

The gestus of reading Hegel is a recurring one in the story of the dialectic. With it comes the need for stillness because of the difficulties involved in following the movement of ideas. Marx did his reading while ill, as he writes: "während meines Unwohlseins hatte ich Hegel von Anfang bis Ende, samt den meisten seiner Schüler kennengelernt".[1] Lenin writes his *Konspekt zu Hegels "Wissenschaft der Logik"* in emigration "in dem verschlafenen Bern".[2] In Brecht's *Flüchtlingsgespräche,* the emigré scientist Ziffel explains to his partner in dialogue, the working man Kalle, that he read *"Die große Logik"* which describes the dialectical movement of concepts, "wie ich Rheumatismus hatte und mich selbst nicht bewegen konnte".[3] Brecht's reading of Hegel, begun in study circles led by Karl Korsch in Berlin,[4] continues in exile in Denmark. His reading and discussions with Korsch, Margaret Steffin and others then find expression in his experimental prose works, particularly *Buch der Wendungen,* where the dialectical method is presented as "die Große Methode" and Hegel appears as Meister Hü-jeh or He-leh, one of a collection of master philosophers cited for the teaching of dialectical thinking.

My own reading of Hegel with Brecht, following the traces of this collective reading in the Hegel volumes from Brecht's library,[5] is a modest repetition of the story. Guided by the marks left by the readings of Brecht and his partners in study, I give an account of Brecht's appropriation of Hegel's *Logik* which I believe has not been examined before in sufficient detail.[6] I will argue that, despite the restorative and affirmative aspects of Hegel's dialectic, a productive reading of Hegel with Brecht is possible which teaches the cunning to work with contradictions and the need to intervene in the instability of concepts, skills very necessary for contemporary critical thinking.

Ziffel claims not to share the common view that Hegel is a very serious and difficult philosopher and explains to Kalle:

> Er hat das Zeug zu einem der größten Humoristen unter den Philosophen gehabt,...Aber er hat anscheinend Pech gehabt und ist in Preußen angestellt worden und so hat er sich dem Staat verschrieben. Ein Augenzwinkern ist ihm aber, soweit ich sehen kann, angeboren gewesen.[7]

Hegel can thus provide a method, presented here as humor, "ein Augenzwinkern," which is of use to those who live in difficult times. This is not humor used to trivialize with resort to the comic but humor that arises from the upsetting of expected formulations and that provides pleasure

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

in disruption and contradiction. Hegel teaches that nothing is identical with itself as everything is constituted by its own inner contradictions and is thus subject to change. These are reassuring ideas for those who have fled fascism. In Ziffel's words:

> Er hat bestritten, daß eins gleich eins ist, nicht nur, indem alles, was existiert, unaufhaltsam und unermüdlich in was anderes übergeht, und zwar in sein Gegenteil, sondern weil überhaupt nichts mit sich selber identisch ist. Wie jeden Humoristen hat ihn besonders interessiert, was aus den Dingen wird.[8]

Hegel's *"große Logik"*[9] is a training manual in interventionist thinking, as is made clear by Ziffel's taking apart of the word *Begriff*:

> Die Begriffe, die man sich von was macht, sind sehr wichtig. Sie sind die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann. Das Buch handelt davon, wie man sich unter die Ursachen der vorgehenden Prozesse einschalten kann.[10]

Kalle provides a pragmatic model of reading Hegel in order to grasp but also to get a grip on events, describing himself as part of a collective readership, perhaps a workers' study group: "Wir haben uns sehr interessiert für ihn. Wir haben Auszüge von ihm bekommen. Man muß sich bei ihm an die Auszüg halten wie bei den Krebsen".[11]

This turns out to be reassuring guidance for subsequent readers of Hegel. His imposing system need not deter the less accomplished but skill and patience are needed and the reading is best done in company and with an eye to the humor and pleasure that can be gained. A person without a sense of humor will not be able to understand Hegel's dialectic, as "den Witz einer Sache hat er die Dialektik genannt".[12] Notes on Hegel linked to *Buch der Wendungen,* give evidence of the seriousness of Brecht's studies however. In exile from fascism Brecht interests himself in a philosophical tradition that examines the interconnections and instability of things and sees a role for the thinking, intervening subject:

> Dem Hegel und seinen Schülern gilt es, die Dinge als Entwickelnde zu ertappen, und sie entwickeln sich selber und anderes. Für sie ist kein Ding unabhängig und kein Ding einflußlos. Sich entwickelnd, entwickeln die Dinge in sich ihr Gegensätzliches (und somit ihren Tod, welcher ihre Wiedergeburt ist), außer sich Gegner, welche aber ebenfalls Gegensätzliches entwickeln. Dieser allseitigen Unstetheit gegenüber, in die der

> Denkende die Dinge wirft (zusammen mit sich selber), gilt es, nicht die Ruhe zu verlieren, denn die Dinge entwickeln sich soundso lang im Stande der Ruhe, d.h. das gegensätzlich Bewegte ruht.[13]

These thinkers are concerned to catch things in the act of changing and to be actively engaged in the instability of things. Things are seen as changing but change is not predestined. The tension between moments of change and moments of stability leaves a role for the intervening thinker, an active agent of change, for "eingreifendes Denken".

The Hegelian thinker sees that contradiction can be found in all things including within the consciousness of the subject that thinks about them. For Brecht this means that despite Hegel's professed affirmative position, his account is bound to reveal contradictions and instabilities: "Das ist auch einer von seinen Witzen. Die größten Aufrührer bezeichnen sich als die Schüler des größten Verfechters des Staates".[14]

In the "small" *Logik* students are introduced to philosophy which is defined as "denkende Betrachtung der Gegenstände".[15] Hegel distinguishes between reflective philosophy, "das Nachdenken," which is empirical, and speculative philosophy, "das spekulative Denken," which is able to imagine more, to formulate abstractions and to conceive that things might be otherwise.

The first, empirical form of philosophy is necessarily dependent on the observing subject. This idea is marked in Brecht's copy: "Das Princip der Erfahrung enthält die unendlich wichtige Bestimmung, daß für das Annehmen und Fürwahrhalten eines Inhalts der Mensch selbst dabei sein müsse".[16] Even in this limited form of philosophy the perceiving subject must not be forgotten as one of the determining factors. This empirical science is however for Hegel insufficient. Speculative thinking is necessary:

> Die spekulative Logik enthält die vorige Logik und Metaphysik, konservirt dieselben Gedankenformen, Gesetze und Gegenstände, aber sie zugleich mit weitern Kategorien weiter bildend und umformend.[17]

This last statement is marked in Brecht's copy and a letter 'D' penciled in the margin draws attention to the dialectical progression from reflective to speculative philosophy. The reader is interested in Hegel's dialectical method and examples of it are thus marked.

Hegel is examining the faculty of cognition and his text presents a process of using thought to examine thought. He starts with "Geist," with a single

thinking and feeling subject, which encounters an array of sensual objects of contemplation, of imaginings and purposes. These draw the mind into opposition as there is a conflict between the mind's tendency to pure thought and the entanglements of material existence. This opposition is overcome as the mind returns to itself in the consideration of thought. The contradictions inherent in thought and between the subjective mind and the objects of thought and sensation are overcome when the mind detaches itself from the demands of immediacy, moves beyond an understanding or acceptance of what is given, and is able to speculate, to imagine, to become again itself. Brecht characteristically expresses this more simply in *Buch der Wendungen*: "Das Denken löst sich leicht los. Das ist eine Eigenschaft des Denkens".[18] Hegel's method is to take any particular starting point and show through the proliferation of contradictions that can be drawn out from this starting point, that no concept or category is fixed, that everything is bound to its own negative. Moving through these contradictions the reader, once accustomed to the extreme abstraction and density of Hegel's language, gains a sense of what Ziffel describes as "die Lebensweise der Begriffe, dieser schlüpfrigen, unstabilen, verantwortungslosen Existenzen; wie sie einander beschimpfen und mit dem Messer bekämpfen und sich dann zusammen zum Abendessen setzen, als sei nichts gewesen".[19]

There is no resting however. Just as the reader has been introduced to the dialectical distinction between reflective and speculative philosophy, so there now emerges the equivalent opposition between understanding and reason. Understanding is the negation of thought, is opposed to it in dialectical logic. It remains fixed on what is immediately known and is unable to grasp the process of contradiction and becoming, the connections and resolutions of contradictions that for Hegel characterize reason. A very succinct statement of this distinction is marked in Brecht's copy and again a red 'D' penciled next to it in the margin:

> Die Einsicht, daß die Natur des Denkens selbst die Dialektik ist, daß es als Verstand in das Negative seiner selbst, in den Widerspruch, gerathen muß, macht eine Hauptseite der Logik aus.[20]

It is a characteristic of thought, "daß es über das natürliche, sinnliche und raisonnirende Bewußtseyn sich erhebt".[21] It may have the concrete as its starting point but it moves by negation towards abstraction, "in der That ist das Denken wesentlich die Negation eines unmittelbar Vorhandenen".[22] This is illustrated by Hegel using the everyday example of food, making a parallel between thinking and eating. This would obviously have appealed to Brecht and is marked in the margin of his edition:

> Das Essen wird freilich in diesem Verhältnisse als undankbar vorgestellt denn es ist das Verzehren

> desjenigen, dem es sich selbst verdanken soll. Das Denken ist in diesem Sinne nicht weniger undankbar.[23]

Despite the fact that empirical sciences provide the food for thought, thinking retains for itself freedom and independence. Hegel describes thought as "eine selbstständige Thätigkeit".[24]

Where Brecht's understanding of the development of thought would not follow that of Hegel, is in the elaboration of a system. For Hegel philosophy is both concrete and systematic, the expression of the Absolute in its totality:

> Der freie und wahrhafte Gedanke ist in sich konkret, und so ist er Idee, und in seiner ganzen Allgemeinheit die Idee oder das Absolute. Die Wissenschaft desselben ist wesentlich System, weil das Wahre als konkret nur als sich in sich entfaltend und in Einheit zusammennehmend und haltend, d.i. als Totalität ist.[25]

This ambition to formulate a total system is a fundamental principal of Hegel's philosophy. According to his argument, even an encyclopedia cannot hope to be more than "eine bloße Sammlung von Kenntnissen". In contrast Hegel's "philosophische Encyklopädie" aims to present "das Ganze der Philosophie" as "Eine Wissenschaft".[26] The interest here then lies in how a reader can appropriate Hegel's dialectic while retaining its critical force, or perhaps how the contradiction between the metaphysical and the concrete can allow a productive misreading of Hegel's *Logik.*

Where Brecht is often accused of following this same totalitarian impulse, I would argue that his reading of Hegel's method and his arranging of "eine bloße Sammlung von Kenntnissen" in, for example, *Buch der Wendungen,* maintain this quality of *Versuch,* experiments in thinking with no ambitions towards systematization. There is however a constant tension between the negative dialectic, the antithetical, critical, oppositional strain of thought and the movement towards the absolute.

Hegel's system organizes knowledge into a dialectical triad, "Die Logik," "Die Naturphilosophie" and "Die Philosophie des Geistes". Logic is the starting point for the thinking subject, the negative of this is empirical knowledge of the objective, concrete world or rather in Hegelian terms, the idea objectified as the other, and the aim of philosophy is to return from this otherness to a form of absolute truth. Brecht does not adopt this mystical trinity. He takes a concept from its conventional usage, removes it from its seemingly self-evident existence within a system of thought and places it in different surroundings, makes the concept concrete, strange, other than its conventional self, contradictory, but does not reintegrate this

newly estranged concept into a new system, merely places it alongside other contradictory examples. For Hegel this *Nebeneinandersein* cannot represent anything more than "etwas Anticipirtes" as "nur das Ganze der Wissenschaft ist die Darstellung der Idee".[27] For Brecht it is precisely this contradictory, concrete, *werdende* moment that is vital.

Hegel reassuringly acknowledges that Logic is difficult and that handling its pure abstractions requires "Kraft und Geübtheit".[28] But it is equally the easiest science as it examines the most elementary concepts. The object of a training in Logic is thus to re-examine the familiar and regard it in new, even quite opposed ways:

> Sie [these most simple things] sind auch das Bekannteste, Seyn, Nichts u.s.f. Bestimmtheit, Größe u.s.w. Ansichseyn, Fürsichseyn, Eines, Vieles u.s.w. Diese Bekanntschaft erschwert jedoch eher das logische Studium; eines Theils wird es leicht der Mühe nicht werth gehalten, mit solchem Bekannten sich noch zu beschäftigen; andern Theils ist es darum zu thun, auf ganz andere, ja selbst entgegengesetzte Weise damit bekannt zu werden, als man es schon ist.[29]

This is precisely Brecht's concept of *Verfremdung*, used to remove from things and concepts "das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende" and to teach a critical attitude of "Staunen und Neugierde".[30] It is a necessary first stage in learning how to think critically.

Die Logik is a training manual in the skill of thinking as "Thätigkeit".[31] Hegel distinguishes the activity of thought from "das Sinnliche," from what is particular and dependant on the senses of the individual. The active thinking subject, according to Hegel, reflects on something in order to establish "das Wesentliche, das Innere, das Wahre"[32] and to move from the particular to the universal. The activity of thinking cannot be thought of in isolation but must also be examined in its relationship to its object. In Brecht's copy, the following passage merits a line marking it in the margin and an exclamation mark:

> Durch das Nachdenken wird an der Art, wie der Inhalt zunächst in der Empfindung, Anschauung, Vorstellung ist, etwas verändert; es ist somit nur vermittelst einer Veränderung, daß die wahre Natur des Gegenstandes zum Bewußtsein kommt.[33]

Thinking is active, *eingreifend*. It is only through change that the true nature of an object can be brought to consciousness. The Zusatz expands on this:

> Um zu erfahren, was das Wahre in den Dingen sey, ist es mit der bloßen Aufmerksamkeit nicht abgethan, sondern es gehört dazu unsere subjektive Thätigkeit, welche das unmittelbar Vorhandene umgestaltet.[34]

How does this happen? What exactly is the relationship between the thinking subject and the objective world? Here the usual opposition between subject and object falls away. Thought exists objectively and of course the thinking subject is also part of the objective world but Hegel takes this further:

> Diese Bedeutung des Denkens und seiner Bestimmungen ist näher darin ausgedrückt,...wenn wir sagen: es sey Vernunft in der Welt, worunter wir verstehen, die Vernunft sey die Seele der Welt, wohne ihr in, sey ihr Immanentes, ihre eigenste, innerste Natur, ihr Allgemeines.[35]

Reason is in the world. Here the common sense separation of the categories of thought and what is thought about is undone. The distinction between thinking, concepts, abstraction and universals on the one hand, and reality, the world, the concrete and the particular on the other, is shown to be unstable. If Brecht wished to overcome the rigid dualism of subject and object, it is as a materialist, in order to recognize that the subject is not separate and outside of the objective world and to re-affirm the active nature of thinking; Hegel on the contrary sees the objective world itself as the expression of reason, of the Idea.

Hegel identifies three aspects or moments of Logic, "die abstrakte oder verständige," "die dialektische oder negativ-vernünftige" and "die spekulative oder positiv-vernünftige".[36] Understanding, the first aspect, perceives concrete, specific things in their fixed and separate identities but is inadequate for the critical thinker. Of more interest is the dialectical aspect of thought. "Das Dialektische Moment ist das eigene Sich-Aufheben solcher endlichen Bestimmungen und ihr Uebergehen in ihre entgegengesetzte".[37] This dialectical sense of opposition or negation expresses the very nature and essence of things. It is "die bewegende Seele des wissenschaftlichen Fortgehens".[38] The dialectic is not just an aspect of thought but of reality itself. "Es ist dasselbe überhaupt das Princip aller Bewegung, alles Lebens und aller Bethätigung in der Wirklichkeit. Eben so ist das Dialektische auch die Seele alles wahrhaft wissenschaftlichen Erkennens".[39]

This dialectic is the result of the contradictions inherent in things, even in life itself. Contradiction is thus characteristic of the physical universe, of the spheres of law and morality and of individual sensual life. It is

this contradictory moment of the dialectic that is stressed by Brecht, the moment of negative reason, of *Werden* and *Vergehen*. Even if another thing emerges from the negation of the first thing, there is no resolution, no move to positive reason, to Hegel's third stage. For Brecht there is "keine Ruhe in den Dingen, noch im Betrachtenden".[40]

Following the traces of the markings in the *Logik* takes the reader to a section of particular interest for Brecht's thinking, "Die Lehre vom Begriff" and considerations of the relation between finite things, objectivity and our conceptions of them, subjectivity. Concepts can be seen as tools for making sense of or organizing objective reality, for drawing universal categories out from the multiplicity of specific instances.

For Hegel, however, as for Brecht, there is no absolute separation between subject and object, between thought and a distinct separate reality. In "Katalog der Begriffe," Brecht presents the reader of *Buch der Wendungen* with the thinker Me-ti examining seemingly universal, self-evident concepts and showing them to be unstable, to have multiple and changing meanings, to exist not only in people's heads but also to have material existence. Passages examining concepts such as *Natur*, *Freiheit* and *Volk* examine specific uses of these notions and argue for an active, skeptical role for thinking. Thought is thus not an isolated subjective experience and the individual thinking subject is not outside of the rest of reality. This idea is developed by Brecht in an examination of the concept *Natur*. If humans can imagine themselves as subjects separate from nature, for example, so might spiders:

> Unter *Natur* versteht man alles, was nicht von den Menschen hervorgebracht ist, und da all dies, um zu bestehen, produziert, auch die Schöpferin all dessen, dessen Schöpfer nicht der Mensch ist. Für eine Spinne gehörte, wenn sie den gleichen Begriff der *Natur* verwendete, ihr Netz nicht zur *Natur*, wohl aber ein Gartenstuhl.[41]

Using such particular, concrete and humorous examples, Brecht develops ideas from Hegel that are otherwise extremely abstract. With Hegel, Brecht treats concepts as both structuring our understanding of the world, and as in themselves unstable, shifting and inherently contradictory. The conventional view of nature places human activity outside it and imagines what is natural to be given and unalterable. Nature is a concept which would seem to be a universal given but once the concept is examined in its specific uses, it turns out to have particular applications and implications for behavior in different contexts; as, for example in imagined contrast to the "Unbewohnbarkeit der Städte," or as reflecting "die Liebe der Landleute und der Seeleute zur *Natur*" which is "die Liebe zu ihrer

Werkstatt". Me-ti is interested in particulars rather than universals: "*Die* Natur läßt mich kalt, aber die und die Natur (und er bezeichnete eine oder die andere Landschaft) liebe ich".[42]

Concepts cannot exist as merely universal, stable, fixed ideas untouched by reality nor can they be purely subjectively understood as referring only to specifics in reality. They can have no existence without relationship to other concepts or separate from the use to which they are put by particular groups. Neither can a concept be understood in isolation and as relating only to itself. To state the identity of a thing, to establish the existence of a particular concept is to say nothing or as Hegel notes, "es ist öfters bemerkt worden, daß Seyn weiter nichts ist, als die einfache Beziehung auf sich selbst, und daß diese arme Bestimmung ohnehin im Begriff oder auch im Denken enthalten ist".[43] For Brecht, a concept is also an empty category taken in isolation and unconnected from particular usage. In "Die Große Methode (Über die Begriffe)" we read:

> Wenn ich feststelle, daß eins gleich eins ist, habe ich ein Ding festgestellt—jetzt ist es gleich sich selber, gleicht nur sich, tut nichts sonst—es ist nun aber nicht mehr lose in meinem Bewußtsein. Wohl aber ist es in der Wirklichkeit lose, nämlich beschäftigt, alliiert, in gefährliche Unternehmungen verstrickt, sich in Kompromissen bewegend, verräterisch, ausgesetzt, bedroht, eigensüchtig und so weiter.[44]

Brecht casts concepts as having lives of their own, as involved in struggle, forming alliances, representing particular interests, as unreliable and fickle. Hegel states the necessity of examining not only the abstract being or specific character (*Bestimmtheit*) of a particular concept, but also "ob und daß sie in eine Form übergeht, welche von der Bestimmtheit, wie sie dem Begriffe angehört und in ihm erscheint, verschieden ist".[45] It is these *Wendungen*, these changes in concepts, that are of central importance for Brecht: "Wenn ich fortschreite zu der Betrachtung dieser seiner Eigenschaft, betrachte ich eine Eigenschaft, die darin besteht, daß sich Eigenschaften ändern, daß sie abnehmen oder zunehmen bis zur Unkenntlichkeit".[46] He examines concepts invoked by German fascism and shows these to have particular and limited uses that can be exposed:

> Der Hu-ih [Hitler] verwendete ständig den Begriff *Boden* in einem mystischen Sinn. Er sprach von *Blut* und *Boden* und spielte auf geheime Kräfte an, die das Volk daraus zöge. Me-ti empfahl, für *Boden* Grundbesitz zu gebrauchen, oder das Wort mit solchen Eigenschaftswörtern wie fruchtbar, dürr, wasserarm, humushaltig und so weiter zu versehen.[47]

In handling such concepts, "muß man vorsichtig sein, in gewissem Sinne kleinlich"[48] and recognize "daß viele Begriffe, wie Militär, Staat, Arbeiter, Geld, Gewalt, und so weiter, ohne nähere Bestimmung, zum Beispiel der Zeit und des Ortes und der betreffenden Gesellschaftsordnung, gelassen, nicht handhabbar [sind]".[49]

This reading of Hegel's *Logik* highlights the shifting relationship between finite things and our conceptions of them. There is no direct relation between a thing and a notion because concepts change and the idea of a fixed relation between existence and our conception of things, "das Princip der unmittelbaren Gewißheit'" belongs only to discussions about the existence of God. The thinker must not forget "daß die endlichen Dinge veränderlich und vergänglich sind, d.i. daß die Existenz nur transitorisch mit ihnen verbunden, daß diese Verbindung nicht ewig, sondern trennbar ist".[50]

As Hegel's argument nevertheless progresses to the unity of subject and object in the Absolute Idea, a skeptical reader will still find the possibility of "zweckmäßige Thätigkeit". Despite the universe being seen as the necessary unfolding of an internal purpose where everything that happens does so of necessity, there is still room for "die List der Vernunft":

> Die Vernunft ist eben so listig als mächtig. Die List besteht überhaupt in der vermittelnden Thätigkeit, welche, indem sie die Objekte ihrer eigenen Natur gemäß auf einander einwirken und sich an einander abarbeiten läßt, ohne sich unmittelbar in diesen Proceß einzumischen, gleichwohl nur ihren Zweck zur Ausführung bringt.[51]

There is then room for active thinking intervention in the course of events provided the thinking subject grasps the necessary contradictions and internal processes of things. Hegel however still attributes the ultimate cunning to God, who allows humans to pursue their interests and passions but in the end determines the greater purpose through "die absolute List".

There is thus a constant tension in Hegel's text between the presence of a transcendent purpose and the recurring insistence on the necessity of active, thinking intervention in a contradictory and material world. Hegel may be seeking to overcome contradiction, between subject and object, between divine cunning and human contingent activity, between means and ends, between the form of concepts and their content in the unity of the Idea, but the reader can resist this impulse towards resolution.

Despite the movement towards absolute idealism, a more materialist reading is possible which sees *Die Logik* as a demonstration of the

activity of thinking, of the instability of concepts and of the dialectical relationship between the thinking subject and objective reality. Even the Idea itself is contradictory, inseparable from the negation of itself, dialectical, "wesentlich Proceß" and it in turn can only be grasped by dialectical Reason.[52] The activity of reason and of striving to achieve "[die] Verwirklichung des Guten" does not end even in the consideration of the Idea. The will to transform reality in a rational way, to achieve a better world can never be finally fulfilled as this would mean an end to thought, to activity and to striving: "Wäre dann aber die Welt, so wie sie seyn soll, so fiele damit die Thätigkeit des Willens hinweg".[53]

Following the traces in Brecht's copy thus enables a reading which highlights contradiction, process, and a dialectic of thought and activity. Even in the final section which presents Hegel's most idealistic assertion, that the world is the embodiment of the Absolute Idea, a reading is possible which avoids resolution, as "[das] Interesse liegt in der ganzen Bewegung".[54]

*

The reader daunted by the prospect of following this movement from the "small" to the "große Logik," or *Wissenschaft der Logik,* may be encouraged by the recognition from Hegel of "[die] Schwierigkeit des Gegenstandes" and that even after "vieljähriger Beschäftigung" and the reworking for the second edition, he finds it necessary "die Nachsicht des Lesers in Anspruch zu nehmen".[55] The traces found in Brecht's copy show evidence of "vieljähriger Beschäftigung" of more than one reader and provide guidance for this contemporary reader.[56]

Hegel's aim in the *Wissenschaft der Logik* is to develop "die spekulative Seite" of logic and thus to examine anew "die bekannten Denkformen". The first step in doing this is to draw attention to language. Hegel's, and Brecht's, task is then to remove the natural-seeming character of the categories of thought expressed in language. This task is made easier, according to Hegel, by the accident of being a German-speaker.

He notes that in any language prepositions and articles express relationships between things although it is more important that "die Denkbestimmungen zu Substantiven und Verben herausgestellt und so zur gegenständlichen Form gestempelt sind".[57] This is where, according to Hegel, German has many advantages over other modern languages. The following section is marked and annotated in the margin in red pencil by Brecht:

> Sogar sind manche ihrer Wörter von der weiteren Eigenheit, verschiedene Bedeutungen nicht nur,

> sondern entgegengesetzte zu haben, so daß darin selbst ein spekulativer Geist der Sprache nicht zu verkennen ist; es kann dem Denken eine Freude gewähren, auf solche Wörter zu stoßen, und die Vereinigung Entgegengesetzter, welches Resultat der Spekulation für den Verstand aber widersinnig ist, auf naive Weise schon lexikalisch als Ein Wort von den entgegengesetzten Bedeutungen vorzufinden.[58]

Brecht has written in the margin "aufheben, zu sich kommen, ausgang, aufgeben, überblicken," examples of just such words. The words combine figurative and literal meanings and retain the physical, *gestische* movement of their component parts, prefixes or prepositions of direction and verbs of motion, as well as containing within one word the possibility of contradictory meanings.

For Hegel "kann es dem Denken eine Freude gewähren, auf solche Wörter zu stoßen"[59] and for the contemporary reader of Hegel with Brecht a pleasure to find examples of "die gestische Sprache" used by Kin-jeh:

> Er wandte eine Sprachweise an, die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war...Der Dichter Kin erkannte die Sprache als ein Werkzeug des Handelns.[60]

Brecht's markings in the Hegel text show an attention to the *Gestus* at the level of the word. As Hegel finds such words readily in everyday German usage, he finds there is no reason to invent a special terminology for speculative philosophy. Similarly Brecht uses a language that is a stylized application of "eine überall gesprochene" to articulate difficult philosophical ideas and provide training in "eingreifendes Denken". It is not sufficient however to recognize and make use of readily available concepts. Familiar ideas and concepts, to be of any use in dialectical, critical thinking, have to be examined freshly, made to seem unfamiliar so as to overcome any unwillingness to think again about what is presumed to be known, "was bekannt ist, darum nicht erkannt, und es kann selbst die Ungeduld erregen, sich noch mit Bekanntem beschäftigen zu sollen".[61]

The categories we use in our thoughts seem to be the most natural because they are so frequently and unquestioningly used, but it is exactly the most familiar concepts that need to be re-examined, by distancing them from familiar contexts, separating them from their common usage and seeing

them not only as having an abstract identity but as having particular and contradictory applications. The first step in doing this however is, according to Hegel, to remove these categories of thought from their entanglements in subjective desire, to separate them from the materiality of everyday survival in order to isolate them as categories of thought. This does not mean a rejection of material considerations, however.

Hegel quotes and Brecht underlines in red and marks with an exclamation mark in the margin the words "'Erst nachdem beinahe alles Nothwendige', sagt Aristoteles, 'und was zur Bequemlichkeit und zum Verkehr des Lebens gehört, vorhanden war, hat man angefangen, sich um philosophische Erkenntnis zu bemühen'".[62] Hegel thus provides confirmation of Brecht's materialist formulations yet insists that even if we are in bondage to our material needs, reason can free us from this bondage. Logic can claim to be able to rise above human concerns, but the concepts in which it is expressed, once brought down to earth, also serve in creating and exchanging ideas: "Im Leben geht es zum Gebrauch der Kategorien, sie werden von der Ehre, für sich betrachtet zu werden, dazu herabgesetzt, in dem geistigen Betrieb lebendigen Inhalts in dem Erschaffen und Auswechseln der darauf bezüglichen Vorstellungen, zu dienen".[63] This is underlined in pencil and Brecht has written the words "dienen" and "eine Schande" in the margin, ironically contrasting the "Ehre" enjoyed by these abstract categories in being regarded for their own sake with the "shame" of usefulness and highlighting again the way Hegel treats concepts as having a life of their own.

For Hegel, the categories of thought serve as abstractions abbreviating from a host of particular experiences:

> denn welche unendliche Menge von Einzelnheiten des äußerlichen Daseyns und der Thätigkeit faßt die Vorstellung, Schlacht, Krieg, Volk, oder Meer, Thier u.s.f. in sich zusammen; - wie ist in der Vorstellung: Gott, oder Liebe u.s.f. in die Einfachheit solchen Vorstellens eine unendliche Menge von Vorstellungen, Thätigkeit, Zuständen u.s.f. epitomirt![64]

Further, these categories permit an objective examination of ideas, removed from the entanglements of subjective desire. If we are used to feeling bound by emotions, sensations, desires and interests and can seem to be equally at the mercy of the categories of thought in our "natural" way of thinking, then it is in the sphere of pure thought, "der reinen Abstraktion, des Denkens" that we can be really free.

We cannot stand outside of the nature of things or think outside of the given concepts of thought, but we can become more active, critical

thinkers, concentrate on the "Thätigkeit des Denkens". Normally we are unconsciously busy in our thoughts: "Die uns alle Vorstellungen, Zwecke, Interessen und Handlungen durchwirkende Thätigkeit des Denkens ist, wie gesagt, bewußtlos geschäftig (die natürliche Logik)" but the task for Hegel and the interest for later readers is to see how these logical forms operate, "diese logische Natur, die den Geist beseelt, in ihm treibt und wirkt, zum Bewußtsein zu bringen".[65] A conscious understanding of how this works distinguishes "das instinktartige Thun" from "dem intelligenten und freien Thun" or in other words "indem der Inhalt des Treibenden heraus aus der unmittelbaren Einheit mit dem Subjekte zur Gegenständlichkeit vor dieses gebracht ist, beginnt die Freiheit des Geistes".[66] Against the last formulation, underlined in pencil, has been handwritten in the margin "V-effekt!" The link is thus made between Brecht's *Verfremdung* and Hegel's method, as the content of what is under consideration is removed from its immediate unity with itself, is made strange from itself and seen as a separate object of thought. This contrasts with undialectical thinking, with mere understanding or "dem instinktartigen Thun natürlicher Logik," which in not paying sufficient attention to the workings of thought, of concepts, remains "im Dienste des ungereinigten und damit unfreien Denkens gefangen".[67]

For Hegel, if it is necessary to separate out and isolate certain determinations of a thing in order to make them objects of our thought, to remove them from their habitual place in our consciousness, it is nevertheless necessary also to see them as bound with contradiction and having their place in a greater whole. Hegel, like Brecht, is concerned with training a particular form of thinking and behavior and therefore turns his attention towards the end of his "Vorrede," to his expected audience, "solche plastischen Jünglinge und Männer," who are ready to examine the presuppositions of their own thinking and undergo a rigorous study of the processes of thought:

> Aber diese Bildung und Zucht des Denkens, durch welche ein plastisches Verhalten desselben bewirkt und die Ungeduld der einfallenden Reflexion überwunden würde, wird allein durch das Weitergehen, das Studium und die Produktion der ganzen Entwickelung verschafft.[68]

Hegel makes great demands on his students, yet, perhaps exhausted by his own labors in logic, regrets, "unter den Umständen einer äußerlichen Nothwendigkeit, der unabwendbaren Zerstreuung durch die Größe und Vielseitigkeit der Zeitinteressen,"[69] not having had the leisure necessary to dedicate more time to his work. Like Brecht, Hegel is producing a *Verhaltenslehre* in times of great uncertainty. He is also, however, troubled just days before his death with doubt about the value in such

times of "Theilnahme an der leidenschaftslosen Stille der nur denkenden Erkenntnis". Next to the date at the end of the "Vorrede," "Berlin, den 7. November 1831" Brecht has written "märz 37 sk. sv." linking the reading of these thoughts of Hegel explicitly with the situation of Brecht and his collaborators in exile, in Skovsbostrand, Svendborg.

The traces of their collective reading of the *Wissenschaft der Logik* lead to "Die Lehre vom Seyn," to an examination of the seemingly most empty of categories, pure being. In the absence of co-readers, a contemporary reader can benefit from the advice given in *Buch der Wendungen* to readers of Meister Hü-jeh: "Man muß sich...auf recht verwickelte Gedankengänge gefaßt machen, aber nie vergessen, daß im Grund etwas Einfaches gemeint ist".[70]

Pure being is an empty category, "Es ist nichts in ihm anzuschauen," so that "Das Seyn, das unbestimmte Unmittelbare [...] in der That Nichts [ist], und nicht mehr noch weniger als Nichts." Thinking of the category "nothing" means that we are thinking of a thing, "so ist (existirt) Nichts in unserem Anschauen oder Denken; oder vielmehr ist es das leere Anschauen und Denken selbst; und dasselbe leere Anschauen oder Denken, als das reine Seyn".[71] Being and nothing are inseparable, both the same as and different from each other and their unity is one of becoming, of coming into being and turning into nothing. This is presented to readers of *Buch der Wendungen*:

> Meister Hegel lehrte: Alles, was ist, ist nur dadurch, daß es auch nicht ist, das heißt dadurch, daß es wird oder vergeht. Im Werden ist *Sein* und *Nichtsein*, ebenso im Vergehen. Das *Werden* geht über in ein *Vergehen* und das *Vergehen* in ein *Werden*. Aus dem vergehenden Ding wird ein anderes Ding, in dem werdenden Ding vergeht ein anderes.[72]

Hegel quotes Heraclitus as rejecting the absolute separation of being and nothing: "Der tiefsinnige Heraklit hob gegen jene einfache und einseitige Abstraktion den höheren totalen Begriff des Werdens hervor, und sagte: Das Seyn ist so wenig, als das Nichts, oder auch Alles fließt, das heißt, Alles ist Werden" and rejects the metaphysical tautology "Ex nihilo nihil fit" which merely asserts the identity of nothing with nothing, that "Aus Nichts wird Nichts".[73] Contrary to the assumptions and superstitions of common sense, there is "nirgend im Himmel und auf Erden Etwas..., was nicht Beides Seyn und Nichts in sich enthielte".[74]

This is perhaps the "Augenzwinkern" that Ziffel sees in Hegel, the revolutionary dialectic which undermines the basic law of identity (A=A) of traditional logic, the idea that no earthly or heavenly thing has being

without also being nothing. There is nothing that is not also bound with its own negation. Brecht's study focuses particularly on this moment of contradiction within the dialectic. His red pencil markings in the table of contents of *Wissenschaft der Logik* take the reader to the long section "der Widerspruch" in "Die Lehre vom Wesen" where he has marked many sections in the margin.

The essence of things is contradictory. Although we start from the simple observation that a thing is what it is, "A ist gleich A," it is the difference within a thing which determines its essence: "Alle Dinge sind an sich selbst widersprechend, und zwar in dem Sinne, daß dieser Satz gegen die übrigen vielmehr die Wahrheit und das Wesen der Dinge ausdrücke".[75] Traditional logic sees identity as the most essential quality, but for the dialectic it is difference, opposition, ie. contradiction which is primary:

> Denn die Identität ihm gegenüber ist nur die Bestimmung des einfachen Unmittelbaren, des todten Seyns; er aber ist die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit; nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Thätigkeit.[76]

Contradiction is not confined to subjective reflection or to be considered an abnormality but is what gives something movement and vitality. Speculative thought then involves grasping the contradictions that are in things without, like ordinary thinking, allowing itself to be dominated by them. Thinking reason is active. It does not merely passively reflect diversity and difference, but actively drives things into opposition:

> Die denkende Vernunft aber spitzt, so zu sagen, den abgestumpften Unterschied des Verschiedenen, die bloße Mannigfaltigkeit der Vorstellung, zum wesentlichen Unterschiede, zum Gegensatze, zu. Die Mannigfaltigen werden erst, auf die Spitze des Widerspruchs getrieben, regsam und lebendig gegen einander, und erhalten in ihm die Negativität, welche die inwohnende Pulsation der Selbstbewegung und Lebendigkeit ist.[77]

If ordinary thinking abhors contradiction as a defect, dialectical thinking for Hegel and for Brecht grasps contradiction as essential: "Vielmehr jede Bestimmung, jedes Konkrete, jeder Begriff ist wesentlich eine Einheit unterschiedener und unterscheidbarer Momente, die durch den bestimmten, wesentlichen Unterschied in widersprechende übergehen".[78]

In following the traces of Brecht and his collaborators in Hegel's texts the contemporary reader is put through a training in a form of critical,

dialectical thinking which goes beyond the limitations of common sense and empirical understanding and examines the processes of thinking itself as an activity. If this is frequently tortuous and mystifying, and can have an immobilizing effect on the reader, the markings in Brecht's volumes draw attention to concrete, sensual examples, to what is specific and what is rational, to the cunning of seeing contradictions within phenomena, to the process of becoming and ceasing to exist, to the importance of language in structuring our view of the world and particularly to the instability of concepts usually taken as stable, to the inseparability of the subject from the objective world, of form from content or of the sensual from the conceptual. Keeping in mind Hegel's 'Augenzwinkern', the reader can begin to see the insistence on the divine and the absolute as constantly destabilized by Hegel's own method of presenting everything as bound with its own contradiction.

From Hegel, Brecht took the philosophical method of using critical reason to challenge the assumptions of common sense: "Der Kampf der Vernunft besteht darin, dasjenige, was der Verstand fixirt hat, zu überwinden"[79] and from his own experience the insight that "die Widersprüche [...] die Hoffnungen [sind]".[80] He found in Hegel the portrayal of thought, society and nature as contradictory and changing and cited this in *Buch der Wendungen*: "Meister Hegel sagte: Dinge sind Vorkommnisse. Zustände sind Prozesse. Vorgänge sind Übergänge".[81] But Brecht resisted the delirium induced by the form of Hegel's texts and experimented with textual forms more appropriate to teaching dialectical thinking in times of great uncertainty. *Buch der Wendungen* was an experiment in providing a manual for training "eingreifendes Denken" which in its form would work against systemizing and the resolution of contradiction by presenting a parataxis of examples and concepts for the consideration of an active intervening thinker. If few people now have the stillness required to tarry with the movement of Hegel's dialectical logic, the lessons for critical thinking as appropriated by Brecht are more necessary than ever. It is perhaps useful to follow Kalle's advice on reading Hegel, "Man muß sich bei ihm an die Auszüg halten" and thus extract "was so einen Witz...hat".[82]

Endnotes

1 Karl Marx, *Der historische Materialismus: Die Frühschriften*, S. Landshut and J. P. Mayer, eds., with contribution by F. Salomon , 2 volumes (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1932) I, p. 8. Brecht's copy of this volume contains evidence of his reading.

2 Arnold Reisberg, ed., *Lenin: Dokumente seines Lebens 1870 - 1924*, 2 volumes, (Leipzig: Reclam, 1977) I, p. 568.

3 Bertolt Brecht, *Werke: Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al., eds., (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau and Suhrkamp, 1987-2000). Here BFA 18, p. 263.

4 Werner Hecht, *Brecht Chronik: 1898 -1956* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998), p. 313.

5 Brecht owned a complete edition of Hegel: G. W. F. Hegel *Sämtliche Werke,* Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden neu herausgegeben von Hermann Glockner (Stuttgart: Fr. Fromanns Verlag, 1927 - 1930). See details in *Die Bibliothek Bertolt Brechts: Ein kommentiertes Verzeichnis,* Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste, Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt and Heidrun Loeper, eds., (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007), pp. 323-8.

6 If Jan Knopf has long since drawn attention to the importance of Hegel for Brecht, Brecht scholarship has been characterized by a reluctance to pay detailed attention to the texts. Arguments about the extent of Brecht's study of Marxism have tended to treat the related significance of Hegel either as a given or as irredeemably teleological and inaccessible. There now seems to be a return of interest in Brecht and philosphy, and more broadly in Hegel, as well as a move to engage with the detail and quality of texts rather than repeatedly taking up ideological positions. I do not believe however Brecht's (collective) reading of Hegel has been considered before with such attention to his own copies of *Logik.* See Jan Knopf, "Die Tradition Hegels: 'Entfremdung'" in *Bertolt Brecht - Ein kritischer Forschungsbericht: Fragwürdiges in der Brecht-Forschung* (Frankfurt/Main: Athenäum Fischer, 1974), p. 21-7; Roland Jost, "*Buch der Wendungen* 'Große Methode'" in *Brecht Handbuch,* Band 3: *Prosa, Filme, Drehbücher,* Jan Knopf, ed., (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2002), pp. 247-251; Jan Knopf, "Der entstellte Brecht" in *Text + Kritik Sonderband Bertolt Brecht I* Dritte Auflage: Heinz Ludwig Arnold, ed., (München: Richard Boorberg Verlag, 2006), pp. 5-20; Sabine Kebir, "Bertolt Brecht - ein unabhängiger kommunistischer Intellektueller" in *Bertolt Brecht und der Kommunismus, Marxistische Blätter* 45.1(2007): pp. 99-106, available at http://www.neue-impulse-verlag.de/mbl/archiv/year-2007.html; Wizisla, pp. 9-33. Jameson speaks of the "renewed appeal of Hegel's work and the revival of interest in it" and his aim to "rescue the *Phenomenology* from its stereotypical reading as an out-of-date teleology". See Frederic Jameson, *The Hegel Variations: On the Phenomenology of Spirit* (London, New York: Verso, 2010), p. 4. I like to think I am engaged in a similar if humbler activity with regard to the *Logik.*

7 BFA 18, p. 262.

8 BFA 18, pp. 262-3.

9 It is important to distinguish between two Hegel texts. "Die Große Logik" is *Wissenschaft der Logik,* volumes 4 and 5 of the "Jubiläumsausgabe". The "small" *Logik* is part of the *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften.* Brecht's annotations can be found in volume 4 of the *Wissenschaft der Logik* and in the smaller *Logik,* volume 8. Brecht's copy of volume 8 is marked by him in the table of contents and there are then markings throughout the volume which are faint and not characteristic of his thick, coarse markings often in red or blue pencil. The volume thus gives evidence of at least two readers. The faint markings here, as well as in volume 4, are likely to be by Korsch.

10 BFA 18, p. 263.

11 BFA 18, p. 264. The film *Kuhle Wampe* shows a small group of workers, in a pause during the workers' sports festival and away from the conflicts of the city, reading Hegel together. Again stillness is required amidst movement (Slatan Dudow and Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe,1932).* See Wolfgang Gersch und Werner Hecht, eds., *Kuhle Wampe: Protokoll des Films und Materialien* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973), p. 64.

12 BFA 18, p. 263.

13 BFA 22.1, p. 68.

14 BFA 18, p. 264.

15 In the small *Logik,* Volume 8, red pencil markings against the table of contents refer to paragraphs 19-78, that is the "Vorbegriff" as well as the "Erste, zweite und dritte Stellungen des Gedankens zur Objektivität". The paragraphs then marked in faint red pencil are 7, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18 ("Einleitung"). Paragraphs 20, 22, 24, 25 ("Vorbegriff"), paragraph 80 ("Näherer Begriff und Eintheilung der Logik"),

paragraphs 193, 196, 204, 209, 212, 231, 234 ("Die Lehre vom Begriff") and paragraphs 237 and 239 ("Die absolute Idee") are marked in faint lead pencil. Here Hegel, *Die Logik* § 2, p. 42.
16 Hegel, *Die Logik* § 7, p. 50.
17 Hegel, *Die Logik* § 9, p. 53.
18 BFA 18, p. 88.
19 BFA 18, p. 263.
20 Hegel, *Die Logik* § 11, p. 55-6.
21 Hegel, *Die Logik* §12, p. 56.
22 Ibid, p. 57.
23 Ibid, p. 57.
24 Ibid, p. 59.
25 Hegel, *Die Logik* § 14, p. 60.
26 Hegel, *Die Logik* § 16, p. 61.
27 Hegel, *Die Logik* § 18, p. 64.
28 Hegel, *Die Logik* § 19, p. 66.
29 Ibid, p. 67.
30 BFA 22.1, p. 554.
31 Hegel, *Die Logik* § 20, p. 72.
32 Hegel, *Die Logik* § 21, p. 77.
33 Hegel, *Die Logik* § 22, p. 80.
34 Hegel, § 22, Zusatz, p. 80.
35 Hegel, *Die Logik* § 24, Zusatz 1, p. 84.
36 Hegel, *Die Logik* § 79, p. 184.
37 Hegel, *Die Logik* § 81, p. 189.
38 Ibid, p. 190.
39 Ibid.
40 BFA 18, p. 145.
41 BFA 18, p. 116.
42 Ibid.
43 Hegel, *Die Logik* § 193, p. 400.
44 BFA 18, p. 184.
45 Hegel, *Die Logik* § 193, p. 400.
46 BFA 18, p. 184.
47 BFA 18, p. 116.
48 BFA 18, p. 184.
49 BFA 18, p. 160.
50 Hegel, *Die Logik* § 193, pp. 401-2.
51 Hegel, *Die Logik* § 209, p. 420.
52 Hegel, *Die Logik* § 215, p. 428.
53 Hegel, *Die Logik* § 234, pp. 444-5.
54 Hegel, *Die Logik* § 237, p. 447.
55 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 20.
56 *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, has markings by Brecht, faint markings made by someone else, most likely Korsch, and thorough notes at the back of the volume made by Stefan Brecht at a later date. Brecht's markings and the fainter ones, often on the same page, are confined to the following sections of Volume 4: "Vorrede zur zweiten Ausgabe"; "Erstes Buch. Erster Abschnitt. Die Lehre vom Seyn, Erstes Kapitel," that is an introduction to "Seyn, Nichts, Werden" up to and including "C. Werden, Anmerkung 3"; and "Zweites Buch. Erster Abschnitt. Zweites Kapitel. C Der Widerspruch" up to and including "Anmerkung 3".
57 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 21.
58 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 22.
59 Ibid.
60 BFA 18, pp. 78-79.

61 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 23.
62 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, pp. 23-4.
63 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 25.
64 Ibid.
65 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 27-8.
66 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 28.
67 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 29.
68 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 34.
69 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 35.
70 BFA 18, p. 102.
71 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 88.
72 BFA 18, p. 145.
73 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 90.
74 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 91.
75 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 545.
76 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 546.
77 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 549.
78 Hegel, *Wissenschaft der Logik,* Volume 4, p. 550.
79 Hegel, *Die Logik* § 32, p. 107.
80 BFA 21, 448.
81 BFA 18, 146.
82 BFA 18, 264.

Gestus, Mimen und nonverbale Kommunikation

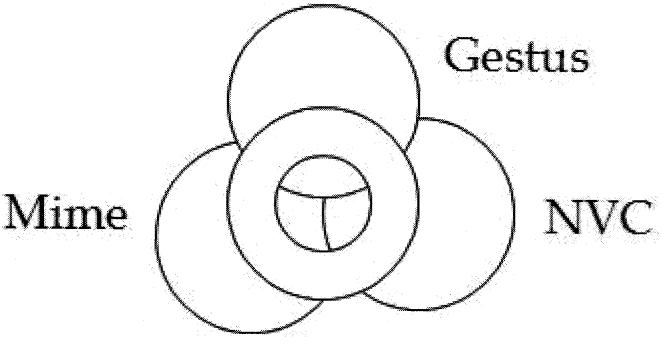
In diesem Aufsatz vertrete ich die Ansicht, dass Mimen, wie ich es verstehe und wie ich es viele Jahre lang praktiziert habe, eine Aufführungstechnik ist, die den Gestus produzieren kann. Ich unterscheide dabei Mimen (Barrault & Chaplin) und Pantomime (Marceau). Indem ich mich auf drei Brechtforscher und einen Brecht-Regisseur konzentriere, gebe ich einen Überblick über Marc Silbermans, Carl Webers und Fredric Jamesons Aufsätze zum Thema Gestus. Dazu füge ich einen Teil über Mimen, wie es in Becketts "Act Without Words II" zum Ausdruck kommt, ein und im letzten Durchgang hinterfrage ich alle diese physischen, visuellen und mimetischen Formen mittels der Non-Verbalen Kommunikation, der 'Wissenschaft,' die üblicherweise aus drei Disziplinen abgeleitet wird: der Anthropologie, Soziologie und/oder Psychologie. Es wird oft gemurmelt, Brecht hätte keine Schauspieltechnik gehabt, ganz sicher keine wie die von Stanislavski und der Amerikanischen Methode definierte. Aber John Willetts *Brecht on Theatre* (1964) führt 37 Seiten über das epische Schauspielern auf, während Meg Mumford im *Brechtjahrbuch* 26 (2001) darstellt, dass Brecht während der Inszenierung Schauspieltheorie nicht diskutiert habe, und die Schauspieler alle möglichen Systeme und Methoden benutzt hätten. Er schrieb das Stück und inszenierte es! Darko Suvin verkompliziert die Sache noch, indem er dem Begriff Gestus den der Haltung hinzufügt.

In this paper I argue that Mime, as I construe it, and have practiced it for many years, is a performance technique able to produce Gestus. I make a distinction between Mime (Barrault & Chaplin) and Pantomime (Marceau). Focusing on three Brecht scholars and one director of Brecht's work I review Marc Silberman's, Carl Weber's and Fredric Jameson's essays on the subject of Gestus. In the going I add a section on Mime as displayed by Beckett in "Act Without Words II" and in the final overhaul, I interrogate all of these physical, visual and mimetic forms via Non Verbal Communication, the 'science' often derived from three disciplines: anthropology, sociology, and/or psychology. It is often mumbled that Brecht didn't have an acting technique, certainly not one as defined by Stanislavski and the American Method. But John Willett's 1964 *Brecht on Theatre* provides 37 pages on epic acting, while Meg Mumford in *Brecht Yearbook* 26 (2001) found that Brecht in production didn't discuss theory of acting, while actors used all sorts of systems and methods. He wrote the play and often directed it! Darko Suvin adds *Haltung* zu Gestus to thicken the pudding.

Gestus, Mime and Non Verbal Communication

R.G. Davis

GESTUS, MIME & NON-VERBAL COMMUNICATION = BRECHT METHOD



In the dissertation that this essay comes from I used three double disciplines, biogeography, agroecology, and ecological science, in overlapping Venn diagrams to construct an ecological aesthetic[1]. The aesthetic I am familiar with, and one that affords a hop, skip and hobble towards an ecological aesthetic is one derived from Brecht's praxis. There are, however, multiple interpretations on all of those notions. In order to concretize an example that helps move the argument towards an ecological aesthetic, I use a particular performance representation, Mime, that facilitates the creation of performer Gestus, not the musical, visual, literary ones that are described in a number of essays, but the process of explaining character inside and out, revealing abstractions and not just literal political messages, while creating a bit of grace where politico pedestrianism tends to plod on as if "Epic" meant a slap in the back of the head with a fish.

In this paper I will argue that Mime, as I construe it, and have practiced it for many years, is an acting technique able to produce the Gestus, and a helpful adjunct to an epic representation. One might immediately respond: "Too many overlaps and one has to begin swimming," however I think they conflate, as well as remain independent, much like Lynn Margulis' notion of Symbiosis found in *Symbiosis and Cell Evolution*[2].

The first reason for this approach is the matter of representation. A number of feminists have found Brecht's alienation devices useful. For example, Elin Diamond (1997) in *Unmasking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* observes the demystifying of representation, showing how and when the

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

object of pleasure is made, releasing the spectator from imaginary and illusory identifications. These are crucial elements in Brecht's theoretical project.[3] Diamond declares that Brecht's "intervention signals a way of dismantling the gaze".[4]

Unfortunately her emphasis on A-effect rather than mentioning Gestus is a collapsing of multiple stage effects in performance into one item. The A-effect is "the cornerstone of Brecht's theory," she writes.

> A-effect consists in turning [an] object... from something ordinary, familiar, immediately accessible into something peculiar, striking and unexpected. In performance the actor 'alienates' rather than impersonates her character, she 'quotes' or demonstrates the character's behavior instead of identifying with it.[5]

In this way the audience may freely "analyze and form opinions about the play's 'fable'".[6] However, she takes it beyond theater practice with all the other contributing elements and beyond what Brecht thought about the subject.

Examining epic influence in *Brecht and the West German Theatre*, John Rouse (1989) found that Brecht admitted in 1954 to a group of students: "We cannot realize these principles past about 30 percent with today's actors, and above all with today's public. It would be a monstrous effort for the actor...Just considering the public, one can't do it."[7] Diamond's use of Brecht's theory is not unlike others who with good intentions use one or another item, from printed theoretical claims, to explain their own work. However, in practice, for an actor to execute the extraordinary social deconstruction along with the psychological subjective/objective portrayal is extremely difficult. Moreover, as I argue, it ignores the contribution from the set and costumes, the other actors, plus the staging, and that ever important element of Gestic music.

It is often mumbled that Brecht did not have an acting technique, certainly not one as defined by Stanislavski (Boleslavski, Stella Adler, Sandy Meisner, and all the variations of "The Method" -USA), Grotowski (1968), or the other systems developed for Western European dramatic theater like Tadashi Suzuki (1986),[8] Eugenio Barba (1995),[9] or the physicalization of gesture/posture systems of Jacques Lecoq (1977)[10] and Etienne Decroux (1963).[11] Nevertheless the acting (or performance) technique for an epic theater has been provided and described with exercises; it is the subject of a number of essays, even ones in English. For example, John Willett's 1964 volume *Brecht on Theatre* provides about 37 pages on epic acting, addressing multiple topics.[12] Nevertheless, only one item appears to have gotten through to United States theater personnel: "alienation". It is a

loaded term in American English - it could mean boring the audience, as many dramatic and melodramatic plays have done, as well as badly executed Brecht productions. Whereas epic theater aficionados from other countries note: *Verfremdungseffekte,* the A-effect, distanciation, and a more recent performative term, defamiliarization are better descriptions of the now reified term. Darko Suvin (1990) details two other important areas:

> Brecht was constantly preoccupied with *Haltung* [bearing, stance, attitude] as a union of a subject's body-orientation in space-time and of that body's insertion into the major societal flow of things. This 'bearing' issue also enters into his central theory of the *Gestus,* which I consider to be at least as important as the more famous *Verfremdung* (estrangement) and certainly more so then the self-confessedly one-sided terminology of epic theatre. [13]

Thus, the matter of representation motivates the investigation of the inclusion of Mime (not literary mimesis) as a physical discipline that produces the thought process, skill, and results needed for Gestus. To proceed to both describe Gestus and argue for inclusion of Mime, I will use the essay by Marc Silberman (2006) "Brecht's Gestus or Staging Contradictions," an essay by Carl Weber (2001) "Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition," and a discussion of Gestus appearing in Fredric Jameson's book *Brecht and Method* (1998) in which Gestus is described in the context of modern/postmodern theoretical terms including all the epic/dialectical elements usually ascribed to this kind of theater.

GESTUS

Gestus is an umbrella term for a number of elements that make up the story telling narrative necessary for epic theater. The performer's (actor's) Gestus is in part "the shape of the character in body expression, particular activities, and ways of speaking".[14] Another aspect of Gestus appears in music described by Kurt Weill in a 1927[15] essay and one by Hanns Eisler in 1950, as a commentary on the action/text. In turn, Brecht's own explanation suggests:

> 'Gest' is not supposed to mean gesticulation: it is not a matter of explanatory or emphatic movements of the hands, but of overall attitudes. A language is gestic when it is grounded in a gest and conveys a particular attitude adopted by the speaker towards other men. The sentence 'pluck the eye that offends thee out' is less

> effective from the gestic point of view than 'if thine eye offend thee, pluck it out'. The latter starts by presenting the eye, and the first clause has the definite gest of making an assumption; the main clause then comes as a surprise, a piece of advice, and a relief.[16]

Although one might consider a play by Brecht to be in control of the epic functions, what happens when the play is not by Brecht and one wishes to use an epic (dialectical and materialist historical) approach to performing? Brecht addresses the question "What is a Social Gest?" by following up with "The social gest is the gest relevant to society, the gest that allows conclusions to be drawn about the social circumstances".[17]

Silberman on Gestus

Marc Silberman, intrigued by Gestus, wrote: " It strikes me as a particularly useful tool for suspending or arresting movement and thus creating a space that invites scrutiny".[18] Silberman proceeds to investigate the genealogy of the word: *gerere,* from the Latin, "meaning to carry or to bear, refers generally to physical bearing or body movement, especially of the hand or the arm. More specifically it alludes to a speaker's or actor's use of gesturing...while the neuter noun *gesta* means action or deeds".[19] Around 1500, the word *geste* (or gesture) "entered the German language in connection with public clowns, and by 1800 the word Gestus as well was familiar, now expanded to include vocal characteristics and general behavior".[20] All this is linguistic background, while from a non-verbal communication (NVC) point of view the mere presence of the actor/character on stage is as Gestus-revealing as silence is to music. Silberman makes an important observation that Brecht developed three foundational and related concepts "for his dialectical approach to the theater: the Epic, the alienation effect (A-effect), and the Gestus".[21]

> While the epic, with its stress on narrative and episodic events, is aimed at the anti-illusionary impact of non-Aristotelian dramaturgy, and the A-effect or estrangement points to the fictional or constructed dimension of stage action, Gestus privileges the social dimension that underlies the other two concepts. The performance of the Gestus, understood as a typical recognizable form of behavior, aims at externalizing actions that traditionally are considered internal, psychological.[22]

He is apparently focusing here on acting, not on Gestus in music, nor the staging. "The Gestus [of the actor] is not, however, the expression of a personality; rather, externalization allows actions to be observed by actors and audience with the goal of producing an aesthetic image of

the functional laws of society".[23] We could argue with the sentence "the expression of personality..." which infers that the actor is not supposed to express the psychological characteristics that informs his/ her walk, voice, or physical expression because we know that they do. We also worry about the inflated notion that the Gestus of the actor will "produce an aesthetic image of the functional laws of society". Instead I think the whole play is supposed to do that, and smaller units, scenes for example, would focus on parts of the exposé, while the actor's contribution would be to illustrate the individual character's contribution and social position in society. We can see the overlap in gestic actor portrayals, gestic music, and gestic staging in Silberman's "technical perspective of the theater" through a few examples.[24]

> [These] would include: *Arturo Ui,* where a dictator takes acting lessons on how to act like a dictator, or *Puntila,* where a wealthy but drunken landowner forgets himself, embraces his hesitant manservant, and is then inspired to climb an imaginary mountain of furniture, or *The Caucasian Chalk Circle,* where the beggar teaches a rich man to eat like a poor man. In other words Gestus describes a procedure that connects theater event, society, and audience by making actions observable, pointing to the structurally defining causes behind them, and enabling social critique, [25]

Here again the insistence on social critique being evident in all things is overdoing it, since the *activities* (called such in Stanislavski acting terms) wherein a mountain is constructed out of a group of chairs and a table, much like in *Threepenny Opera* (3PO) where the wedding party is constructed out of stolen furniture, is one sort of non-actor construction, it is a stage direction. It is the playwright's requirement. The on-stage teaching scenes are examples of deconstructing and constructing respectively, and are also part of the playwright's instructions.

If the director's interpretation dismisses these elements, the play loses its function. Brecht is not the only person to write into his play precise explanatory activities. Samuel Beckett's stage directions are also illustrative of the narrative, not only because he wrote two mimes, *Act Without Words I and II,* and therefore understood the non-verbal communication of so-called business on stage, but because the stage directions make explicit the meaning of the verbal text. One example illustrates this precision: the end of *Endgame* in the San Francisco Actors' Workshop 1961-2 production I worked on with Herbert Blau. When we revived the play, I ran the rehearsals as assistant director. At the end of the play Hamm snaps the whistle off his neck he used to call Clove and throws it to the side of his chair. The actor had always thrown the whistle to the side, while

saying to the audience: "With my compliments". I asked him why to the side, why not forward towards the audience? He nodded and said, sure, why not. I checked the script and there it was in Beckett's (1958) direction in print "Hamm: With my compliments. (He throws whistle towards auditorium)".[26] It is a small activity, yet one implementation weakens the meaning, accepting the 4th wall, while the other breaks the 4th wall, and is a challenge to the audience. The former is gesture, the latter is Gestus. So too we can find a number of these gestic activities in the 1938 Brecht play *Fear and Misery of the Third Reich.*[27] The SA man in the kitchen of his woman friend brags about how he finds communists and sends them to jail. He is coaxed into showing how he does it, and proudly demonstrates to the working class kitchen help and chauffeur how he slaps a cross, chalked into his hand, on the back of a worker while praising him with an approving gesture. The *Stückschreiber* put that in the play, not the actor, director or dramaturge.

The importance of the actor in bourgeois theater may not hold in epic productions. In reading discussions of actors in the Stanislavski mode and its variations, as well as Grotowski and most others, the emphasis is on the human being onstage, as if that human being were the center of creative activity, in charge of the performance, performativity and the institution of the theater. Perhaps a few stars control the presentation, but even then the producer puts up the funds and can fire the star, or reviewers write bad reviews and the whole play is discarded. The emphasis on the actor distorts the role of the text, producer, director, composer, set designer, costumer, lighting person, and other technical staff who add the elements that present the individual on stage as if he/she/it were in control.

After reading about the *Berliner Ensemble* rehearsals, one might realize the actor was one of many, not the only individual, even if the actor was a Communist Party member such as Ernst Busch, who was as notable as Brecht. We also know from whistling, singing, or playing the tunes of *The Threepenny Opera,* the composer was, and is, still as important as any of the performers. Moreover, Brecht and Weigel settled on the name *Berliner Ensemble*—all the creative people were not just on stage.

In short, the acting technique used in bourgeois theater falsely elevates the (individual) actor to a position of control, privilege, and creative freedom not available to most human beings. For example, epic theater and gestic acting, as executed by Helene Weigel, is all job, precise, illustration, imaginative and inventive—however, all gestic. It is the accumulation of creative thinking from many co-conspirators.[28]

From The Ensemble, Carl Weber On Gestus

Carl Weber, ex-*Berliner Ensemble* director, Stanford University professor, and author, wrote about Gestus in six pages in the *Brecht Sourcebook* (2000).

Here he provides a synoptic explanation in three major statements in "Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition"[29] (as Brecht had written about this subject in the 1920's and later refined it):

> Eventually Brecht came to understand Gestus as far as the actor is concerned and as the total process, the ensemble of all physical behavior the actor displays when showing us a character on stage by way of his/her social interactions. It is an ensemble of the body and its movements and gestures, the face and its mimetic expressions, the voice and its sounds and inflections, speech with its patterns and rhythms, costume, make up, props, and whatever else the actor employs to achieve the complete image of the role he/she is performing.[30]

That should sum it up!

Walter Benjamin (1939-1973), in his essay "What is Epic Theatre," addresses the issue of "the quotable gesture" in one example. The example is an actor quoting himself, or retelling an event by demonstrating it, as in a number of plays such as *The Measures Taken,* and *Private Lives,* where the character imitates (quotes) himself or quotes (imitates) the person in the tale. Weber continues quoting Benjamin: "why quotability is an essential property of *Gestus* in Brecht's understanding of it...epic theatre is, by definition, gestural. For the more often we interrupt someone in process of action, the more gestures we obtain".[31] Take for example, a family row, where a mother is raising an object in order to hurl it at her daughter, while the father is opening the window to call for help. At this moment a stranger appears at the door. *Tableau* – the frozen moment establishes a quotable Gestus. If the action is repeated the interruption shows the construction of the event. Such a moment, Weber states, "invites speculation, provokes critical thinking, and may result in a specific conclusion which then would activate the spectator as to forming an attitude or opinion and thus influence his future behavior versus society".[32]

This makes Gestus a formidable influence on all functions – once again this influence is a bit too much. It might also produce a few giggles since the same scene has been done in comic plays and films. However, Weber discusses other elements of Gestus, while in the same issue of the *Brecht Sourcebook* there is a reprint of Kurt Weill's 1927 essay "Gestus in Music".

Brecht noted several performers who delivered memorable presentations, such as Karl Valentin, Peter Lorre, and Chaplin. "Chaplin's character, the little tramp, seems to have been the first complete achievement of Gestus that Brecht observed".[33] In 1926, Brecht wrote:

> This artist is a document that is effective with the power of historical events. Chaplin's face always is motionless as if it were made of wax. One single mimetic flicker rips it open, quite simply, with power and with effort. A pale clown's face with a thick mustache, the curls of an artist, the tricks of a clown.[34]

However it is important to be careful here, too, as the notion of clown in the USA is a silly, harmless character, part of circus, or Vaudeville. In contrast, Chaplin's act in English Music Halls before he came to the USA to work in film, was as an upper-class drunk who fell out of a box seat onto the stage (or into the pit).

Weber quotes Brecht from *Man is Man:* "The actor of the epic theatre needs an artistic economy totally different from that of the dramatic actor. In a way, the actor Chaplin would serve the demands of the epic theatre better than those of the dramatic theatre".[35] In a final commentary on American theater Weber points out that elements of gangster films with characters like Sidney Greenstreet, or the later Humphrey Bogart, influenced Brecht's notion of acting/characters that were quotable. He saw young people leaving the movie imitating characters in the film. Additionally, Americans in the 1950's saw standup comedians mimicking Betty Davis, Lauren Bacall, Bogart, even Peter Lorre - all enlarged character movie types. In a treatise to Max Gorelik[36] Brecht wrote:

> The manner in which Broadway or Hollywood creates certain thrills and emotions may be artful but it serves merely to fight the awful boredom, which a perennial repetition of falsehoods and stupidities evoke in every audience. This 'technique' is employed and developed to elicit interest in matters and ideas that are not the audience's interest.[37]

The gangster films, like journalistic sports writing, represented capitalist culture for Brecht. Liberated from middle and upper-class literary codes, sports writers can go for the jugular critically and artistically. Like sports writing 1930's gangster films were a lower-class form and so could get 'down and dirty,' revealing the system and the devices of its representation. Finally, Gestus was not an end in itself.

Gestus was subsumed in the encompassing paradigm of epic and later dialectic theater. The Gestus of the performer and the Gestus of the performed were to interact in a dialectic that reveals their social function while creating the Gestus of the performance. And, the Gestus of the performance was to take sides in the social struggles of our age.[38] I think this has to be carefully considered, since an essential element of dialectical

theater productions is to pose contradictions and let them stand - so as to invite audience re-examination of so-called natural events. In a letter to Mordecai Gorelik in August, 1943, Brecht wrote:

> American actors [when asked why they act] say: to express themselves, to use their creative potential... Tsiang [an American-Chinese actor Brecht befriended in Hollywood] acts because he loves people and he hates people, thus he recommends or discredits them.[39]

Carl Weber has for a number of years found sources of Brecht's theory and dramaturgy in commercial American theater practice. In one sense he explains the roots of the theory by contextualizing it in a historical continuum. He subsequently takes Brecht off the elevated pedestal as a unique-artist-impossible-to-imitate, where he can easily be knocked off.

Jameson On Gestus

Like many postmodernists Fredric Jameson is not just critically explaining the other; rather, he is creating, inspiring, and arrogantly showing off his wit, insight, and skill by including threads usually left out of other *discorsi*. Nevertheless, in his analysis Jameson provides us with a deeper meaning for Gestus as a part of a Brecht (Marxist) aesthetic. His thesis is that the method Brecht uses to create his poetry and his theatrical work is a dialectical search for contradictions and contains efforts to show how social relations are constructed. The epic method (to be called Brecht Method) presents a whole system of thought and approach that constitutes an aesthetic. This version of a Marxist aesthetic, I agree and argue, provides the way through the maze of the notion of beauty and pleasure towards establishing an ecological aesthetic.

As for the elements of aesthetics, Darko Suvin (1984), a friend of Jameson's, notes that Brecht's notion of pleasure and the beautiful requires, "a redefinition of aesthetics which refused to recognize the divorce between entertainment and learning, between the aesthetically pleasing and the intellectually cognitive functions of artistic signs".[40]

Suvin, in his essay "The Mirror and the Dynamo" (1984), lists about 14 differences between illusionist and individualist aesthetic attitudes (the Mirror), and critical and dialectical aesthetic attitudes (the Dynamo). The results are dynamic, in the sense of a dynamo: that which provides "aesthetics is to observe the possibilities realized at any given time and compare them with a fuller realization of the same possibilities," that is, to look historically at the present.[41] Additionally, should readers worry that this is too rigid a position, Suvin remarks, "using the language of dialectical estrangement to master the alienated world, Brecht's mature

aesthetic is not based on the pure idea. It is in a permanent two-way relation of theory to practice, and it therefore overcomes ideological dogmatism".[42]

Jameson's 12 Points Surveyed To Produce An Argument

Jameson writes: "The formerly tragic heroes Coriolanus and Hamlet find themselves reevaluated on the basis of transitional moments in history; yet where American pop psychology would evoke adaption Brecht overtly specifies learning".[43] This major focus is often an insulting idea to anti-intellectual artists. Jameson finishes the above thought by noting that "Hamlet and Coriolanus are *incorrigible;* faced with the new, they are unable to learn anything, their habits and thought patterns still locked into the old feudal modes of behavior and the old obsession of hierarchy and revenge".[44] Jameson then addresses learning:

> In Brecht what is fatal is always the failure to learn: as witness the alleged tragedy of *Mother Courage,* for Brecht a fundamental illustration of the deadliness of the idea you can't give up (the little-nest-egg, the capital of the wagon that cannot be lost, hanging on to your investment no matter what happens).[45]

Unfortunately, I think Jameson is unsympathetic to the contradiction posed. If the character during the Thirty Years' War gave up her wagon, what was it she could do for a living? Prostitution, write books, act in plays? And isn't it the purpose of the un-answered choice to remain a dialectical conundrum for audiences to dispute? Isn't that a grand purpose, a *Grundgestus?*

The opening of *Galileo* intrigues Jameson since it is not a mere exposition, it is both an example of how the planets operate and where teaching is thus showing. As has already been remarked, the dramatic representation of teaching is the showing of showing, the showing of how to show and demonstrate.[46] Of course, this is an example of the postmodernist turning inward and spinning at the same time. Jameson argues:

> A gestic device is also elegant; it is a concise combination of two factors, ideology and character display. It exposes the belief system of the character before or early in their presence. It is like an external 'activity'; it is an externalization of the mind...the delight in learning lies ultimately in the *gestus* of showing as such.[47]

The idea that a gesture is quotable and thus eidetic applies here. Jameson opines that Brechtian possibilities of representation are predicated on

an allegorical movement back and forth between "the scientific idea as conveyed by a social reality, and sometimes the other way round: the emergence of new social possibilities is suggested by the excitement in sheer intellection itself".[48] The last thought is, I think, Jameson's sensibility in reading the Brecht text, rather then Brecht's interest of putting things on a stage. The allegorical could be just as emblematic. He further speculates that "in Brecht what is taught, what is shown, is ultimately always the New itself".[49] This view reinforces "Brecht's insistence that change always brings the New, and his unwillingness to conceive of a change that would be purely retrogressive or degenerative".[50] While at the same time the "thematic binding works the other way as well," which is to say that the "objective transformations are never secure until they are accompanied by a whole collective reeducation".[51] Jameson steps back and reviews the totality of this approach and notes that in Brecht's work, "pedagogy is more than a mere theme or motif, and begins to appreciate the structural originality of its relationship to form as such".[52]

Lessons (rather than *didactics* in American English) are so very important that Jameson cites lessons being made both in the opening scene of *Galileo* and the opening scene of *The Threepenny Opera:*

> Peachum's lesson is not only a sermon on money-making and a satire on religion: it is that also, to be sure, but the topic itself becomes once enlarged and transcended - quite literally estranged - if we remember Brecht wishes to reinforce the universal guilt of Calvinism, his fascination with the Salvation Army, the opening morning hymn etc.[53]

Piety and pity are exposed by turning the begging game into a business. Moreover, the scene exposes the Aristotelian aesthetic when Peachum provides a Diderot-like lesson in acting. Horrified to find Filch himself feeling pity (for an industrial accident case): "He feels pity himself! You will never become a proper beggar as long as you live."[54] Thus to provide a fascinating lesson on the working of capitalism requires engaging the audience in the sorting out of events, maintaining complexity, and challenging their ability to discover and question what is presented.

Additionally, related to parable, Jameson goes through all the linguistic examples of the term *gestus* in French, German, English, and Italian - just to make sure that ground is covered:

> The exercise is immediately clarified, however, when we understand that *gestus* is the operator of an estrangement-effect in its own right, and in particular that the estrangement derives from the superposition of

> each of these meanings on one of the others: showing us, for example how an involuntary movement of the hand, say, could under certain circumstances (when executed by Louis XIV during a particularly decisive interview, but also when performed by an insignificant shopkeeper during the elaborate and unforgivable negotiations of village life) count as a fateful historical act, with momentous and irreversible consequences.[55]

Here engaging performance, using heightened speech on the stage as if it were natural, is another aspect of Gestus, but of the text, not the actor's invention. For example, Brecht describes a Chinese player, showing himself his own gesture. He developed a manner of speaking and using language that was stylized and natural all at once. He achieved the combination by paying attention to the stances that underlay the sentences: only turning stances into sentences.[56] Jameson further mentions: The theorization of storytelling and the various narrative forms; the 1953 English translation of Vladimir Propps' *Morphology of the Folktale* offered a rather different way of abstracting from concrete events in the form of narrative functions.[57]

In most American theatrical productions, directors encourage actors to engage the audience by picking up the cues, with more energy. The assumption is that audience attention (not engagement) will be fostered by more histrionics. War films, gangster, and horror films do it much better with nervous music, camera styles, and elaborate effects. Thus when there isn't much depth to the material, glitz and speed will cover. Finally Jameson says,

> once the *gestus* is identified as a historical one, we are evidently liberated not only from an eternal human nature, but also from archetypes as well, or, at least, from the archetypes of the past: perhaps utopian archetypes, not-yet-existing archetypes, from out of the future, might be better accommodated.[58]

And then trying to capture the whole performativity of the stage event, he writes:

> What has not yet been added is that *gestus* clearly involves a whole process, in which a specific act—indeed, a particular event, situated in time and space, and affiliated with specific concrete individuals—is then somehow identified and renamed, associated with a larger and more abstract *type* of action in general, transformed into something *exemplary*...[59]

GRUNDGESTUS

In sum, Gestus operates on several levels; each comments on the other, one might contradict the other, the parable and the music is to interrupt or comment. Quoting Willett who quotes Brecht, "Each individual happening has its *Grundgestus*, its fundamental or basic *gestus*".[60] What seems to characterize the *Grundgestus* as opposed to the *gestus* itself, is its paradoxicality.

The *Grundgestus* is the first and last. "*Grundgestus* also suggests the uniqueness of some Brechtian 'mode of production' in which there is always a preexisting raw material that requires a reworking based on an interpretation".[61] Jameson at last notes that all this is presented in front of an audience and Brecht may have wanted not to solve problems but rather was "concerned with leaving the process open, and allowing the audience to have its own opinion and to frame its own moral, all the while attempting to suggest strongly - nay, even insist - that it cannot not do so".[62]

As I stated above, in the USA teaching on a stage is suspect; one can't admit to informing the audience. Despite that general refusal, hip hop finger pointing, the worst of "in your face" chatter/batter, dominates commercial entertainment. Brecht's objective is the reverse, rather to explain the workings of the social structure that influences and produces behavior.

Davis On Mime

In the previous three-part description of Gestus the function of Gestus has been explained. However, the problem for performers and directors is how a performer is to achieve Gestus. My offering is that Mime provides the means by which the performer can produce the results needed. The Gestus by the performer is what private detective Sherlock Holmes illustrated in his ability to observe posture, walk, clothes, speech patterns and even the wear and tear on one side of a shoe, and then to connect these details to social position, occupation and even character. Sherlock Holmes, the fictional creation of the Scottish author and physician Sir Arthur Conan Doyle appears in print in 1887.[63] Holmes explains his inductive reasoning to his friend Dr. Watson. Given the author's fabricated set-up, Sherlock was able to describe the details of the person in question and thus deduce the social status and occupation of the Other: Gestus defined.

A comparative description of Mime and pantomime helps clarify the numerous mistaken notions, the indiscriminate use of terms, and the fear that linguistic accuracy might hamper creativity. A useful definition exposes the ideological text of how one thinks about the subject. Mime

here is not the replication of mimesis as understood in literary texts. It is **not** what Stuart Hall (1997) describes:

> In the fourth century BC, the Greeks used the notion of *mimesis* to explain how language, even drawing and painting, mirrored or imitated Nature; they thought of Homer's great poem, *The Iliad,* as 'imitating' a heroic series of events. So the theory which says that language works by simply reflecting or imitating the truth that is already there and fixed in the world, is sometimes called 'mimetic'.[64]

Add Darko Suvin's (1984) discussion of "The Mirror and the Dynamo," wherein the Mirror is like the above description of mimesis, whereas the Dynamo is epic/dialectical; not a *mirror* which reflects the truth existing outside the artists: art is not a static presentation of a given Nature in order to gain the audience's empathy; Brecht sees art as a *dynamo,* a vision or organon which penetrates Nature's possibilities, which finds out the 'co-variant' laws of its contradictory processes, and makes it possible for critical understanding to intervene into them.[65]

The function of mime enhances the gestus of the character portrayed. It requires that a performer be able to execute what is necessary to illuminate the character. Those with less physical skill are limited to their own physiognomy; those with extended abilities are capable of a wider variety of movements and postures. Voice and singing coaches explain the same to students: the more flexibility, the more opportunities to create interesting sounds. The following is the first published statement in a 1962 essay about Mime as different from Pantomime that I produced in the days of the R.G.Davis Mime Troupe prior to the founding of the SF Mime Troupe.

In comparative terms:

The Pantomimist	*The Mime*
closer to dance	closer to drama
usually masked and mute,	can speak and sing, and
moves to music	moves to act
Dealing with	*Using*
"nothing there"	tangible props
he must communicate his prop	he exhorts and manipulate their symbolism
to tell the anecdote	to comment on the story
Charmed	*Stimulated*
the viewer guesses	the viewer thinks
"What does he have there"?	"What does what he has there mean?"[66]

To establish the Gestus of the character, the performer searches for ways to illustrate the social position, occupation, and attitude of the person. External items have to be handled in a particular way: Walks, shoes, pipes, hats, glasses, watch, or handkerchief, anything that can be handled is used to demonstrate the occupation and belief system. In pre-breast and lung cancer days, taking out a pack of cigarettes, opening it, match or lighter, flick of the lighter, snap of the cigarette in the mouth or lips allow the audience to "get" Humphrey Bogart or experience the "voilà" of Frenchmen Jean Luc Goddard.

Where the training and point of view comes from for this type of exploration is in stripping the stage of all props. Etienne Decroux's dictum "nothing in the hands and nothing in the pockets," now create!—this is a test of imagination. Obviously one has to use what is tangible—the floor, walls, curtains, one's body, sound, audience noise, other people, anything real/actual—and relate to it, fiddle with it till one finds something interesting to do with it that makes a statement, or in this case represents the social position and thoughts of the character. The following illustration helps clarify Mime.

BECKETT'S MIMES: Act Without Words I and II

In Beckett's *Act Without Words I* we will see the use of actual materials to represent an existential description of life.

> *Text:* Desert. Dazzling light
> *The man is flung backwards on stage from right wing. He falls, gets up immediately, dusts himself, turns aside, reflects.*
> *Whistle from right wing.*
> *He reflects, goes out right.*
> *Immediately flung back on stage he falls, gets up immediately, dusts himself, turns aside, reflects.*
> *Whistle from left wing.*
> *He reflects, goes out left*
> *Immediately flung back on stage he falls, gets up immediately dusts himself, turns aside, reflects*[67]

This section of reflection happens one more time and then he stops trying to get off, a "tree descends," and so on. I hope he is shoved back on stage, putting him off balance in such a way that it is "real," and therefore because he is off balance falls, not in a dance-like fashion but rather as an accident. The difficulty in the execution is to avoid hurting the performer while the fall is induced by the thrust of the stage hands (Mime here) causing the body to be off-balance, the performer losing control for a moment, rather than as a pantomime, modern dance, ballet, Kathakali, or yoga fall.

Why go through all that effort to make the fall real? As I understand the piece, the object is to establish that this human tries to get out, off and away (from the desert of life) but can't, and is forced back on/in and has to live with it. This gestalt needs an actual force from the wings to create the fall, or else the meaning of the activity "goes out right"—loses its double meaning: trapped on stage, trapped in life. In our 1961 production of *Act Without Words II* we meticulously followed the text.

> *Text Note: This mime should be played on a low and narrow platform at the back of the stage, violently lit in its entire length, the rest of the stage being in darkness. Frieze effect.*
> *'A' is slow, awkward (gags dressing and undressing), absent.*
> *'B' brisk, rapid, precise. The two actions therefore, though 'B' has more to do than 'A,' should have approximately the same duration.*
> ARGUMENT
> *Beside each other on ground, two yards from right wing, two sacks, 'A''s and 'B''s, 'A''s being to right (as seen from auditorium) of 'B''s i.e. nearer right wing. On ground beside sack 'B' a little pile of clothes neatly folded (coat and trousers surmounted by boots and hat). Enter goad right, strictly horizontal. The point stops a foot short of sack 'A'. Pause, The point draws back, pauses, darts forward into sack, withdraws, Does it again and sack moves, goad exits.*
> *'A,' wearing shirt, crawls out of sack, halts, broods, prays, broods, gets to his feet... .*[68]

Subsequently "A" does his chores slowly, dressing, pills, eating, and moves sack with "B" in it "two feet to the left," undresses, prays, broods and enters sack. Goad enters and pokes "B" into coming out of the sack. "B" engages in quick motions, orderly, precise, checking watch, combing hair, studying map as to which way to go. Picks up sack (with "A" in it) and moves it two feet to the left. Undresses, gets back in the sack, pause. Goad enters; repeat the poking as the first time on "A". The piece ends when "A" comes out, as before, and "broods, prays".

The details in Beckett's script are all activities that do not require pantomime, making things out of air, or using gestures that show a prop. The pills, hair comb, map, and carrot are all actual. The restraint is the platform and the condensed view of two different ways of approaching existence. Yet even when actual props are evident, the way they are used, along with the design of costume and lighting, all affect the presentation.

Beckett's chosen director in the USA was Alan Schneider, who made all productions neo-realistic. Similarly the videotape of *Act Without Words II* by an Irish group is peculiarly naturalistic but with additional elements not indicated in the script.[69]

In our California production of *Mime II,* designer/painter Judy North completely covered the performers with grey, white, and black makeup and grey tights with painted-on muscles, so as to fit with a "frieze" image (Grecian white marble with shadows). We became images of living friezes. The Goad was a piece of sculpture by Robert Hudson, which followed the requirements of rolling on horizontally and poking the sacs. In this way the stylization of gestures, movements, and use of props took place within the form of the presentation.

NON-VERBAL COMMUNICATION (NVC)

In order to further re-examine the artistic conception of movement, Gestus and Mime, I will examine two *Non Verbal Communication* studies that relate to both theatrical performance and social situations. In this bit of scientific examination, we are also indirectly examining Brecht's notion that he wanted to create a new theater for a scientific age. In addition, in any ecological study the cultural construction of science is to be realized, just as in the arts, both high and low, a scientific examination should be put forth to test false consciousness as well as cultural norms.

Fernando Poyatos (1983) defines non-verbal communication as: The emission of signs by all the non-lexical, artifactual, and environmentally sensible sign systems contained in a culture, whether individually or in mutual construction, and whether or not those emissions constitute behavior or generate personal interaction.[70] Thus, *Non Verbal Communication* is vast and fascinating; however, given the limited space, I have chosen two examples to illustrate the connection between performance of gesture, the training of performers, as well as Gestus as described in relation to a Brechtian aesthetic.

Theater, dance, and performance people often rely on social misconceptions, either unconscious or intentionally tendentious ones. The first case of NVC is the understanding of gestures across cultures and the second is the distorted training of police, and their ability to recognize who is telling the truth. There is a supposition in the performing arts that silent movement is universal; however, *Non-Verbal Communication* psychologists, anthropologists, and sociologists find examples where this is not so. Language is as difficult to understand intraculturally as are culturally influenced non-verbal gestures. One aspect that hinders cross-cultural communication is that the gestures don't always translate from one culture to another, as is seen in the following chart showing the same phrases with different concurrent gestures.


Image not
available
due to copyright
restrictions

EXAMPLES OF RESEARCH: GESTURES WITH DIFFERENT LANGUAGES AND TELLING LIES

In the oft-repeated and disputed subject of nurture or nature, there are those who accept both as influencing non-verbal responses. Darwin's contribution is disputed by some social psychologists; however, others insist evolutionary evidence points to a universal response. The anthropologists tend to include context and cultural influences (even some geographic environmental elements) while psychologists tend towards nurture influences. Sociologists could be Marxists, like Henri Lefebvre, who describe the substrate of social behavior, while performance studies scholars rely upon Irving Goffman's collection of behavioral responses as if they were natural and not influenced by political-economic conditions.

A General Example of NVC Complexity:

I.Ethnic Exclusion: Different Gestures, Same Words

One example of an ideological study of gestures used with speech is an Israeli description of multiple cultural non-verbal signs that does not contain any description of Palestinian gesturing.[72] Could it be the Israelis are denying that the Palestinians are people? As Golda Meier said, ""There were no such thing as Palestinians. When was there an independent Palestinian people with a Palestinian state?...They did not exist".[73] We therefore must approach these studies as (mis) interpretations. The assessment is based on three axioms: what is said, what is produced, and what is received. It is in the reception that we shall find out, especially in theatrical representations, if the suppositions in the production are effectively understood as intended.

II. Discovering Deception And Truth

The following is an illustration of the official belief system that has become part of the public's reception/deception. Paul Ekman in an earlier work *Telling Lies*[74] described the difficulties of reading faces. For example, he noted that the customs officers who boasted they could pick out the people who were hiding something, when tested, proved to be right 50% of the time and wrong 50% of the time.

For some "all is interpretation," for others the so-called objective position is fraught with social, cultural, political, and economic constructs. Nevertheless, in the USA, the simplistic legal dictum "tell the truth, the whole truth, and nothing but the truth, so help you God" is constantly repeated in film, TV, and talk radio. However, there is evidence that there is more to the truth then the telling. The following from Aldert Vrij and Samantha Mann's "Police use of Nonverbal Behavior as

Indicators of Deception" found in Riggio and Feldman's *Applications of Nonverbal Communication* (2005) and in the manual by F.E. Inbau, *Criminal interrogation and confessions* of 1986 and 2001[75] was delivered on each of those dates to the Dutch Police. In these pieces, the notion is that liars will fidget, divert their gaze, and stumble in the telling of events and that these are the key signs for police to detect criminals. "Police officers have some incorrect beliefs about how liars behave, partly because they are misguided by police manuals, which teach them the wrong cues".[76]

> Given the fact that nonverbal behavior plays a role in determining whether someone is lying or not, we then move on to the question of how suspects and people in general actually behave when they are lying. This section shows that no single cue to deception, such as Pinocchio's growing nose, exists, but that some behaviors are more indicative than others.[77]

The police manuals on interrogation and discovering who is lying or telling the truth had been in circulation for 15 years, since 1986, with a new edition, repeating the same approach in 2001.

In a later exercise by the researchers they included more details as the police obviously responded from their class and cultural bias and had not noted such behaviors. "Nonverbal behavior does not only include body language, such as movements people make, smiling, gaze, behavior; but also vocal characteristics such as speech rate, speech pauses, ums and errs, pitch of voice, etc".[78]

The explicit inclusion is necessary to remind the NVC professionals that a combination of speech and gesture plus the attitude of the suspect all influence reception. Notice, there is no mention here or elsewhere in this paper, of kinesthetic responses, i.e. physical energy - vibes - nor if there are such things as intuition and feeling about them, since these are so-called non-scientific.

> We primarily focus on a specific area within impression formation, which is the judgment about whether or not someone is lying. It is here that the un-scientific will eventually surface. They address the question whether 'people pay more attention to speech content or nonverbal communication...' 'Dutch police detectives take into account the way people are dressed when making veracity judgments.' The suspicious ones were 'untidily dressed'.[79]

The authors write that they will discuss how police officers and people in general think liars behave.

> We will see that police officers think that several behaviors are associated with deception; however, many of these beliefs are in fact non-diagnostic... We will show that certain groups of people are in a disadvantageous position, and readily make suspicious impressions on police officers because they naturally show the behavioral patterns police officers typically think liars display.[80]

This brings up the cultural make-up of the police. What class of people do they come from? What is their job, the protection of private property or community control? Are we only discussing investigators/interrogators, not the beat cop? The fourth section of the article examines "how good police officers are at detecting truths and lies". This is another careful way to introduce the observation that the police are often wrong and therefore dangerous. "Unsurprisingly, given the fact that they hold incorrect views about how liars behave, this section reveals that errors in veracity judgments are often made".[81] The authors proceed to hedge and write that a few good investigators are able to detect truths and lies, and "given the fact that lie detectors are often inaccurate, we discuss in the final section some thoughts regarding possibilities for future research in improving people's ability to detect deceit".[82]

When police officers hear different stories of the same incident, they suspect the respondents. "They primarily tend to focus on speech content, checking for consistency between the different statements". Hence they believe there "is a relationship between consistency and veracity".[83] "However, the limited research in this area has shown that there is no such link between consistency and veracity, or, at least, if there is a link, it is more likely to be in the opposite direction".[84]

Two examples are given: a person in Florida accused of sexual assault and embarrassed by the accusation was not guilty, but was found guilty; the other, in a Norwegian court, a "defendant – a financial adviser – who (was guilty) was acquitted partly because his nonverbal behavior was confident without evasive eye movements of any sort".[85] For this reason, defendants don't always testify in their own behalf, depending upon their ability to hold steady, act, and fake confidence under pressure from other lawyers and demonstrate their NVC properly for the jury.

The psychologists present two views as to why non-verbal cues are important: "People are more aware of their speech than their nonverbal behavior," and "[a]lthough people can refrain from speech, they can't be silent nonverbally".[86] In situations where there is little speech the "observer has almost no other choice than to examine someone's behavior".[87] This is science at its empirical edge. "People may not know which verbal cues

to pay attention to even when the target person speaks substantially. In our opinion, speech content can reveal a deception if only observers knew what to pay attention to".[88]

The authors observe that their research consistently showed that "accurate truth/lie decisions can be made when both speech content and nonverbal behavior are taken into account, instead of just speech content or just nonverbal communication".[89] For stage performers this is a helpful matter, since the difficult task of communicating two things at the same time might well need to be executed against the text, i.e. the body language/ Gestus not matching the statement. For the psychiatrists who would help police in better detection of truth and lies, the interrogator would have to learn how to adjust their preferences just as psychiatrists trained in verbal communication, writing, and research of other texts would have to learn how to shift from verbal examination to non-verbal examination (kinesthetic reception). The polite term 'deceit' is used rather than 'liars' in this study. The main finding of their research after reviewing over 100 other scientific studies is that "no single behavioral response was uniquely related to deception".[90]

This is certainly rich ground for dramatic research. How many ways can you deceive a whole group of people? An acting exercise! Liars might be nervous (emotion), therefore might have to think hard to remain plausible and convincing (content complexity), and control their behavior to give (false) signals of a credible impression (attempt behavioral control). This last one is the most fascinating, since, if we accept the scientific research above, that most of the cues taught to the police are wrong, they are also taught to the public in media representations. The public and the police are wrong. This could be a constitutional, if not a psychotic, problem for the entire society. This may also be why customs officers are 50% right and 50% wrong.

Vrij and Mann, suspecting police prejudice, tested the matter by having police view actors who demonstrated typical Dutch behavior in one version of the interviews (for example, showed a limited amount of gaze aversion) and a typical Surinam nonverbal behavior in another version of the interviews (showed more gaze aversion). Dutch white police officers were exposed to one version of each interview and were asked to indicate to what extent the actor made a suspicious impression. The actors consistently made a more suspicious impression when they demonstrated "typical Surinam behavior" then when they exhibited "typical Dutch behavior".[91]

In Sum:

The previous explication of gestus, mime, and non-verbal communication is an overlap with Brecht method so as to cover a part of the performer

visual/non verbal presentation. Mime is an acting technique (intellectual physicality) able to produce the performers Gestus, plus it is a helpful adjunct to any epic representation. Consider the difficulty of presenting a complex confluence of ideas and arguments, in a time bound live performance wherein the sound, visuals, speech, performer moves, staging (we call blocking) all must deliver a part of the lesson (not the message) and so each contributes some part of the immediate as well as the eidetic elements for the audience. If the scene is not understood immediately, perhaps its effective visuals and sound additions will create associations remembered and help make comprehendible the text as people get their hats and coats (cold climes) and go to the WC (all climes). Uncle Bert used to say that perhaps the audience would come back to see the play again, or as we know some people even read it before seeing it, others after seeing it to deepen their understanding. If the images presented on stage are memorable (the word quotable is often used to accomplish the same), then we arrive at a deeper lesson delivered. 'Quotable' I take to mean, can the kids imitate the performers? If so, then bingo! If the adults dare do it, perform while talking and walking, then we get the whole casino.

This is the moment for the pudding proverb, but I like to use a USA version.

"The Pudding is in the Icebox".

Endnotes

1 R. G. Davis, "Ecological Aesthetics" (Phd. Dissertation, UC Davis, Davis, California, 2009).
2 Lynn Margulis, *Symbiosis in Cell Evolution* (San Francisco: W.H. Freeman, 1981).
3 Elin Diamond, *Unmasking mimesis: essays on feminism and theater* (London: Routledge, 1977), p. 45.
4 Ibid., p. 45.
5 Ibid., p. 45.
6 Ibid., p. 45.
7 John Rouse, *Brecht and the West German Theater* (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1989), p. 43.
8 Tadashi Suzuki, *The Way of Acting*, J. Rimer, trans., (New York: TCG, 1986).
9 Eugenio Barba, *A Dictionary of Theater Anthropology*, N. Saverese and R. Scott, trans., (London: Routledge, 1991).
10 Jacques Lecoq, *The Moving Body* (New York: Routledge, 1997).
11 Etienne Decroux, *Words on Mime* (Paris: Glober, 1965).
12 plus a collection of poems *For the Actor* in Willet's (1974) collection of Brecht poems. John Willett, *Brecht on Theater* (New York: Dramabooks, 1964).
13 Darko Suvin, "Brecht; Bearing, Pedagogy, Productivity," *Gestos* 10 (Noviembre, 11-27, 1990): p. 12.
14 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), p. 91.
15 Kurt Weill, "Gestus in Music" in *Tulane Drama Review* 1961-62, Erich Albrecht, trans: 28-32. Original in *Die Musik*. Weill's article, "Über den gestischen Charakter der

Musik," was first published in the German journal *Die Musik*, 21.6 (March 1929): pp. 419-423.
16 Willet, p. 104.
17 Ibid., p. 104-105.
18 Marc Silberman, "Brecht's Gestus or Staging Contradictions" in *Young Mr. Brecht Becomes a Writer/Der Junge Herr Brecht wird Schriftsteller,"* Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Year Book* Vol 31 (2006): pp. 318-335, p. 320.
19 Ibid., p. 121.
20 Ibid., p. 321.
21 Ibid., p. 321.
22 Ibid., p. 319.
23 Ibid., p. 320.
24 Ibid., p. 320.
25 Ibid., p. 319.
26 Samuel Beckett, *Act Without Words II* found in *Krapps Last Tape & OtherPlays* (New York: Grove, 1960). P. 84.
27 Bertolt Brecht, *Plays,* Willett & Manheim, trans., (New York: Vintage, 1971), pp. 2-7.
28 Coda: Caspar Neher gave Brecht, the director, drawings for the staging (blocking) of *Mann ist Mann.* Joanna Drew & Roger Malbert (1986) wrote: "Caspar Neher was directly responsible for the visual aspect of many of the original conceptions of Brecht's plays". (John Willett, *Caspar Neher-Brecht's Designer* (London: Methuen, 1986), p. 9).
29 Carl Weber, "Brecht's Concept of *Gestus* and the American Performance Tradition" in *Brecht Sourcebook,* C. Martin, H. Bial, ed., (London: Routledge, 2000).
30 Ibid., p. 43.
31 Benjamin, p. 19-20 in Weber p. 44.
32 Weber, p. 44.
33 Ibid., p. 44.
34 Ibid., p. 45.
35 Ibid., p. 45.
36 Willett, p.159.
37 Weber, p. 46.
38 Ibid., p. 48.
39 Ibid., p. 48.
40 Darko Suvin, *To Brecht and Beyond: Soundings of Modern Dramaturgy* (Sussex UK: Harvester, 1984), p. 112.
41 Ibid., p. 117.
42 Ibid., p. 128.
43 Jameson, p. 90.
44 Ibid., p. 90.
45 Ibid., p. 91.
46 Ibid., p. 91.
47 Ibid., p. 91.
48 Ibid., p. 92.
49 Ibid., p. 92.
50 Ibid., p. 92.
51 Ibid., p. 92.
52 Ibid., p. 93.
53 Ibid., p. 93.
54 Ibid., p. 95.
55 Ibid., p. 100.
56 Ibid., p. 100.
57 Ibid., p. 101. Also references Vladimir Propps, *Morphology of the Folktale,* L. Scott, trans., (Austin: University of Texas, 1971).
58 Jameson, p. 102-3.

59 Ibid., p. 103.
60 Ibid., p. 104.
61 Ibid., p. 105.
62 Ibid., p. 107.
63 Arthur Conan Doyle, "Sherlock Holmes XXII. The Adventure of the Greek Interpreter" in *The Original illustrated Sherlock Holmes* (New Jersey: Castle, 1976).
64 Hall, p. 19.
65 Suvin, *To Brecht and Beyond,* p. 106.
66 R. G. Davis, "Method in Mime" in Bari Rolfe, *Mimes on Miming* (Berkeley: Millington), pp. 207-10. Originally in *Tulane Drama Review* 6.4 (June 1962): p. 61-65.
67 Samuel Beckett, *Endgame & Act Without Words I.* (New York: Grove, 1958).
68 Samuel Beckett, *Act Without Words II* found in *Krapps Last Tape & Other Plays* (New York: Grove, 1960).
69 Samuel Beckett, *Beckett on Film.*Tyrone Productions, produced by Michael Coglan and Alan Moloney. *Act without words II,* director Enda Hughes, 2001, (11 min.).
70 Poyatos, p. 43.
71 Rapahel Schneller, "Many Gestures, Many Meanings: Non-Verbal Communication in Israel," *Advances in Non-Verbal Communication: Sociocultural, clinical, esthetic and literary perspectives,* Fernando Poyatos, ed., (University of New Brunswick, 1992), p. 224.
72 See footnote 72.
73 Sunday New York Times, 1969-06-15; The Washington Post, 1969-06-16.
74 Paul Ekman, *Telling Lies* (New York: Norton, 1985).
75 F. E. Inbau, *Criminal interrogation and confessions* (*3rd & 4th editions*) (Amsterdam, 1986, 2001).
76 R.E. Riggio and R.S. Feldman, *Applications of Nonverbal Communication* (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2005).
77 Ibid., p. 64.
78 Ibid., p. 63.
79 Ibid., p. 63-4.
80 Ibid., p. 64.
81 Ibid., p. 64.
82 Ibid., p. 64.
83 Ibid., p. 65.
84 Ibid., p. 65.
85 Ibid., p. 65.
86 Ibid., p. 65.
87 Ibid., p. 66.
88 Ibid., p. 66.
89 Ibid., p. 67.
90 Ibid., p. 66.
91 Ibid., p.75.

Brechts Vater und die Augsburger Erstaufführung der *Dreigroschenoper*

Helmut Gier

Zu den größten Theatererfolgen aller Zeiten gehört *Die Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill. Nach der Uraufführung am 31. August 1928 in Berlin wurde das Stück innerhalb eines Jahres an 120 Bühnen inszeniert und dann in ganz Europa gespielt.[1] Das Augsburger Stadttheater gehörte dabei zu den ersten Aufführungsorten, nach Berlin, Frankfurt, Hamburg, Breslau und Leipzig fand nicht einmal fünf Monate nach der Uraufführung die Premiere dieses Erfolgsstücks am 13. Januar 1929 in Brechts Geburtsstadt statt.[2] Es war überhaupt das erste Mal, dass ein Stück Brechts am Augsburger Theater inszeniert wurde, bis dahin hatte es nur 1922 ein Gastspiel der Münchner Kammerspiele mit *Trommeln in der Nacht* gegeben.[3] Die Aufführung in Augsburg war durchaus ein Wagnis, denn das Stadttheater verfügte damals lange Zeit über kein eigenes Schauspielensemble. Der Intendant und Regisseur des Stücks, Karl Lustig-Prean, setzte darum seine Darsteller aus Opern- und Operettenmitgliedern zusammen.[4]

Bis zum Erwerb der großen Sammlung von Briefen und Dokumenten aus dem Besitz von Brechts Tochter Barbara Brecht-Schall durch die Staats- und Stadtbibliothek im Juni dieses Jahres gab es kein einziges Zeugnis über eine wie auch immer geartete Resonanz dieser Aufführung in seiner Heimatstadt im Hause Brecht.[5] Erst durch den in diesem Konvolut aufgetauchten und hier abgedruckten Brief des Vaters von Bertolt Brecht vom 16. Januar 1929 ist nun Näheres bekannt. Brecht selbst war demnach bei der Premiere dieser Augsburger Erstaufführung nicht anwesend. Deshalb musste sein Vater ihm ausführlich berichten und die in Augsburger Zeitungen erschienenen Kritiken zusenden.

Aus dem Brief geht hervor, dass der kaufmännische Angestellte und spätere Direktor der Haindl'schen Papierfabrik durchaus die Haltung eines sachverständigen Theaterkenners mit sicherem Urteilsvermögen einnehmen konnte. Zudem zeugt das Schreiben an den "lieben Eugen," wie Brecht mit seinem ursprünglichen Rufnamen bekanntlich in der Familie immer genannt wurde, von einem herzlichen, völlig ungetrübten Einvernehmen zwischen dem Vater und seinem Dichtersohn. Von Differenzen oder gar einem Konflikt ist hier nichts zu spüren. Der auch hier erkennbare Rückhalt, den der junge Brecht in seinem Elternhaus genoss, war für seine Schriftstellerlaufbahn von nicht zu überschätzender Bedeutung.[6]

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

Umgekehrt gelangte Brechts Vater, dessen Schulbildung ja über den Besuch der Volksschule nicht hinausgegangen war, mit dem engen Verhältnis zu seinem Sohn zu einer Offenheit und Aufgeschlossenheit für moderne Kunst und Literatur, die ihm von Zuhause mit einer kleinbürgerlichen Erziehung in der badischen Provinz sicher nicht mitgegeben worden war. Dass ihm sein Sohn zu Weihnachten die Werke Tolstois geschenkt hatte, ist ein Beweis dafür.

Sonst hätte der fast sechzigjährige Vater auch nicht die damals noch sehr weite Reise auf sich genommen, um die Berliner Uraufführung zu sehen. Mit seiner Kenntnis dieser epochemachenden Inszenierung besitzt er im Gegensatz zu den Augsburger Theaterkritikern, die sie ganz offensichtlich nicht kannten, einen Vergleichsmaßstab, um die Schwächen der Augsburger Aufführung im Einzelnen aufzuzeigen. In manchem trifft er sich durchaus mit den Augsburger Kritikern, etwa dass allgemein die Songs zu "arienhaft" gesungen wurden oder der aus Wien engagierte Gast Kurt von Lessen noch der Beste unter den Mitwirkenden war.[7]

Während die Aufführung vom Augsburger Publikum insgesamt mit großem Beifall aufgenommen worden zu sein scheint, nutzt der Kritiker der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, der damals meistgelesenen Augsburger Zeitung, mit dem Kürzel "Ho." den Anlass zu einer geradezu fundamentalen Abrechnung mit Brechts Welt- und Menschenverständnis sowie Kunstauffassung: "All sein Dichten mündet in das grauenvolle Nichts". Er leugnet nicht Brechts "literarische Begabung," behauptet aber, dass seine Kraft "teuflischen, nicht göttlichen Ursprungs" sei.[8]

Die Vertrautheit von Brechts Vater mit dem Umfeld seines Sohnes zeigt sich darin, dass er in dem Verfasser dieser Besprechung sofort Brechts "Busenfreund Hohenester" erkennt. In der Tat gehörte Max Hohenester, seit er im Schuljahr 1910/11 in Brechts Parallelklasse am Realgymnasium gekommen war, zu seinem engsten Augsburger Freundeskreis. Ein Brief Brechts an Hohenester vom 8. Juni 1917 ist einer der längsten und aussagekräftigsten aus dieser Zeit, und noch 1920 taucht er scherzhaft in seinem Tagebuch als "Zeitungsmax" auf, als er nach dem Krieg Journalist wurde.[9]

Max Hohenesters Absichten würden aber wahrscheinlich missverstanden werden, unterstellte man ihm, dass er sich einfach vom Freund zum Gegner gewandelt hätte.

Einige Monate später stellt er in einer Artikelserie "In Augsburg geboren – auswärts wirkend – in der Welt bekannt" der Leserschaft der *Augsburger Neuesten Nachrichten* Brecht immerhin als die bekannteste Persönlichkeit "nicht nur unter den berühmten jungen Augsburger Künstlern, sondern unter der Künstlergeneration der Moderne überhaupt" vor, auch wenn

er die *Dreigroschenoper* unverändert "um der nihilistischen Gesinnung willen" glaubt ablehnen zu müssen.[10] Nach dem Zweiten Weltkrieg fordert er sogar in einem Artikel in der *Schwäbischen Landeszeitung* am 30. April 1947, als Brecht noch im Exil in Amerika weilt, die Stadt Augsburg dazu auf, "i h r e n Dichter in aller Form heimzurufen".[11] Hohenesters Kritik war deshalb Ausdruck des ernsthaften Ringens eines entschieden katholisch gesinnten Journalisten mit der verstörenden Kraft einer großen Dichtung. Es ist nicht einmal gesagt, dass Brecht die Ausführungen seines "Busenfreundes" missfallen haben. Für die beste Auseinandersetzung mit seinem Werk vor der Emigration hielt er immerhin den 1932 erschienenen Beitrag "Des Teufels Gebetbuch?" des evangelischen Theologen und Historikers Karl Otto Thieme in der katholischen Zeitschrift *Hochland*.[12] Zusammen mit der Fragestellung im Titel seines Artikels ist Thiemes Deutung der *Dreigroschenoper* als "Mysterienspiel des Nihilismus" nämlich nicht weit von der Sichtweise Hohenesters entfernt.[13]

Anmerkungen

1 S. Joachim Lucchesi, "Die Dreigroschenoper," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch. Band 1 Stücke* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), S. 197–215; hier, S. 213.
2 S. David Farneth mit Elmar Juchern und Dave Stein, *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten* (Berlin: Ullstein, 2000), S. 90.
3 Zu diesem Gastspiel der Münchener Kammerspiele am 13.12.1922 in Augsburg s. Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), S. 151.
4 S. Karl Lustig-Prean, *Lachendes Panoptikum* (Frankfurt am Main/Wien: Forum-Verlag, 1952), S. 213.
5 Zu diesem Ankauf s. Helmut Gier, "Brechtsammlung, Brecht-Forschungsstätte und Brechthaus als Bestandteil der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg," in *Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht* 2009.3, S. 7–11; hier, S. 9f.
6 S. Helmut Gier, "Eine Jugend in Augsburg – ein Augsburger in München. Anmerkungen zur Biographie des jungen Brecht," in Helmut Gier/Jürgen Hillesheim, Hrsg., *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996), S. 13–30; hier S. 19f.
7 Vgl. die Kritik in der Ausgabe der *München-Augsburger Abendzeitung* vom 15.01.1929.
8 *Augsburger Neueste Nachrichten* 68. Jahrgang, Nr. 11, Augsburg Montag 14.01.1929.
9 Vgl. Bertolt Brecht, *Briefe I. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 28, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg. (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1998); hier, S. 25–27 und Kommentar S. 579; sowie Bertolt Brecht, *Journale I* (BFA26) (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1994); hier, S. 169 und Kommentar S. 545.
10 *Augsburger Neueste Nachrichten* 68. Jahrgang, Nr. 114, Augsburg 18.05.1929.
11 C. Lischer [=Max Hohenester], "Bert Brechts Augsburger Zeit," in *Schwäbische Landeszeitung* (Augsburg, 30.4.1947).
12 S. Michael Morley, "Bertolt Brechts Hauspostille," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch. Band 2 Gedichte* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), S. 147–161; hier, S. 159. Brecht bezeichnet Ende Juni 1940 in einem Brief an Arnold Ljungdal Thieme

fälschlicherweise als Jesuitenpater. Die Brechtforschung hat diesen Irrtum übernommen und bis in die Gegenwart weitergetragen. Der verheiratete Vater zweier Töchter Karl Otto Thieme war ein evangelischer Historiker, Theologe und Publizist, der 1934 zur römisch-katholischen Kirche übertrat. Zu Thieme s. Friedrich Wilhelm Graf, "Thieme, Karl Otto," in Friedrich Wilhelm Bautz und Traugott Bautz, Hrsg., *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Band 11 (Herzberg: Bautz, 1996), Sp. 1113–1131.

13 Karl Thieme, "Des Teufels Gebetbuch? Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts," *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst* 29.1 (Oktober 1931 – März 1932), S. 397–413; hier, S. 403. Vgl. dazu auch Ernst Schumacher, *Mein Brecht. Erinnerungen 1943 bis 1956* (Leipzig: Henschel, 2006), S. 39f.

Augsburg, am 16. Januar 1929

Lieber Eugen!

Wir haben es sehr bedauert, dass Du am Sonntag bei der hiesigen Premiere Deiner Dreigroschenoper nicht hier sein konntest. Sicherlich wärst Du, so gut wie der Intendant, auch herausgepatscht worden, was doch immerhin ein Ereignis für Dich gewesen wäre.

Wer die Aufführung in B e r l i n nicht gesehen hat, behauptet, die Wiedergabe des Stückes sei hier geradezu als glänzend zu bezeichnen. Weil ich in Berlin war, bin ich befangen und unwillkürlich zum Vergleich gezwungen und so war nach meiner Beurteilung die Aufführung herzlich schlecht.

Die Dreigroschenoper hier und in Berlin sind eigentlich 2 grundverschiedene Sachen. Dass es einer Provinzbühne nicht möglich sein kann, für 3 oder 4 Vorstellungen eine Inszenierung herzustellen, wie im Gross[st]adttheater, ist selbstverständlich. Aber auch hier hatte es sehr gefehlt und das Bestreben zu improvisieren ging entschieden zu weit. Bettlerbude, Pferdestall, Freudenhaus, alles war ziemlich eine Szenerie. Wenn man Personal hat, muss man es selbstverständlich auch verwenden und so war das erste Bild, eine Zusammenkunft der Bettler Londons, sehr bewegt und belebt.

Von den Spielern ist Kurt von Lessen dem Berliner Vertreter dieser Rolle am nächsten gekommen, wenn auch sein Spiel nicht so abgeglichen war und auch er in vielen Momenten zu sehr schauspielerte. Soo Leffler hat die Polly auch ganz anders wiedergegeben, als wie ich es in Berlin gesehen habe. Es gebührt ihr aber nach meiner Kritik die Anerkennung als zweitbeste Figur. Aus Peachum machte der hiesige Vertreter einen alten Kleiderjuden mit aufgesetzter Nase, weissem, verrupften Vollbart und Altersbrille, eine hinfällige, habgierige Trödlersgestalt. Ganz unmöglich und geradezu verzweifelt war der Polizeichef Brown, dargestellt von dem Opernbariton Boeck hier, ein schmaler, dünner, himmellanger Mensch, der sich, obwohl ein guter Opernsänger, beim Sprechen sehr hart tut und sich die Maske eines Mephisto-Bösewichtes zugelegt hat. Sein Spiel war geradezu hilflos. Eine ganz schreckliche Figur machte auch die Frau Peachum.

Die Songs wurden allgemein zu arienhaft gesungen und nur wenige trafen den richtigen Ton.

Die Aufführung dauerte von ½ 8 – ½ 11, obwohl von den Songs teilweise nur die ersten Strophen gesungen wurden.

Walter ist soweit hergestellt, dass er voraussichtlich in die 3. Aufführung am nächsten Freitag gehen kann und wird er Dir noch weiter berichten.

Es gab bei der Erstaufführung teilweise auch während der Szene und insbesondere am Schluss viel Applaus; es wurde etwa achtmal hervorgerufen und als beim 3. Male der Herr Intendant erschien, wurde auch gepfiffen. Der Pfeifer war aber ein grosser Stümper in seinem Fach, man hörte ihn kaum; aber den guten Dienst hat er der Sache erwiesen, dass sein schüchternes Beginnen dazu beitrug, den Applaus wesentlich zu verstärken.

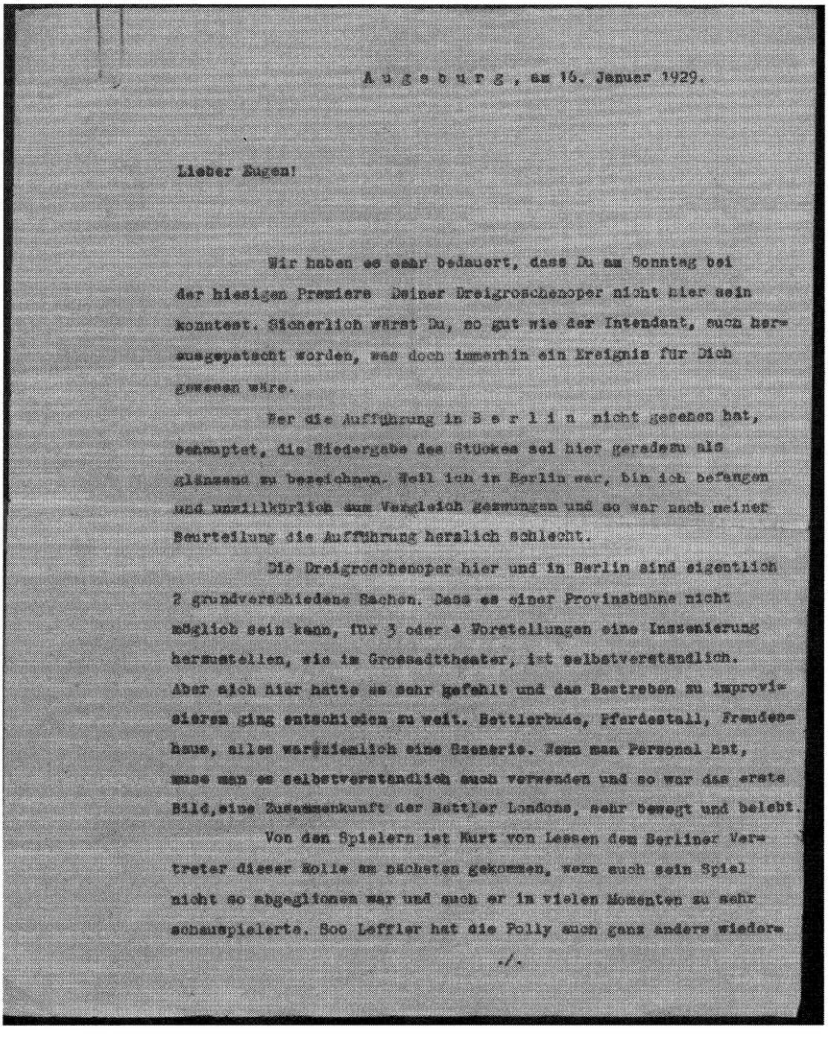
Anbei sende ich Dir von den hiesigen Zeitungen einschliesslich Münchner Neueste Nachrichten die Kritiken. Ich hoffe, dass Du nicht allzu unglücklich darüber wirst, weil ausgerechnet Dein Busenfreund Hohenester Dir alle Qualitäten abspricht und Dich absolut gerne anders haben wollte, als wie Du ausgefallen bist.

Fräulein Hauptmann schrieb mir, dass Du zu Anfang Februar nach W ü r z b u r g kommen wirst. Ich hoffe bestimmt, dass Du Zeit findest, über Augsburg wieder nach Berlin zu fahren.

Für die mir zu Weihnachten gesandten Werke Tolstoi's danke ich Dir bestens.

Besten Gruss

Dein Vater



A u g s b u r g , am 16. Januar 1929.

Lieber Eugen!

Wir haben es sehr bedauert, dass Du am Sonntag bei der hiesigen Premiere Deiner Dreigroschenoper nicht hier sein konntest. Sicherlich wärst Du, so gut wie der Intendant, auch herausgepfiffen worden, was doch immerhin ein Ereignis für Dich gewesen wäre.

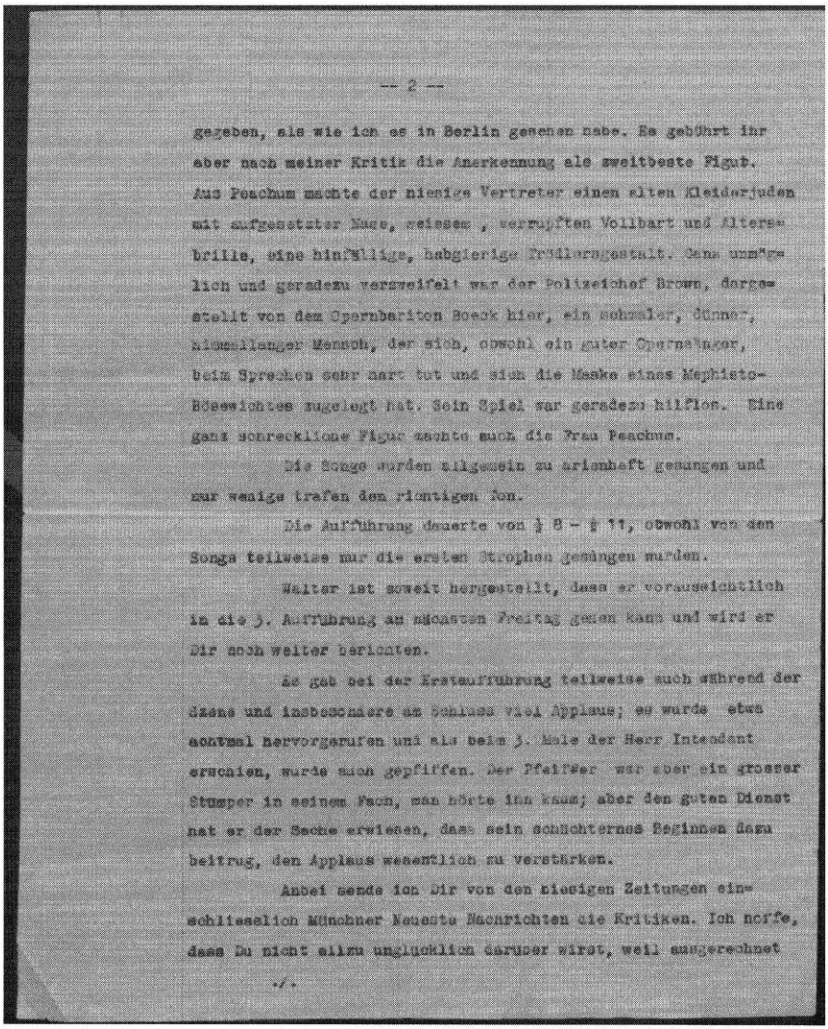
Wer die Aufführung in B e r l i n nicht gesehen hat, behauptet, die Wiedergabe des Stückes sei hier geradezu als glänzend zu bezeichnen. Weil ich in Berlin war, bin ich befangen und unwillkürlich zum Vergleich gezwungen und so war nach meiner Beurteilung die Aufführung herzlich schlecht.

Die Dreigroschenoper hier und in Berlin sind eigentlich 2 grundverschiedene Sachen. Dass es einer Provinzbühne nicht möglich sein kann, für 3 oder 4 Vorstellungen eine Inszenierung herzustellen, wie im Grossadttheater, ist selbstverständlich. Aber auch hier hatte es sehr gefehlt und das Bestreben zu improvisieren ging entschieden zu weit. Bettlerbude, Pferdestall, Freudenhaus, alles wahrscheinlich eine Szenerie. Wenn man Personal hat, muss man es selbstverständlich auch verwenden und so war das erste Bild, eine Zusammenkunft der Bettler Londons, sehr bewegt und belebt.

Von den Spielern ist Kurt von Lessen dem Berliner Vertreter dieser Rolle am nächsten gekommen, wenn auch sein Spiel nicht so abgeglitten war und auch er in vielen Momenten zu sehr schauspielerte. Soo Leffler hat die Polly auch ganz anders wieder-

./.

Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©



-- 2 --

gegeben, als wie ich es in Berlin gesehen habe. Es gebührt ihr aber nach meiner Kritik die Anerkennung als zweitbeste Figur. Aus Peachum machte der hiesige Vertreter einen alten Kleiderjuden mit aufgesetzter Nase, weissem, verrupften Vollbart und Altersbrille, eine hinfällige, habgierige Trödlergestalt. Ganz unmöglich und geradezu verzweifelt war der Polizeichef Brown, dargestellt von dem Opernbariton Boeck hier, ein schmaler, dünner, hochaufgeschossener Mensch, der sich, obwohl ein guter Opernsänger, beim Sprechen sehr hart tut und sich die Maske eines Mephisto-Bösewichtes zugelegt hat. Sein Spiel war geradezu hilflos. Eine ganz schrecklose Figur machte auch die Frau Peachum.

Die Songs wurden allgemein zu arienhaft gesungen und nur wenige trafen den richtigen Ton.

Die Aufführung dauerte von ½ 8 - ½ 11, obwohl von den Songs teilweise nur die ersten Strophen gesungen wurden.

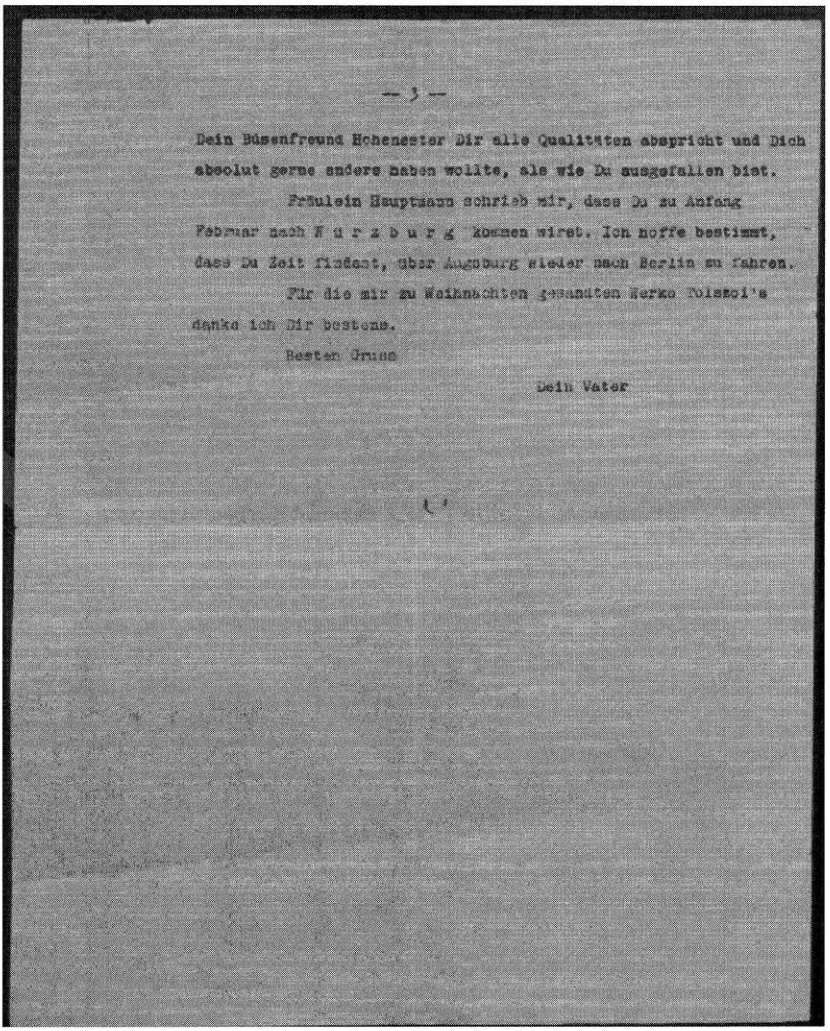
Walter ist soweit hergestellt, dass er voraussichtlich in die 3. Aufführung am nächsten Freitag gehen kann und wird er Dir noch weiter berichten.

Es gab bei der Ersteraufführung teilweise auch während der Szene und insbesondere am Schluss viel Applaus; es wurde etwa sechsmal hervorgerufen und als beim 3. Male der Herr Intendant erschien, wurde auch gepfiffen. Der Pfeifer war aber ein grosser Stumper in seinem Fach, man hörte ihn kaum; aber den guten Dienst hat er der Sache erwiesen, dass sein schüchternes Beginnen dazu beitrug, den Applaus wesentlich zu verstärken.

Anbei sende ich Dir von den hiesigen Zeitungen eine schliesslich Münchner Neueste Nachrichten die Kritiken. Ich hoffe, dass Du nicht allzu unglücklich darüber wirst, weil ausgerechnet

./.

Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©



— 3 —

Dein Busenfreund Hochenester Dir alle Qualitäten abspricht und Dich absolut gerne anders haben wollte, als wie Du ausgefallen bist.

Fräulein Hauptmann schrieb mir, dass Du zu Anfang Februar nach K u r z b u r g kommen wirst. Ich hoffe bestimmt, dass Du Zeit findest, über Augsburg wieder nach Berlin zu fahren.

Für die mir zu Weihnachten gesandten Herko Tolstoi's danke ich Dir bestens.

Besten Gruss

Dein Vater

Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©

Caught Between "Frühlingserwachen," Melancholy, and Petty Bourgeois Narrowness: The Notebook of Sophie Brecht, the Mother of the Playwright

A collection of works of Brecht, which the city of Augsburg purchased in 2009, contains a nondescript note book of Brecht's mother, containing entries from the years 1888 until approximately 1910. In addition to the information from Brecht's brother Walter and from the poet himself, it throws a new light on the life of the young Sophie Brecht about which remarkably little was known. She was considered to be an aesthetic woman who, before her premature death from cancer, had influenced and supported her son when he discovered literature. None of her texts, many of which are literary, indicate any evidence of talent. Instead, they reveal the image of a woman with a tendency to melancholy, if not depression, starting from her early youth. The effects of this were lethargy and a feeling of being overtaxed in every-day life, a feeling which she did not lose during her marriage. These moods may also have influenced Brecht's early socialisation, his being different, the temporary inability to cope with life and various symptoms of different illnesses. All of those appear before a new horizon. Therefore the notebook of Sophie Brecht must be considered as the most important source concerning Brecht's childhood in more than thirty years.

In einer Brechtsammlung, die die Stadt Augsburg 2009 erwerben konnte, befindet sich ein unscheinbares Notizbuch der Mutter Brechts, dessen Einträge aus den Jahren 1888 bis circa 1910 stammen. In Ergänzung zu den Informationen von Brechts Bruder Walter, aber auch vom Dichter selbst, wirft es ein neues Licht auf das Leben der jungen Sophie Brecht, über das auffallend wenig bekannt war. Bisher galt sie als schöngeistige Frau, die ihren Sohn bei dessen Hinwendung zur Literatur beeinflusst und gefördert hatte, bevor sie frühzeitig an einer Krebserkrankung starb. Stattdessen verdeutlicht sich das Bild einer Frau, die von Jugend an zur Melancholie, wenn nicht gar zu Depressionen neigte. Deren Auswirkungen, Lethargie, Überforderung im Alltag und mangelnde Lebensfreude, legte sie während ihrer Ehe nicht ab. Sie dürften Brechts frühkindliche Sozialisation, sein Anderssein, die temporäre Lebensuntüchtigkeit und diverse Krankheitssymptome, die sein Tagebuch aus dem Jahr 1913 eindeutig spiegeln, beeinflusst haben und erscheinen vor einem neuen Horizont. Das Notizbuch der Sophie Brecht muss so als die wichtigste Quelle für Brechts Kindheit gelten, die in den letzten dreißig Jahren der Forschung zugänglich wurde.

Zwischen "Frühlingserwachen," Melancholie und kleinbürgerlicher Enge: Ein Notizbuch Sophie Brechts, der Mutter des "Stückeschreibers"

Jürgen Hillesheim

Die Eltern Brechts erweckten während der letzten Jahre zunehmend das Interesse der Wissenschaft, und es konnten durchaus überraschende, gar spektakuläre Erkenntnisse gewonnen werden. Erstmals systematisch und umfassend beschäftigte sich mit Berthold Friedrich Brecht, dem Vater, 1997 Ralf Witzler in seinem Beitrag *Der Vater des Dichters*,[1] der Rechnung dafür trug, dass den Eltern Brechts insgesamt mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Zuvor gab es im Wesentlichen nur zwei Veröffentlichungen, die man zu Rate zu ziehen hatte, wollte man sich über Sophie und Berthold Friedrich Brecht informieren: Die äußerst verdienstvolle Dokumentation *Brecht und Augsburg* von Werner Frisch und Kurt Walter Obermeier[2] und das Erinnerungsbuch von Brechts Bruder Walter,[3] dem nicht zuletzt deshalb mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen ist, weil die Tendenz des Autors, den berühmten Bruder hin und wieder ins Negative zu rücken, trotz allen Bemühens um Subtilität nur allzu offenkundig ist. In der Folge des grundlegenden Beitrags Witzlers konnten die bis dahin völlig unbekannten Umstände dokumentiert werden, unter denen sich Brechts Eltern kennen gelernt hatten.[4] Darüber hinaus wurde ein von verschiedenen Seiten bewusst diskret behandelter Autounfall mit Todesfolge recherchiert, den Brechts Vater verursacht hatte und der wohl auch dessen eigenen baldigen Tod nach sich zog, weil er sein inneres Gleichgewicht nicht mehr wiederfinden konnte.[5]

Dennoch herrscht bis heute eine Diskrepanz, die im Wesentlichen darin besteht, dass man über Brechts Vater, als Kaufmännischer Direktor der Haindlschen Papierfabriken eine bekannte Augsburger Persönlichkeit, relativ gut Bescheid weiß, er jedoch im Werk Brechts kaum präsent ist. Über die Mutter hingegen ist vergleichsweise wenig bekannt; dichterische Reminiszenzen jedoch gibt es eine ganze Reihe, von ihr gewidmeter Lyrik bis hin zu den großen Mutter-Figuren, die angeblich von der engen Bindung Brechts an die eigene Mutter zeugen sollen.[6] Trotzdem: Auch die engsten Verwandten wussten über Sophie Brechts Leben vor ihrer Eheschließung derart wenig, dass sich Brechts Bruder Walter in seinen Memoiren bemüßigt sah, dies bedauernd zu kommentieren:

> Von ihrer Kindheit, dem Schulbesuch, ihrer Jugend ist uns ebenso wenig bekannt geworden wie darüber, unter welchen Umständen, wann und wo sie unseren Vater kennen gelernt hat und wie es um ihre Brautzeit

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

> bestellt war. Es ist eigentümlich, daß immer wieder versäumt wird, den Jungen ans Herz zu legen, sie möchten doch, solange Zeit dazu ist, ihrer eigenen Geschichte nachgehen, indem sie nach dem Leben der Eltern, der Geschwister, den Verwandten, nach deren ganz persönlichem Leben fragen, um in Erfahrung zu bringen, was doch als verborgenes Vermächtnis in das eigene Leben eingeflossen ist.[7]

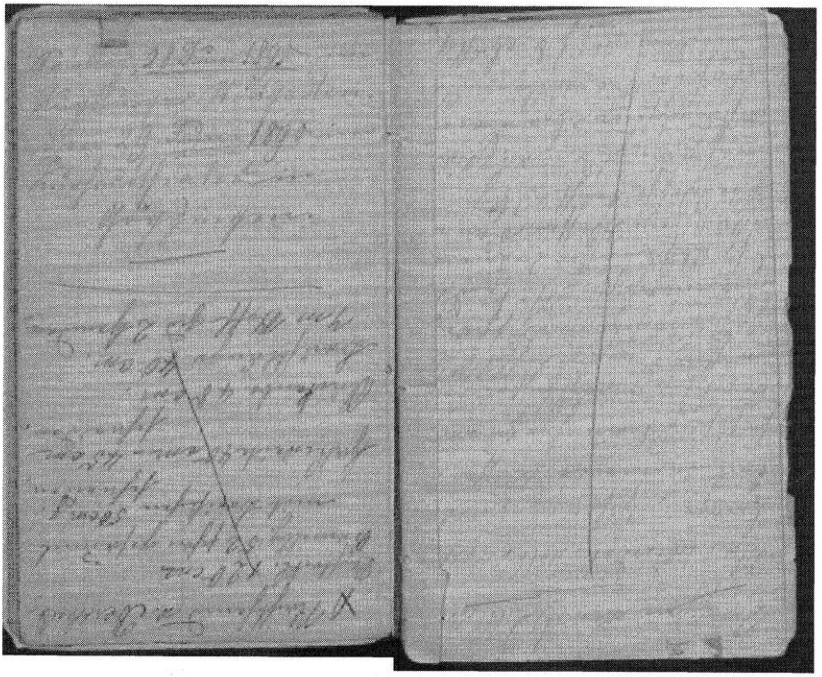
Der Mangel an Wissen über Sophie Brecht wird besonders prägnant, wenn man sich vergegenwärtigt, wie viel man beispielsweise über die Mutter Heinrich und Thomas Manns weiß. Oder nennen wir ein neueres exponiertes Beispiel biografischer, beziehungsweise autobiografischer Literatur: Joachim Fests Erinnerungen *Ich nicht*, in denen der Leser minuziös und umfassend über Eltern, Großeltern und deren Zeit erfährt.[8] Die schlechte Informationslage bezüglich Sophie Brecht dokumentiert auch der 1999 erschienene Band *Brecht und Haindl*. Er enthält Einzeluntersuchungen zu Brechts Vater und Bruder Walter, jedoch keine über die Mutter; möglicherweise, weil die Informationsbasis als zu schmal erschien.[9] Es ist einzig Walter Brechts Erinnerungsbuch zu verdanken, dass zumindest über die Jahre, die der 1900 Geborene bewusst zur Kenntnis nahm, einige Einzelheiten über Leben und Wesen Sophie Brechts bekannt sind; diese sind freilich nicht aus objektiver Sicht wiedergegeben, sondern aus dem Blickwinkel des sie liebenden und verehrenden Sohnes beschrieben. Manches scheint nur angedeutet, zurückhaltend dargestellt, möglicherweise wurde auch nicht wenig verschwiegen. Mit gutem Recht: Das Genre gestattet dies; niemand kann von Walter Brecht ernsthaft verlangen, objektive Berichterstattung zu betreiben.

Umso bedeutender ist daher ein kleines, schlecht erhaltenes Heft aus einem Konvolut von "Brechtiana," die die Stadt Augsburg 2009 für ihre Brechtsammlung erwerben konnte. Im Vergleich zu einer recht großen Anzahl von ungedruckten Texten und Briefen Brechts, die in diesem Konvolut enthalten sind, und so plakativen Stücken wie seiner Immatrikulationsurkunde der Ludwig-Maximilian-Universität München oder dem Dienstausweis des Berliner Ensembles wirkt das Heftlein auf den ersten Blick recht unscheinbar. Doch es ist ein einzigartiges Dokument, das bezüglich Sophie Brechts, der Mutter, Informationen beinhaltet, mit denen für die Forschung in dieser Art nicht mehr zu rechnen war: Es handelt sich um ein Notizbuch mit handschriftlichen Eintragungen von circa 1888 – aus diesem Jahr stammt das älteste konkret zu datierende Notat – bis circa 1910. Mit anderen Worten: Die frühesten Notate schrieb Sophie Brecht im Alter von siebzehn Jahren, bei den jüngsten war sie knapp vierzig Jahre alt. Dass sie Notizbücher führte, weiß man durch Walter Brechts Memoiren, die gelegentlich auch Einblick in das Enge und Kleinbürgerliche, gar Bedrückende geben, das im ansonsten nicht selten liberal-großbürgerlichen Haushalt der Familie Brecht herrschte:

> Allmonatlich rechnete am Samstagabend nach dem Essen Papa mit Mama die Haushaltsausgaben durch. Sie hatte ein Notizbuch vor sich und las die einzelnen Beträge vor. Da waren die Ausgaben für Essen und Trinken vermerkt, das Geld für das Dienstmädchen, für kleinere Dinge wie Trambahn und Briefmarken. Alles war genau mit Datum aufgeschrieben, der letzte Posten hieß "Verschiedenes". Als Kaufmann war Papa der Begriff "Verschiedenes" natürlich geläufig. Aber er erwartete, daß der ohne Nennung von Einzelheiten verausgabte Betrag gegenüber allem anderen geringfügig war. Das war er nicht. Man suchte Klarheit in das Dunkel zu bringen, Fragen auf Fragen, zögernde, immer ängstlichere Antworten, die zu nichts führten. Hier kam es vor, daß Papa mit Macht auf den Tisch schlug und Mama in Tränen ausbrach. Es wurde noch mit dem Pfennig gerechnet,[10]

in einem Haushalt, zu dem in dieser Zeit bereits seit Jahren die Anstellung von Hauspersonal gehörte.

Das nun vorliegende Heft weist zwar auch einige wenige solcher minuziöser Einträge, Auflistungen und Rechnungen auf, es überrascht allerdings durch eine Vielzahl anderer Aufzeichnungen, die wertvolle Informationen beinhalten. Das Heft, in Oktavformat und mit einem Umschlag aus schwarzem, laminierten Karton,[11] ist, seiner Art nach, in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich: Es beinhaltet verschiedenste Notizen auf insgesamt 52 unpaginierten, dicht beschriebenen Seiten, spärliche tagebuchartige Aufzeichnungen, aber auch Abschriften von Kochrezepten,[12] sentimentalen Liebesgedichten, zudem Entwürfe eigener einfacher lyrischer Versuche, und eine Reihe von alltäglichen Aufzeichnungen und Auflistungen haushaltlicher Art. Manche Notate sind durchgestrichen, es fehlen viele Seiten – offensichtlich diente das Heft zeitweise als Vorrat an Notizzetteln. Auch bietet es keinen chronologischen Ablauf der Eintragungen, sondern Sophie Brecht, geborene Brezing, notierte völlig unsystematisch und willkürlich auf jeweils freie Seiten, wobei solche durchaus nach mehreren Jahren durch weitere, oft flüchtig aufs Papier geworfene Notizen ergänzt werden konnten, wenn dafür noch ein wenig Platz vorhanden schien. Offensichtlich ist es so, dass das Heft wiederholt für längere Zeit, möglicherweise gar Jahre, aus der Hand gelegt wurde, um dann doch immer wieder Verwendung zu finden. Dass es eher als Gebrauchsgegenstand denn als tagebuch- oder albumartiges Dokument, das man gut behandelt, weil man es aufbewahren will, angesehen wurde, zeigt auch die Tatsache, dass Sophie Brecht damit begann, das Büchlein, als es etwa halbbeschrieben war, von hinten, also der rückwärtigen Seite aus zu beschreiben. Das Heft hat also zwei Anfänge, aber keinen Schluss.



Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©

Zusammenhanglos, rudimentär wirken die mit Tinte und Bleistift gemachten, teilweise ineinander geschriebenen Aufzeichnungen daher auf der einen Seite. Verstärkt wird dieser Eindruck des Fragmentarischen durch die Tatsache, dass viele der Notate nur noch teilweise zu entziffern sind. Auf der anderen Seite, und dies ist das eigentlich Bemerkenswerte, bieten die Aufzeichnungen innerhalb dieser Zusammenhanglosigkeit eine Kontinuität über einen Berichtszeitraum von über zwanzig Jahren. Diese beginnen mit Notizen, die über die schulische, beziehungsweise berufliche Ausbildung der 1871 geborenen Sophie Brezing Auskunft geben, und enden ungefähr in der Zeit, als sich erste Symptome ihrer Krankheit zum Tode zeigten, die sie über ein Jahrzehnt, bis zu ihrem frühen Tod am 10. Mai 1920, zu ertragen hatte.

Es sei wiederholt: Mit der Existenz eines solchen Dokumentes war nicht mehr zu rechnen; obwohl weniger spektakulär, weil es um die Mutter und nicht um den Dichter, um unbekannte Texte von ihm selbst geht, stellt es daher eine kleine Sensation dar, ähnlich wie die Auffindung von Brechts *Tagebuch No. 10* in den achtziger und mehrerer Hefte der von ihm herausgegebenen Schülerzeitschrift *Die Ernte* in den neunziger Jahren. Die Provenienz des Stückes ist leicht nachvollziehbar: Brecht selbst hatte das Notizheft seiner Mutter als Andenken verwahrt; seine Tendenz zu solcher

an Gegenständen aus der Kindheit, beziehungsweise seiner Augsburger Familie festgemachten Anhänglichkeit ist hinreichend dokumentiert. So soll er veranlasst haben, dass sein Bruder Walter nach dem Tod des Vaters die keineswegs wertvolle Schlafzimmereinrichtung der Mutter zu sich nach Darmstadt bringen ließ, um sie dort aufzubewahren. Und Brechts Vetter Fritz Reitter erzählt:

> Eugen hat sich später wohl öfters an seine Kindheit erinnert. Einmal, so sagte mir Onkel Brecht später, habe er sogar an einem Heiligabend von Berlin aus angerufen, um das Lied einer Spieldose, die aus der Kinderzeit noch in der elterlichen Wohnung stand, zu hören. Die Spieldose habe man nahe am Telefonhörer ablaufen lassen müssen.[13]

Von Brechts Besitz ging das Heft über in den seiner Tochter Barbara, die es zusammen mit anderen Dokumenten an die Stadt Augsburg verkaufte.

*

Richten wir zunächst die Aufmerksamkeit auf die etwa vierzig lyrischen Texte, die das Notizbuch Sophie Brechts enthält. Es handelt sich in den weitaus meisten Fällen um Abschriften von Gedichten, die sie offenbar ansprachen und die sie festhalten wollte. Manchmal sind Namen der Autoren, heute fast ausnahmslos unbekannt, am Schluss der Texte angegeben. Von den Texten bekannter - nicht alle Gedichte sind zu entziffern - scheint einzig ein norddeutsches Volkslied aus dem frühen 19. Jahrhundert: „Du, du liegst mir am Herzen," dessen erste Strophe abgeschrieben ist.

Ein geläufiger Autorenname höheren Niveaus findet sich: Jean Paul. Der von ihm zitierte Merksatz oder Sinnspruch fügt sich inhaltlich in die Sammlung, die neben der Liebesthematik durchgängig von solcher des Leides und der Melancholie geprägt ist: "Wenn man einen einzigen Schmerz tief empfunden hat, so versteht man alle andern Leiden!" Dies ist symptomatisch für das gesamte Notizheft: Nicht der humoristisch-geistreiche Jean Paul, nicht der Autor des Schulmeisterleins Wutz wird zitiert, sondern der von Schriften wie "Selina oder die Unsterblichkeit der Seele," in denen sich Todeserfahrungen und Depressionen spiegeln.
Trotz des Jean-Paul-Zitats sind die Texte von großer Einfachheit und vielfach rührseligen Charakters, dazu angetan und offensichtlich aufgeschrieben, in traurigen Momenten die Seele zu erbauen. Das Lied "Du, du liegst mir am Herzen" ist seiner Thematik nach gleichfalls repräsentativ für viele andere Texte aus dem Notizbuch. Es handelt sich um beschauliche Liebeslyrik, gelegentlich, wie in Volksliedern so oft, mit Bezügen zur Natur, zum grünen Wald, fließenden Bächlein und

lauen Sommerabenden. Doch wie erwähnt: Von Schmerz und Leid ist in steter Regelmäßigkeit die Rede. Offensichtlich selektierte die junge Frau Gedichte und Sprüche aus ihrer Lektüre, um sie sich durch eine Abschrift zu bewahren. Gehäuft treten sie im Umfeld der frühesten Einträge des Büchleins auf, zwischen 1888 und 1890. Es entsteht der Eindruck, als hoffe die junge, noch ledige Sophie, die gerade eine Berufsausbildung absolvierte, auf eine Liebesbeziehung. Dabei muss offen bleiben, ob es hier um eine konkrete Person geht oder allgemein um den Zustand des Verliebtseins und des Sich-binden- beziehungsweise Geheiratet-werden-Wollens einer jungen Frau; um einen Zustand, den sie sich wünscht, dem sie erwartungsvoll entgegen sieht.

Mehrere Männernamen sind im Büchlein an verschiedenen Stellen mit Adressen und wohl auch zu verschiedenen Zeiten ohne weiteren Kommentar vermerkt. So ein Frank, aber auch ein Mann namens Wilhelm Klinger aus Esslingen, Hauptstraße 17. Ein Name jedoch ist besonders hervorgehoben. Auf einem beiliegenden Zettel mit einem Kochrezept ist verschnörkelt, in beinahe kalligraphischer Manier zweimal "Hermann" geschrieben. Ergänzt ist er mit einem kleinen, aber eindeutigem Herz. Darüber hinaus ist eine mit Bleistift aufwändig gezeichnete H-Initiale als Stickmuster auf Pergamentpapier in das Heft geklebt.

Nun ist aus dem Umfeld der jungen Frau tatsächlich ein Hermann bekannt, der sogar ähnlichen Alters war: Niemand anderes als Hermann Reitter, Bräutigam und späterer Mann von Sophies älterer Schwester Amalie. Er wohnte in Augsburg und war bei den Haindl'schen Papierfabriken als Ingenieur beschäftigt. Hier hatte er das Kalkulations-, Rezeptur- und Prüfwesen unter sich.[14] Über ihn lernten sich Brechts Eltern kennen, als Sophie in Augsburg bei Schwester und Schwager 1893 für einige Monate wohnte – möglicherweise, um in der Großstadt Arbeit oder einen Mann zu finden–, und wo auch Berthold Friedrich Brecht, ein Kollege und Bekannter Reitters, immer wieder einmal zugegen war. Mit dessen Söhnen Fritz und Richard verbrachte Brecht einen Teil seiner Jugend, seine Sympathien für sie hielten sich in Grenzen. Über die Familie Reitter schreibt er 1913 kurz in seinem Tagebuch: "Onkel der einzig feine. Wohl an falscher Stelle".[15] Brechts Bruder Walter über Hermann Reitter:

> Onkel Hermann, der aus der Ulmer Gegend stammte, war ein stattlicher, mit Sorgfalt und Geschmack gekleideter Mann. Seiner Freundlichkeit und Aufgeschlossenheit wegen erfreute er sich allseits großer Beliebtheit.[16]

Auch bei der jungen Sophie Brezing? Den Vornamen Hermann gab es zu dieser Zeit recht häufig. Aber dennoch kann die Frage gestellt werden: Gab es zeitweise eine – womöglich geheime, mit sich selbst ausgetragene – Schwärmerei Sophies für den Verlobten ihrer Schwester,

beziehungsweise deren Mann? Rührt der melancholisch gestimmte Ton ihrer Aufzeichnungen aus einer unerfüllten Liebe? Ein weiterer Hinweis darauf könnten andere Angaben aus dem Notizbuch Sophies sein. Keineswegs war sie nämlich nur einmal für einige Wochen in Augsburg bei Schwester und Schwager, sondern offenbar häufiger und auch schon wesentlich früher. Eine datierte Notiz lautet: "Samstag, 28. Juni 1890 im Augsburger Stadtgarten. Den 29. Juni 1890 im Kurhaustheater in Göggingen".

Der Stadtgarten wurde für die Kreisausstellung 1886 auf einem knapp sieben Hektar großen Gelände konzipiert. Nach deren Beendigung wurde, zusätzlich zu dem Café und dem Musikpavillon, eine Konzerthalle mit 2000 Plätzen errichtet, die 1889 eröffnet wurde. Das Kurhaustheater im heutigen Augsburger Stadtteil Göggingen, ein Bau mit Neurenaissance-Formen und für die damalige Zeit sehr moderner Bühnentechnik, wurde 1886 eröffnet. In Ergänzung mit dem Stadttheater sollte es, nur in den Sommermonaten bespielt, nicht nur den wohlhabenden Patienten der nahe gelegenen Hessingschen Kurklinik dienen, sondern auch der Augsburger Bevölkerung zur Verfügung stehen. Am 28. Juni hörte Sophie Brezing im Stadtgarten ein Berliner "Schützenfest-Concert," das um 19.30 Uhr begann. Im Kurhaustheater gab es einen Tag später um 16.00 Uhr, als Nachmittagsvorstellung, die "Posse mit Gesang 'Die Gigerln von Wien'" von Carl Kleiber und abends, um 19.00 Uhr, das "Volksstück mit Gesang 's´ Nullerl'" von Carl Morre.[17]

Sophie Brezing hatte also Kontakt zu ihrer Schwester und deren Verlobten oder Mann, möglicherweise gab es regelmäßige Wochenendbesuche. Über andere Bekanntschaften in Augsburg ist nichts bekannt. Dies könnte auf eine durchaus pikante Angelegenheit hinweisen, selbst wenn diese sich, katholisch ausgedrückt, nur in "Gedanken," nicht in "Worten und Werken" abgespielt haben sollte.

Zitieren wir aus einigen weiteren Texten, um den Gefühlszustand der Besitzerin des Notizbuchs, das Miteinander von Traurigkeit und Liebeserwartung, zu demonstrieren:

> Wer da liebt, kann der vergessen?
> Wer vergißt, hat der geliebt?
> Lieben heißt ja "Nichtvergessen" -
> Und Vergessen: Nie geliebt!

Dieses mit Tinte geschriebene Gedicht ist das einzige, das konkret datiert ist: Es wurde am 3. März 1890 niedergeschrieben. Da, im Gegensatz zu anderen Texten, kein Autorenname angegeben ist, muss offen bleiben, ob diese "Weisheit" eine Abschrift ist oder einen eigenen dichterischen Versuch des jungen Mädchens darstellt. Weitere Texte aus dem Notizbuch

belegen die sehnsuchtsvolle Stimmung, die in dieser Zeit vorherrschte, wie z.B. der kleine Vers:

> Liebe ist ein Edelstein
> Läßt ins Herz kein Arg hinein.

Wieder ist kein Autorenname angegeben, wie auch bei den folgenden beiden Texten:

> Der Frühling des Jahres
> blüht einmal im Mai -
> Nur einmal im Leben die Liebe...

> Treue Liebe kommt von Herzen
> Treue Liebe brennet heiß.
> O wie gut hats mancher Mensch,
> der nicht weiß, was Liebe heißt!!!!

Bei dem letzten Text lässt nicht nur der fehlende Autorenname den Schluss zu, dass er von Sophie Brecht stammt, sondern legt auch der ungelenke Umgang mit Sprache und Metrum die Vermutung nahe, dass es sich um einen literarischen Versuch der Besitzerin des Notizheftes handelt. Der folgende Text, gleichfalls ohne Angabe des Autors, mutet hingegen eher wie eine Abschrift eines Kalenderspruchs an:

> Ist dunkel auch Dein Lebenspfad,
> O weiche nicht zurück,
> Ein Schritt noch und es hat geküßt
> Dich Dein ersehntes Glück!

Dergleichen Weisheiten bietet das Heft noch weitere; sämtliche allerdings mit Bezug auf eine Ebene, die durch Begriffe wie Liebe, Herz, aber auch Leid und Schmerz einen semantischen Zusammenhang bilden und darüber hinaus den Charakter des entschieden Passiven haben. So auch, wenn es einmal nicht um Liebe, sondern bestenfalls um Liebesleid geht. Folgend eines der wenigen Beispiele, die nicht in Versform gehalten sind:

> Trösten ist eine Kunst des Herzens. Sie besteht oft nur darin, liebevoll zu schweigen & schweigend mitzuleiden.

Wird einmal der Begriff explizit erwähnt, den viele der bisherigen Zitate gleichfalls konnotieren, um den sich manches der Gedichte dreht, den der Sinnlichkeit, der "Lust," wird gleich deren Gegenteil als moralisches Regulativ, als sittliches Quietiv jeglicher Begierde ins Felde geführt:

> Möchte Dich die Lust erblinden
> Muß erleuchten Dich der Schmerz!

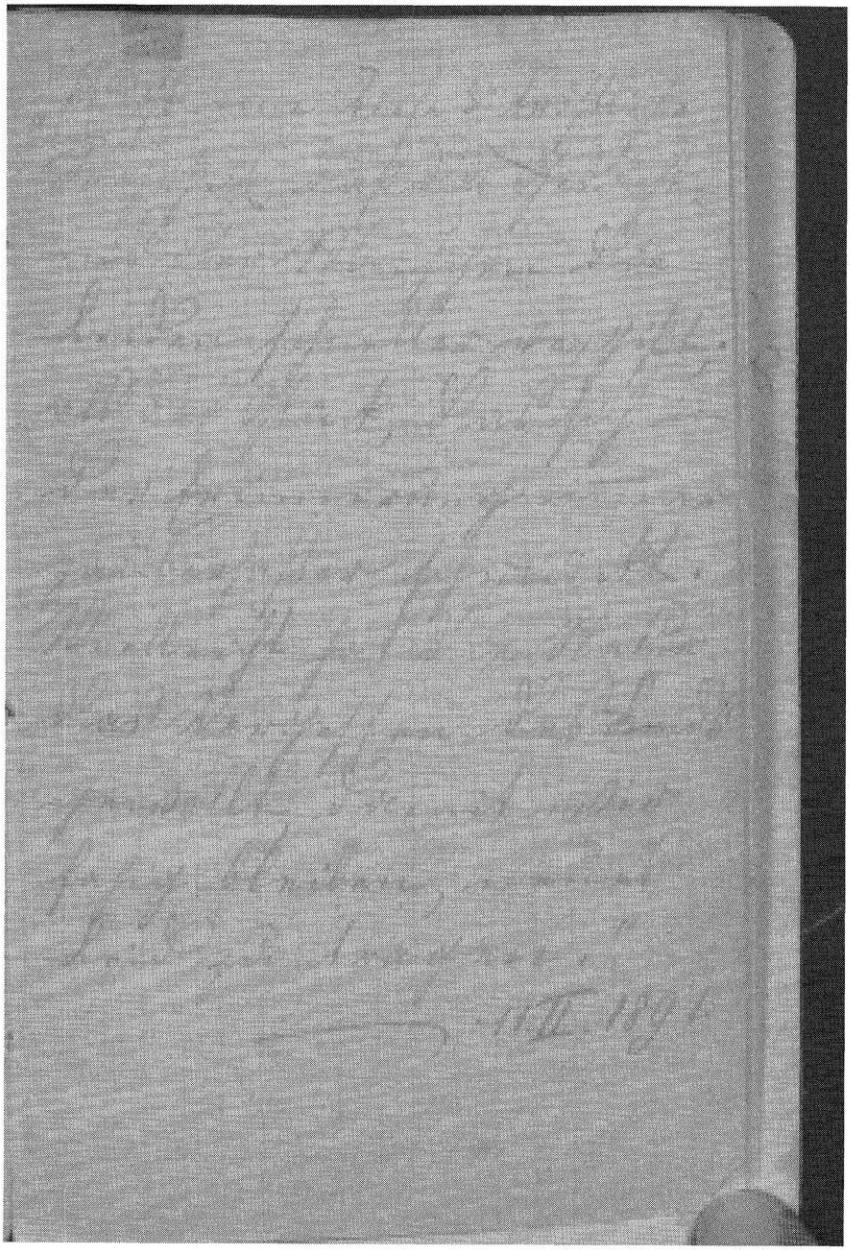
Liegt in solchen Wendungen vielleicht der christlich-rigoristische Kern der vermeintlichen Unterdrückung pubertärer Sexualität, die Sophie Brecht ihrem ältesten Sohn angeblich angedeihen ließ?[18] Auch Carl Pietzcker kommt zu diesem Schluss, indem er seinem Leser nahe legt, dichterische Texte Brechts einfach auf die Realität zu übertragen, das lyrische Ich mit dem Autor gleich zu setzen:

> In dem Gedicht *Die Bibel* von 1920 soll die Bibel vor der Onanie schützen und in dem Gedicht *Der Narziß* von 1922 heißt es, als der Narziß sich anschickt zu onanieren: "Wie wird Maria dir, wenn du ihn siehst?" Es fällt auf, daß die Mutter hier das Onanieverbot ausspricht und seine Einhaltung überwacht. In den Texten des jungen Brecht werden christliche Moral und Sexualunterdrückung von der Mutter durchgesetzt.[19]

Ohne den allgemeinen zeit- und religionsgeschichtlichen Hintergrund des Spätwilhelminismus mit seiner Sittenstrenge relativieren zu wollen, stellt sich dennoch die Frage, ob die junge Frau sich auf Basis ihrer nicht zu bezweifelnden christlichen Moral hier nicht in erster Linie selbst reglementiert hat, als dass sie allgemeingültige Normen, möglicherweise auch bezogen auf die zukünftige Erziehung ihrer Kinder, internalisiert hätte. Wollte sie sich nicht eher selbst mit diesen Moralvorstellungen vor einem "Fall" wappnen, möglicherweise in prekärer Situation, in Ermangelung eines Verehrers und den zukünftigen Schwager vor Augen?

Zu dem Eindruck, den die Zitate vermitteln, passt es durchaus, wenn Walter Brecht hervorhebt, das Lieblingslied der Mutter sei der protestantische Choral *So nimm denn meine Hände* gewesen.[20] Ein zum Leiden und Erdulden disponierter Mensch überantwortet sich gleichsam programmatisch der Führung und Fürsorge Gottes; ein Toten- und Hochzeitslied zugleich ist jener Choral Julie Hausmanns.[21] Abermals sekundiert uns Walter Brecht: "Die Mutter unterwarf sich Gott und dem Schicksal klaglos".[22] Und dies keineswegs nur bezogen auf die Zeit ihrer schweren Erkrankung. Eindeutig in der Zeit davor, fast exakt sieben Jahre vor der Geburt Brechts, am 11. Februar 1891, schreibt sie in das Heft:

> Es ist eine tiefe & tröstliche Wahrheit, daß das Gedächtnis des Menschen die Leiden schneller vergißt als das Glück, das sich in der Erinnerung immer zauberhafter schmückt. Vielleicht hat die Natur das Vergessen des Leids gewollt, damit wir fähig bleiben, unser Leid zu tragen.



Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©

Gemeinsam mit der Nennung des Lieblingsliedes Sophie Brechts könnten die Texte ihres Notizbuchs auf deren protestantische Sozialisation, die für das Elternhaus des Dichters und dessen Erziehung nicht unwesentlich ist, schließen lassen. Doch so dominant, wie man vielleicht erwarten würde oder gar pietistisch geprägt,[23] zeigt sich dies nicht.[24] Wenn Christoph Gellner in einigen Gedichten Brechts aus den Jahren 1913 bis 1915 "unverkennbar Spuren protestantisch-christlicher Christusfrömmigkeit"[25] zu sehen glaubt, die er aus dem Elternhaus gekannt habe, dann ignoriert er die Tatsache, dass Brecht in dieser frühesten Zeit alle möglichen Genres und Inhalte kopierte, gleich welcher Art und religiöser oder politischer coleur, um sich übend die "handwerklichen" Fertigkeiten eines Dichters anzueignen. Sollten sich hier tatsächlich pietistische Züge zeigen, so sagt dies allein gar nichts. Die entzifferbaren Texte zeugen sehr wohl von einem tiefen Gottvertrauen der Sophie Brecht, doch von keinem, das ungewöhnlich für diese Zeit wäre. Nicht ein einziges Gebet, kein gebetähnlicher Text befindet sich unter ihnen. Das Notizbuch enthält keinerlei Hinweise darauf, dass die junge Frau Religiösität zum Selbstzweck erhoben, sich, wie Pietzcker teilweise unterstellt,[26] in deren Formen und Formeln mehr verloren hätte als die meisten Zeitgenossinnen ihrer Bildung und ihres gesellschaftlichen Standes. Von einem "sittenstrengen christlichen Elternhaus Brechts und dessen bürgerlich-puritanischer Schuld- und Schampädagogik"[27] kann nicht die Rede sein.

Inhalt und Banalität der Texte scheinen repräsentativ für den Geschmack der jungen Frau, die sie verfasste oder in ihrem Notizheft festhielt. Sie markieren darüber hinaus nichts weniger als das "literarische Klima," das im Elternhaus des "Stückeschreibers" vorherrschte. Denn für die Erziehung und kulturelle Bildung der beiden Söhne war die Mutter zuständig;[28] "ganz allgemein ist sie beim jungen Brecht die Instanz, welche die Normen der Gesellschaft vertritt".[29] Berthold Friedrich Brecht, als kleiner Commis zu Beginn der Beziehung zu seiner Frau mit dieser durchaus auf einer Augenhöhe, avancierte rasch zum erfolgreichen Geschäftsmann, zum "Macher," der sich in der Stadt als angesehener Bürger großer Beliebtheit erfreute, dessen Gesellschaft gesucht wurde. Bei Angelegenheiten, die mit Haushalt und Erziehung zu tun hatten, behielt er sich zwar die Aufsicht und letzte Entscheidung vor. Aber er widmete sich ihnen nicht mit Ausnahme solcher Aktionen wie den Besuch bei Lion Feuchtwanger in München, um sich des dichterischen Talentes seines Sohnes zu vergewissern und davon seine – nicht zuletzt finanzielle – Förderung des "Dichterlings" abhängig zu machen.[30] Diese Episode deutet eindrücklich auf den grundlegenden Unterschied der Persönlichkeiten von Brecht Eltern: Auf der einen Seite die, trotz gelegentlichen Kochens und – es wird noch die Rede davon sein – Nähens, passiv-melancholische Mutter, gekennzeichnet von Antriebslosigkeit und offensichtlichem Nichtvorhandensein von Lebensfreude, auf der anderen der erfolgreiche und dynamische Vater, den das außergewöhnliche Talent des Sohnes nicht

irritierte, sondern der diesbezüglich zu einem status quo, zu konkreten Entscheidungen kommen wollte, indem er sich von einem Fachmann Rat einholte.

Über die Herkunft der Texte aus Sophie Brechts Notizbuch lassen sich, sofern sie nicht von ihr selbst stammen, nur Vermutungen äußern. Ebenfalls von Walter Brecht wissen wir, dass im Hause Brecht zwei Tageszeitungen auflagen: die *Augsburger Neuesten Nachrichten* und die *München-Augsburger Abendzeitung*.[31] Diese hatten regelmäßig erscheinende literarische Beilagen; für die der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, den *Erzähler*, sollte Brecht später selbst schreiben. Das Niveau deren Beiträge jedoch war durchaus unterschiedlich, in der Regel jedoch deutlich über dem der meisten Texte des Notizbuchs. Noch eher vergleichbar, wenn es sich nicht um Kalendersprüche und ähnliches handelt, wären sie mit vielen der Beiträge der *Gartenlaube*, jenem ersten illustrierten deutschen Massenblatt, das 1853 gegründet wurde und weit verbreitet war. Sophie Brecht hätte dann allerdings bewusst solche Texte mit einem gewissen Leidensimpetus ausgesucht, die keineswegs der Stimmung entsprechen, mit der die *Gartenlaube* zu identifizieren wäre. Denn seit etwa 1880 avancierte die Zeitschrift zunehmend zu einem konservativen Unterhaltungsblatt, in dem politische, religiöse, grundsätzlich aber auch nachdenklich stimmende Themen nicht am Platze waren.[32] Es sei wiederholt: Das sind Vermutungen. Brecht jedenfalls kannte die *Gartenlaube* durchaus. Schon in einer frühen Rezension für den *Erzähler*, die am 14. September 1914 veröffentlicht wurde, ist sie ihm Sinnbild für das Triviale schlechthin, für Literatur, wie sie nicht sein soll und die lediglich dazu angetan ist, Hohn und Spott des jungen Rezensenten zu ernten.[33]

Das Notizbuch Sophie Brechts beinhaltet einige wenige Einträge, die Rückschlüsse auf Biographisches aus ihrer Jugend zulassen. Diese berichten über Alltägliches, keinesfalls Außergewöhnliches; in Anbetracht der spärlichen Informationen, die über Brechts Mutter vorliegen, sind diese Angaben jedoch sehr wertvoll. So weiß man nun nicht nur, dass Sophie Brezing bereits vor 1893 zumindest einmal in Augsburg war, sondern auch, dass sie eine hauswirtschaftliche Schule besuchte oder gar eine Berufsausbildung absolvierte. Dies war bisher völlig unbekannt. Die Einträge von einer kompletten Seite des Notizbuchs:

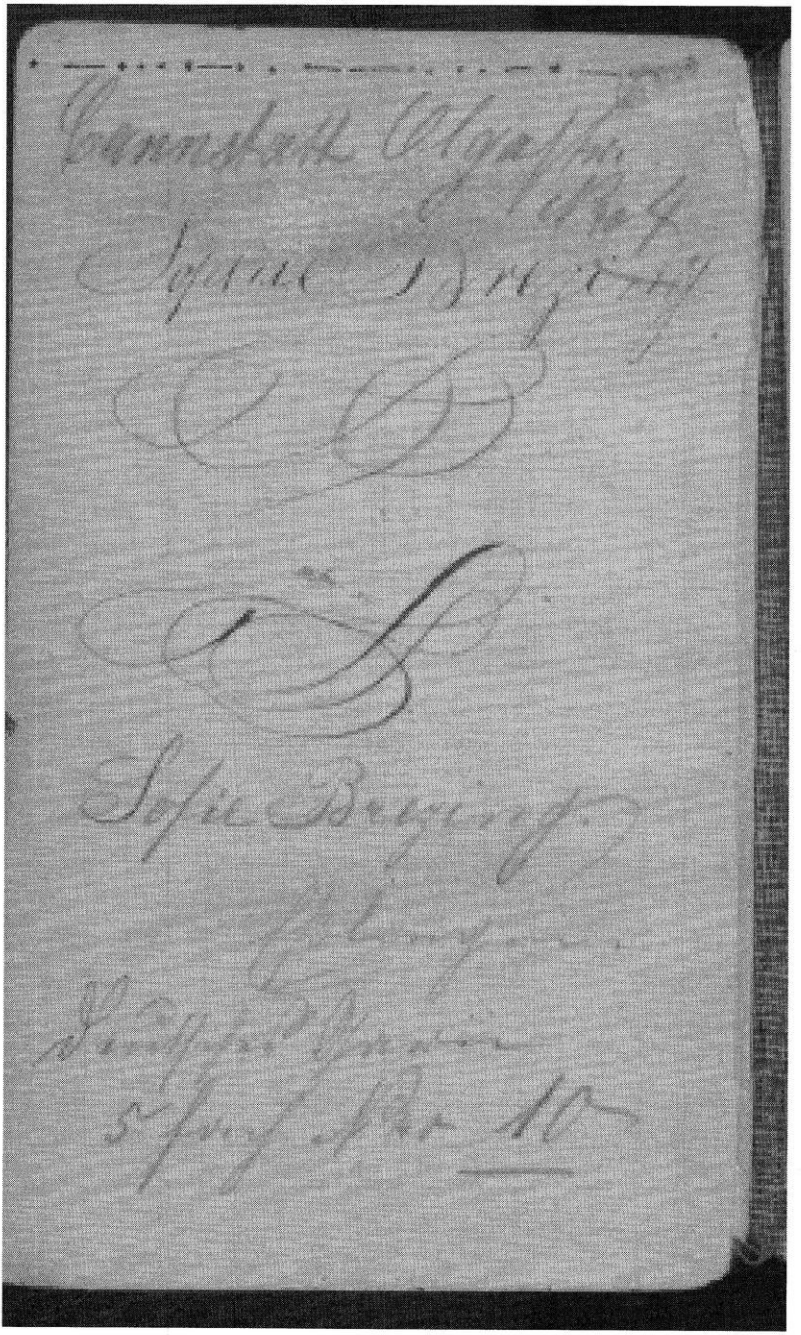
> Den 28. März 1888.
> Schulschluß (Maschinennähen)
> Freitag, den 1. April 1887
> Schulanfang (Sticken)
>
> Den 3. September 1889
> ins Maschinennähen
> bis. 28. Sept.

> Den 3. Februar 1890
> ins Maschinenähen
> bis 29. März.

Sophie Brezing wurde demnach als Näherin ausgebildet; ob sie einen Abschluss erworben hat, bleibt unbekannt und auch, ob sie jemals auch nur für kurze Zeit eine feste Anstellung innehatte. Aber es klärt sich der von Walter Brecht mitgeteilte, stets etwas befremdlich wirkende Umstand, dass es in der Wohnung Familie Brecht in der Bleichstraße an exponiertem Ort eine Nähmaschine gab und die Mutter, nicht etwa die Dienstmädchen, mit ihr arbeitete:

> Die Seite zur Bleichstraße nahm ein niederes, etwa schwellenhohes Podest, der „Antritt", ein, der in den Jahren ihrer Gesundheit der geliebte Regierungssitz Mamas war. Hier saß sie im leichten Lehnsessel, vor sich die Nähmaschine, neben sich das Fenster, durch das sie auf das Leben der Umgebung hinaussah.[34]

Die Aufzeichnungen geben auch Auskunft über zwei frühe Wohnsitze Sophie Brezings, von denen bislang nichts bekannt war. Beide sind im Württembergischen gelegen: So hat die junge Frau im heute zu Stuttgart gehörenden "Cannstatt Olgastr. No. 4"[35] gelebt, so ein undatierter Eintrag auf der Innenseite des kartonierten Umschlags, und ein weiterer vom "17. III. 1891," der über einem unvollständigen "Rezept von der Arznei" steht, deutet auf einen Wohnsitz in Esslingen. Es muss offen bleiben, ob diese Adressen mit der Berufsausbildung Sophie Brezings in Verbindung stehen, dies ist aber durchaus zu vermuten. Und Weiteres verrät das Notizbuch in dieser Hinsicht: Es enthält eine Reihe von Maßen, überwiegend von Hemden, die Sophie Brecht offenbar für andere fertigen sollte; offensichtlich kleinere Auftragsarbeiten, um vor ihrer Heirat und in der frühen Zeit ihrer Ehe ein wenig Geld zu verdienen. Doch keineswegs nur für Kunden nähte sie; so notiert sie auch die Maße für ein "Nachthemd v. Berthold," womit zweifellos ihr Bräutigam beziehungsweise Mann Berthold Friedrich Brecht gemeint ist. Auch ein "Hemd für Mama," wohl Friederike Brezing, die Großmutter des Dichters, war in Planung. Dies ist keineswegs alles, denn auch von einem "Hemd für Eugen" ist die Rede, mit den entsprechenden Maßen. Sie sind notiert auf einer nicht kompletten Seite mit Eintragungen aus verschiedenen Zeiten, gemacht mit verschiedenfarbenen Stiften. Nun ist es durchaus möglich, dass niemand anderes als der spätere große "Stückeschreiber" und Theatertheoretiker dahinter steht. Dies wäre ohne Zweifel recht lustig und originell. Nicht minder wahrscheinlich ist allerdings, dass ein anderer Eugen, der um zwei Jahre jüngere Bruder Sophies und eindeutig das problematischste Kind der Familie Brezing, gemeint sein könnte. Walter Brecht ausführlicher über Onkel Eugen, den Namensgeber des Dichters:



Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.©

> Er wurde, wie sein Vater, zuerst Eisenbahnsekretär, dann Stationsvorstand und lebte in Göppingen, wo er sich (19.5.1900) mit der in Stuttgart geborenen Anna Pauline Sophie Brecht verheiratete...Sie hatten einen Sohn Max Hermann (3.4.1902), der, nicht im Vollbesitz geistiger Kräfte, ein Sorgenkind wurde. Sorgen hatten wohl auch schon seine Eltern bereitet. Es hieß, daß beide tranken und die Ehe zuletzt zerrüttet war. Beide erreichten kein hohes Alter...Doch nur selten, und auch dann nur flüchtig, wurde über Vater und Mutter von Max gesprochen, als hätte die darüber vergangene Zeit ihre Schicksale ausgelöscht. In Wirklichkeit aber mag da eine nie bewältigte Pein die Gemüter belastet und in manchem späteren Verhalten der Schwester und der Eltern Eugen Brezings die Hand im Spiel gehabt haben. Sollte Mama ihren einzigen Bruder, einen begabten, hübschen, sympathischen Menschen, zudem das Nesthäkchen der Familie, nicht geliebt, seinem Straucheln und Unglück nicht verzweifelt zugesehen haben?[36]

Was aus dem geistig behinderten Vetter Brechts wurde, weiß man seit Hansjörg Kammerers äußerst wertvollen Recherchen, nicht jedoch, ob das Hemd nun für dessen Vater, Onkel Eugen, oder sein Patenkind, den späteren Dichter bestimmt war.[37] Eines jedoch scheint gewiss: Das auch für diese Zeit auffallend aufwändige weiße, mit Rüschen besetzte Hemdlein, das Brecht als Kleinstkind auf zwei Fotos aus dem Jahr 1899 trägt,[38] dürfte von seiner Mutter gefertigt sein. Die Familie war gerade aus der beengten Wohnung "Auf dem Rain 7," dem Geburtshaus des Dichters, in das Haus "Bei den sieben Kindeln" umgezogen; immer noch ein bescheidener Wohnsitz, weil die herausragende Karriere des Vaters bei Haindl noch ausstand und das Geld entsprechend knapp war. Warum also sollte man bei finanziell knappen Mitteln ein solches Hemd kaufen oder anderweitig anfertigen lassen, wenn die Mutter dies doch gelernt hatte und auch Nähaufträge für andere erfüllte? Ein weiteres Foto aus dem Jahr 1903 liegt vor, das Brecht im Kindergarten der Barfüßergemeinde zeigt, als einziger Knabe mit einem ähnlichen Rüschenhemd gekleidet,[39] das wohl ebenfalls die Mutter gefertigt haben dürfte. Und noch ein Foto aus der frühen Jugend Brechts, entstanden 1904,[40] legt die Vermutung nahe, dass die dort zu sehende Kleidung aus Sophie Brecht Nähmaschine stammte: Es zeigt Brecht gemeinsam mit seinem Bruder und den Vettern Fritz und Richard Reitter in vier gleichen Harlekin-Kostümen. Auch in diesem Fall stellt sich die Frage, warum solche Faschingskostüme hätten gekauft werden sollen, wenn doch Mama beziehungsweise Tante Sophie das Nähhandwerk beherrschte und zudem zu dieser Zeit noch von leidlich guter körperlicher Konstitution war.

*

Auf zwei wesentliche Dinge deutet eine Lektüre von Sophie Brechts Notizbuch, bei aller Vorsicht und Zurückhaltung, die das Unvollständige, Fragmentarische der Aufzeichnungen zwingend nahe legt: Zum einen dürfte die stets schon fragwürdige Behauptung, die Mutter Brechts habe eine durchaus musisch-künstlerische Begabung gehabt, von der der spätere große Dichter profitiert habe, nun endgültig dem Bereich der Mythenbildung angehören. Walter Brecht schreibt, die Mutter habe sich durch "Aufgeschlossenheit für Geistiges, Philosophie, Literatur, vor allem für Lyrik"[41] ausgezeichnet. Die von Sophie Brecht über Jahre hinweg notierten Gedichte, Verse, Sprüche und merksatzartigen Weisheiten können dies nicht bestätigen. Sie sammelte solche sie beeindruckenden Texte und Weisheiten in der Art, wie es viele junge Frauen dieser Zeit taten, und was sie notierte, sind letztlich Belanglosigkeiten, Allgemeingut, Alltägliches, nicht selten Halbwahrheiten; alles ist geprägt von konventioneller, zeitgemäßer Naivität, von Klischees und begrifflicher Enge.[42] Dies gilt auch für die Texte, die möglicherweise aus ihrer eigenen Feder stammen. Gellner vertritt die Ansicht, dass Brechts Mutter "wohl die einzige war, die ihn in seinem Anderssein verstand und seine geistigen, musischen und literarischen Neigungen und Interessen förderte". Dies mag durchaus sein, der Habitus hausfraulicher Schöngeistigkeit auch einem gewissen Rollenverständnis dieser Zeit entsprechen; nur sollte man bei Brechts Freund Hanns Otto Münsterer nachfragen, welche Wünsche Sophie Brecht damit wohl verbunden haben könnte. Münsterer schreibt bereits 1963:

> Während der Vater Brechts Schriftstellerei recht skeptisch gegenüberstand und wahrscheinlich noch manches Jahr im Geheimen mit der Rückkehr des verlorenen Sohnes in die Bürgerlichkeit rechnete, war die Mutter von Anfang an zutiefst von seiner zukünftigen Größe als Dichter überzeugt und erhoffte von ihm so etwas wie einen zweiten Ganghofer.[43]

Normaler bürgerlicher Mutterstolz ohne den Blick auf die Realität zeigt sich hier und nichts anderes. Dass Sophie Brecht Recht behalten und ihr Sohn tatsächlich einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller werden sollte, relativiert dies in keiner Weise. Doch nicht der zukünftige intellektuelle Erneuerer des abendländischen Theater schwebte ihr vor, sondern bezeichnenderweise ein "Klassiker" der Art Ganghofers, jenes geistig mediokren deutschtümelnden Kriegshetzers, Antisemiten und protonationalsozialistischen Autors,[44] über den Karl Kraus und Brecht gleichermaßen ihren Hohn und Spott ergießen sollten. Letzterer machte in Zeitungsbeiträgen schon 1914/1915 indirekt gegen die nationalistischen Hasstiraden des Heimatdichters Front,[45] der offenbar ein literarisches Idol seiner Mutter war.

Nun geht es nicht darum, geistige Desiderate Sophie Brechts zu konstatieren. Von der Tendenz zur Melancholie abgesehen entspricht ihr literarischer Geschmack völlig den Erwartungen, die man an eine junge Frau ihrer klein- beziehungsweise kleinstbürgerlicher Herkunft zu dieser Zeit stellen kann. Für den Schriftsteller Brecht – um diesen geht es hier letztlich – bedeutet dies jedoch, dass die Ursache seiner Außergewöhnlichkeit noch weniger erklärbar scheint; sie wird ein Rätsel bleiben. Zumindest offenbaren die lyrischen Aufzeichnungen seiner Mutter kein Talent, das er geerbt und ins beinahe Genialische potenziert haben könnte.

Die zweite Erkenntnis, die das Notizbuch nahe legt, scheint noch wichtiger, weil sie die Sozialisation des Schriftstellers betrifft. Die Memoiren von Brechts Bruder Walter verraten bei genauerer Lektüre, dass das Verhältnis zwischen den Eltern nicht so ungetrübt war, wie er es meistens zu vermitteln beabsichtigt. Dies resultiert keineswegs nur aus den erwähnten Auseinandersetzungen um das Haushaltsgeld. Des Vaters Haltung seiner Frau gegenüber war

> nicht ohne weiteres zu deuten. Ohne Zweifel war er von Liebe für sie erfüllt. Doch das vom Alltag bestimmte nüchterne Verhalten stand ihm im Weg. Hinzu kam die Scheu, Gefühle zu zeigen, und das Wissen um das zum Aufbrausen neigende Temperament, was ihm Beherrschung und Zurückhaltung abverlangte.[46]

Angesichts der durchgängigen melancholischen Tendenz der Texte in Sophie Brechts Notizbuch und einiger weiterer vorsichtiger Bemerkungen Walter Brechts spricht einiges dafür, dass eine gewisse anhaltende Zurückhaltung und Verstimmung Berthold Friedrich Brechts seiner Frau gegenüber durch einen Hang zu Depressionen ihrerseits und eine möglicherweise daraus resultierende gewisse Untüchtigkeit in haushaltlichen Dingen, vielleicht auch in der Erziehung der Kinder, motiviert gewesen sein könnte. Bisher wurde die Zeit ihrer Krebserkrankung und das Leiden an dieser noch nie exakt eingegrenzt. Man weiß, dass Brecht 1910 die elterliche Wohnung verlassen musste, weil Marie Röcker, die Hausdame, einzog, die später die Mutter pflegen sollte. Der junge Brecht bekam dafür die berühmten beiden Mansardenräume, die über der Wohnung lagen. Doch bereits vorher zeigte sie Krankheitssymptome. Es stellt sich allerdings die Frage, inwieweit und ab wann diese mit ihrer Krebserkrankung in Zusammenhang standen. Für die Jahre 1907 bis 1909 konstatiert Walter Brecht, dass die Mutter noch "kräftig genug" gewesen sei, mit ihrem Mann im Sommer jeweils vier Wochen Urlaub an der Nordsee zu verbringen.[47] Wenn man seiner Erinnerung vertrauen will, dürfte diese indirekte, doch offenbar schon vorhandene Schwäche nicht unbedingt mit ihrer Krankheit zum Tode zu tun gehabt haben;

denn ein merkwürdiger Ohnmachtsanfall, der in der Familie offenbar als markantes Ereignis gesehen wurde, der die furchtbare Krankheit antizipierte, ereignete sich eindeutig später:

> Als ich ein anderes Mal allein mit Mama auf dem Sofa saß, seufzte sie leicht, und als ich zu ihr aufsah, gewahrte ich, daß ihr Gesicht plötzlich blaß war und sie mit zur Lehne geneigtem Kopf zu meinem Entsetzen die Pupillen so nach oben verdrehte, daß ich nur mehr das fahle Weiß der Augäpfel wahrnahm. Vielleicht war es mein jammerndes Geschrei, das sie nach wenigen Minuten wieder ins Bewußtsein zurückrief. Sie konnte sich an nichts erinnern und tat alles, um mich zu beruhigen. Ich wußte nicht, daß ich ein erstes Zeichen für das Leiden erlebt hatte, dem sie nun entgegengehen würde.[48]

Ohne im Einzelnen diskutieren zu können und zu wollen, ob solche Zustände symptomatisch für eine Krebserkrankung sein können, erscheint das Krankheitsbild Sophie Brechts auffällig, uneinheitlich, besonders in der frühen Zeit, sodass der Eindruck entsteht, dass neben der organischen Erkrankung, falls diese überhaupt schon vorhanden war, eine Disposition für psychische Auffälligkeiten vorhanden gewesen sein könnte. Auch dass die Mutter, schon als die Kinder noch klein waren, offenbar häufig tagsüber im Bett lag, ihr Frühstück gar regelmäßig dort einnahm, scheint eine gewisse Lethargie, den Hang zum Passiven und zum Erdulden zu unterstreichen. Oder gar eine Art von Sich-gehen-Lassen: Brecht jedenfalls beklagt sich 1913 in seinem Tagebuch darüber, dass "Mama immer über die viele Arbeit jammert"[49] – trotz der Dienstmädchen. Auffälligkeiten, die sich kaum allesamt durch die Krebserkrankung erklären, den zeitweiligen Unmut des Vaters jedoch verständlich erscheinen lassen.

In diesem Zusammenhang ist die Angelegenheit um Maria Röcker von Interesse. Sie wurde zwar bereits zum April 1910 eingestellt und bezog die Wohnung, aber nicht, um Sophie Brecht schon zu pflegen, was noch nicht notwendig war, sondern um sie im Haushalt zu entlasten und den Dienstmädchen vorzustehen. Sie wurde nämlich ursprünglich in einem Hotel als Köchin ausgebildet und verfügte über gute englische und französische Sprachkenntnisse. Keineswegs ist es so, dass sich ihre Tätigkeit einfach änderte, sie von der Hausdame zur Pflegerin wurde und ohne Unterbrechung im Dienste der Familie stand. Walter Brecht behauptet, dass sie "dreißig Jahre lang dem Haus eine ergebene Helferin"[50] war, was nicht den Tatsachen entspricht. Bereits im Mai 1910 kam es nämlich zu einem Zerwürfnis, weil Sophie Brecht ein intimes Verhältnis zwischen ihrem Mann und Röcker befürchtete. Diese musste den Haushalt umgehend verlassen und kehrte nach Ulm zurück, von

wo sie stammte. 1914 war sie wieder in Augsburg und wohnte in der Rosenaustraße, wo Brechts Vater sie nicht selten besucht haben soll. Ab Januar 1917 arbeitete sie in Nürnberg und Würzburg, erst im Juni 1918 kehrte sie in den brechtschen Haushalt zurück - nun tatsächlich, um Sophie Brecht zu pflegen. Mit Berthold Friedrich Brecht hatte sie nun offensichtlich eine Beziehung; das gespannte Verhältnis zwischen Brecht und der "Hausdame" bestätigen Hedda Kuhn und Babette Daigl. Nach dem Tod Sophie Brechts blieb Maria Röcker in der Wohnung. Brecht gab ihr die Schuld, dass sein Vater 1921 nicht bereit war, seinen Enkel Frank, den Brecht mit Paula Banholzer hatte, vorübergehend bei sich aufzunehmen.[51] Röcker blieb bei Berthold Friedrich Brecht bis zu dessen Tod 1939 und wurde in seinem Testament mit 12000 Mark bedacht.[52] Eine Frage, die wohl ohne Antwort bleibt, sich aber dennoch aufdrängt: Ging Berthold Friedrich Brecht auf ein Verhältnis mit der Hausangestellten aufgrund der psychischen Disposition seiner Frau ein, als eine Art Ersatz oder Flucht, oder verschlimmerte sich deren Verfassung womöglich noch aufgrund der Belastung, die diese Konstellation mit sich brachte?

*

Brecht, der Dichter, nimmt zum Grundzustand seiner Mutter 1919 in Form von Lyrik Stellung, und zwar in einem undatierten Brief an seinen Freund Otto Bezold, den er in Gedichtform hält. Auch wenn grundsätzlich lyrisches Ich und Autor streng zu trennen, Dichtung und Realität nicht von vornherein gleichzusetzen sind, sind hier biografische Bezüge, beziehungsweise Sichtweisen des Autors nahe liegend, weil es sich um eine Parodie der eigenen Lebensform handelt und Bezold als Freund die näheren Umstände aus Brechts Familienleben kannte. Dieser schreibt:

> Meine Mutter zählt bald 50 Jahr
> Von denen dreißig sie am Sterben war.
> Und gestern sagte sie und lachte, schau
> Wie's unsern Mädchen leider nie gelingt:
> Ja, vor er ging, da sagte er, und zwar
> So ernst, wie ich im Sterben kaum gewesen
> Er müsse heute noch und müss es unbedingt
> Einen Roman vollends zu Ende lesen. -
> Das sagte er mir alter Frau.
> Ich lachte auch. Und wußte nicht warum.[53]

Unterstellen wir einmal, dass hinter diesen Versen ein Realitätsgehalt steht, dann wäre die Mutter bereits 1889, lange vor der Geburt Brechts und kurze Zeit nach den ersten Einträgen in ihr Notizbuch, krank gewesen, das heißt im Alter von achtzehn Jahren. Obwohl Brecht offensichtlich übertreibt - das gesamte Gedicht macht keinen Hehl daraus, dass es bezüglich solcher Angaben nicht wörtlich verstanden werden will - ,

können derart frühe Krankheitssymptome kaum in Zusammenhang mit der späteren Krebserkrankung gestanden haben, an der Sophie Brecht 1920, circa ein Jahr nach Entstehung dieses Gedichts, sterben sollte. Eher lassen sich die Verse als witzig-bittere, möglicherweise auch ironische Anspielung auf eine Leidensdisposition der Mutter deuten. Die abschließende Zeile "Ich lachte auch. Und wußte nicht warum" deutet auf ein verzweifeltes Lachen angesichts der absurden Situation. Die Bandbreite zwischen Hypochondrismus und Depressionen mag groß sein. Das lyrische Ich, dies ist offensichtlich, will jedoch mitteilen, dass es seine Mutter nur krank gekannt hat, Sterben ein Dauerzustand, nichts anderes als eine Lebenseinstellung war. Das geht sogar soweit, dass dies der Mutter selbst in den Mund gelegt wird: "So ernst, wie ich im Sterben kaum gewesen". 1920, aus Anlass ihres Todes schließlich, sollte sich Brecht, wie so oft in der dritten Person, nochmals in ähnlicher Weise, weit entfernt von jeglichem Spott und literarischer Fiktionalität, äußern: "Einer sieht eine gemeine Person und sagt: Meine Mutter zum Beispiel war niemals, keine Minute ihres Lebens, so gesund wie diese".[54]

Hinzu kommt nun das Notizbuch, das, es sei daran erinnert, über Jahre gesammelte oder selbst geschrieben Texte beinhaltet, die kontinuierliche Traurigkeit dokumentieren, die, neben der offenbar früh auftretenden Liebesthematik, Begriffen wie Leid, Kummer, Sorge und Schmerz in steter Wiederholung auffallend viel Raum einräumen.

Sehr verallgemeinernd formuliert scheint Sophie Brecht in einem permanenten Zustand gesundheitlicher Empfindlichkeit und Fragilität gewesen zu sein, der in Verbindung stand mit einem Hang zur Melancholie und einer gewissen Unfähigkeit, den Forderungen des Alltags gerecht zu werden. Dies auch auf Basis der neuen Quelle, die immer wieder durch Hinweise und Bemerkungen Brechts und seines Bruders erhellt wird, festzustellen, dürfte nicht zu gewagt sein. Über die konkreten Ursachen, ein spezielles Krankheitsbild nachzudenken, wird wohl in Ermangelung weiterführender Informationen im Bereich des Spekulativen bleiben müssen. Es ist wie bei dem schweren Autounfall Berthold Friedrich Brechts, wie bei Onkel Eugen, Brechts Patenonkel, und dessen Sohn, Vetter Max, beide Alkoholiker, beziehungsweise geistig behindert: Auch im Falle des Gesundheitszustandes der Mutter scheint Konsens bestanden zu haben, den Familienverband zu schützen, so wenig wie möglich nach außen dringen zu lassen, was als negativ, gar ehrenrührig verstanden werden konnte. Und so bleibt es beim behutsam-verschleiernden Erzählen Walters, dem kleinen lyrischen Lapsus Bertolts und der einen oder anderen Bemerkung aus seinem Tagebuch. Grundsätzlich ging man mit Krankheiten in dieser Zeit diskret um; besonders dann, wenn es sich um Eigenheiten oder Symptome handelte, die auf einen abweichenden psychischen Zustand hätten schließen lassen können.

Dennoch markiert dieser Gesundheitszustand der Mutter einen wesentlichen Aspekt der Sozialisation Brechts. Es wurde deutlich: Der Mutter oblag die Erziehung der Kinder, und dem Vater wäre es bei seiner beruflichen Position nicht möglich gewesen, mehr Zeit für diese Aufgabe aufzubringen, selbst wenn er dies gewollt hätte. Ebenso eindeutig und hinreichend bekannt ist, dass Eugen kein "normales" Kind war. Diesbezüglich formuliert Walter weniger zurückhaltend, entsprechend der in seinem Buch grundsätzlich zu konstatierenden Tendenz, den berühmten Bruder in ein weniger helles Licht zu stellen, wenn ihm dies am Platze schien. "Eugen war ein nervöses Kind,"[55] konstatiert er lapidar und berichtet von dessen Einschlafschwierigkeiten, und verschiedenen Kuraufenthalten, die nötig schienen, von seinem ungebührlichen und arroganten Verhalten den Verwandten gegenüber.[56] Auch hatte er "über Jahre mit einem Zucken der linken Gesichtshälfte zu tun, das ihm eine Grimasse abzwang".[57] Und: "Unheimlich," gar "bedrohlich" erschien Brecht seinen Nächsten.[58]

> Dies mag dazu beigetragen haben, daß die Mutter, die mit Sorge den Abstand sah, der sich zwischen ihrem älteren Sohn und allen anderen vergrößerte, wahrscheinlich auch mit Angst die ihn kennzeichnende Fremdheit empfand, ihm vielleicht gerade wegen dieses Andersseins zur Zuflucht wurde.[59]

Hinzu kommen die Informationen über eine gewisse Lebensuntüchtigkeit des jüngsten Brecht, seine Angst, nicht mehr regelmäßig die Schule besuchen zu können, diverse Krankheitssymptome, vom Gewohnten abweichende Zustände, die er in seinem erst seit den achtziger Jahren bekannten *Tagebuch No. 10* aus dem Jahr 1913 selbst mitteilt[60] und die mehrfach beschrieben wurden. So etwa von Carl Pietzcker, der - bemerkenswerterweise antizipierend, als das früheste überlieferte Tagebuch Brechts noch nicht veröffentlicht war - eine Herzneurose des Gymnasiasten "diagnostizierte," diese psychologisch einordnete und Rückschlüsse auf das Werk zog.[61] Ich selbst habe 2005 Brechts Anderssein mit literarischen Figuren der décadence, zum Beispiel Hanno Buddenbrook und Tonio Kröger, in Verbindung gebracht.[62] Ronald Speirs charakterisierte 2006 Brechts Melancholie als Geisteshaltung, die er durch literarische Formgebung mit Erfolg zu beherrschen versuchte.[63] Hat möglicherweise die Kältemetapher, die Brechts Werk von früh an durchzieht, die als eines der grundlegenden Axiome seiner Denk- und Schreibweise beschrieben wurde,[64] und die das lyrische Ich des berühmten Gedichts *Vom armen B.B.* explizit mit der Mutter in Verbindung bringt,[65] in ihrer speziellen Disposition und deren Auswirkungen auf den Umgang mit den Kindern ihre Ursache? War es wirklich Kälte, die Brecht in der Unterstellung seines Bruders veranlasste, einen Tag nach dem Tod der Mutter ausgelassen wie immer in seiner Mansarde Besuch zu empfangen,

zu feiern[66] und auch nicht an ihrer Beisetzung teilzunehmen,[67] oder eher eine Art Flucht aus einem nun im Tode potenzierten bedrückenden Zustand, der im Elternhaus seit seiner frühen Kindheit ein dauerhafter gewesen war?

Trotz der verschiedenen Fokussierungen und Herleitungen dieses Besondersseins des jüngsten Brecht herrscht in all diesen Ausführungen Konsens, dass es ein solches gegeben hat und sich dieses wohl auch im Werk abbildete. Es scheint angemessen, bei solchen Überlegungen in Zukunft auch die psychische Verfassung der Mutter Brechts zu berücksichtigen, die Möglichkeit nicht außer Acht zu lassen, dass deren Hang zur Melancholie oder zu depressionsartigen Zuständen mit all ihren Folgen auch den ältesten Sohn beeinflusst haben könnte. Dessen Werk wird dadurch nicht leichter erklärbar; es könnte aber, von diesen Gesichtspunkten ausgehend, auch als einzigartige Sublimierung eines Mangels gedeutet werden: Brecht schaffte sich eine Ersatzwelt für gesundheitliche, gar psychische Desiderate, möglicherweise verursacht durch seine von der Norm abweichende frühkindliche Sozialisation, möglicherweise aber auch ererbt, vergegenwärtigt man sich nicht nur die Persönlichkeit der Mutter, sondern auch die mehr oder weniger versteckte Verwandtschaft mütterlicherseits, den trinkenden Onkel und den geistesschwachen Vetter, mit dem er in nächster Nachbarschaft aufwuchs. Die Dichtung mag Brecht Ausweg und Möglichkeit gewesen sein, nicht nur mit Anderen mitzuhalten, sondern sie in einem ihnen an sich fremden Bereich zu übertreffen, gleichzeitig aber für sich einzunehmen; sie war ihm Surrogat, das ihm in einzigartiger Weise Anerkennung, Erfolg, Bewunderung, aber auch indirekt die Lebenstüchtigkeit und Gesundheit verschaffen sollte, an der es zuvor gefehlt hatte. Und tatsächlich: hatte Brecht einmal seine Identität und erste Anerkennung als Schriftsteller gefunden, waren die Krankheitssymptome zwar nicht gleich verschwunden, doch er war plötzlich in der Lage, sein Herz zu "kommandieren,"[68] wie er 1916 feststellen konnte. "Und ich will wieder arbeiten, mit Kopf und Gliedern, reich werden, Einfluß haben...Schreiben kann ich, ich kann Theaterstücke schreiben, bessere als Hebbel, wildere als Wedekind...Es ist schön, zu leben".[69] In den biografischen Notaten ab 1919 ist das Reden von Krankheiten und Unzulänglichkeiten vollends Baalscher Kraftmeierei gewichen, wie sie für den jungen Brecht vielen typisch erscheinen.

Vor diesem Hintergrund erweist sich das Notizbüchlein Sophie Brechts als wichtigste biografische Quelle, die in den letzten dreißig Jahren bekannt wurde. Sie lässt, in gegenseitiger Erhellung mit anderen Dokumenten, den Erinnerungen von Brechts Bruder und Aussagen und Andeutungen des Dichters selbst, nicht zuletzt auch den Recherchen Kammerers über Sophies Bruder Eugen und dessen Sohn, Schlüsse über Brechts Kindheit und Jugend zu. Diese mögen indirekt sein; sie sind deswegen nicht

weniger plausibel und betreffen einen Bereich, der der Forschung bisher fast vollkommen verschlossen blieb.

Und auch dies sei zumindest angedeutet: Die schon erwähnten Mutter-Figuren des Werkes Brechts, in erster Linie die der Dramen *Mutter Courage und ihre Kinder, Die Gewehre der Frau Carrar* und *Die Mutter*, die gerne mit seiner eigenen Mutter in Verbindung gebracht wurden, erscheinen nun weniger als Beleg für eine besonders enge Beziehung zwischen ihr und dem ältesten Sohn, sondern, wenn man überhaupt eine Verbindung sehen möchte, als Gegenentwürfe, als Kontradiktionen im Bereich der Dichtung.[70] Denn trotz der Brechung dieser Figuren, der Ambivalenz ihrer Charaktere, kommen ihnen allen Eigenschaften zu, die Brechts Mutter nicht hatte; solche, die dem Bereich der Lebenstüchtigkeit und Entschlussfähigkeit zu entsprechen scheinen. Das mag Zufall sein. Ausgeschlossen ist jedoch nicht, dass auch hier im Bereich der Fiktion Unzulänglichkeiten der Realität ausgeglichen werden, künstlerische Sublimierungen von Mängeln stattfinden, die Kindheit und Jugend des "Stückeschreiber" in nicht unerheblichem Maße belastet hatten.

Anmerkungen

1 Ralf Witzler, "Der Vater des Dichters. Zur Person Berthold Friedrich Brechts" in *Literatur in Bayern*. Nr. 50 (Dezember 1997): S. 51-58.
2 Werner Frisch, Kurt W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos* (Berlin: Aufbau, 1975).
3 Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984).
4 Vgl. hierzu, Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen - Institutionen - Schauplätze* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), S. 51f.
5 Vgl. Jürgen Hillesheim, Ralf Witzler, *Brecht und der Unfall. Über den Vater des Dichters und vom Umgang mit dessen Tod* (Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augsbuch, 2008).
6 Vgl. Frisch, Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 22f.
7 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 192f.
8 Vgl. Joachim Fest, *Ich nicht. Erinnerungen einer Kindheit und Jugend* (Reinbek: Rowohlt, 2006).
9 Vgl. *Brecht und Haindl. Berthold Friedrich Brechts 'Chronik der G. Haindl'schen Papierfabrik Augsburg' von 1899*, Jürgen Schmid, Hrsg., (Augsburg: Wißner, 1999).
10 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 65f.
11 Dieser Karton entspricht, wie die Faksimile-Ausgabe zeigt, recht genau dem des Umschlags von Brechts Tagebuch aus dem zweiten Halbjahr 1913; vgl. Bertolt Brecht, *Tagebuch No. 10*, Siegfried Unseld, Hrsg. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989).
12 Walter Brecht berichtet, dass die Mutter "eine vorzügliche Köchin" war und die Gabe hatte, den Dienstmädchen der Familie "in kurzer Zeit Sinn und Geschmack fürs Kochen beizubringen". Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 195.
13 Frisch, Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 47.
14 Vgl. Walter Brecht, *Unser Leben.*, S. 198.
15 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Hrsg., (Berlin, Weimar,

Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp 1988-2000), im Folgenden abgekürzt: BFA 13, 76.
16 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 198.
17 Vgl. *Augsburger Neueste Nachrichten*, 28. Juli 1890, S. 7.
18 Vgl. Ronald Hayman, *Bertolt Brecht. Der unbequeme Klassiker* (München: Heyne, 1985), S. 19.
19 Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974), S. 221.
20 Vgl. Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 56.
21 Vgl. Carl Pietzcker, *"Ich kommandiere mein Herz". Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988), S. 32.
22 Ebd., S. 35.
23 So der völlig spekulative Beitrag von Hansjörg Kammerer, "Die Mutter der Mutter. Zu Bertolt Brechts schwäbischer Herkunft" in *Dreigroschenheft* 1(1998): S. 56-59, hier S. 58. Der Versuch, anhand sehr allgemeiner Entsprechungen gar eine Nähe Brechts zu den Pietisten Gustav Werner und Michael Hahn darzulegen, ist schlichtweg absurd; vgl. ebd., S. 57.
24 So auch Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Bd. 1 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985), S. 18f.
25 Christoph Gellner, *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht* (Mainz: Grünewald, 1997), S. 46.
26 Vgl. Pietzcker: *"Ich kommandiere mein Herz,"* S. 30-33.
27 Vgl. Gellner, *Weisheit*, S. 46.
28 Vgl. hierzu auch Eberhard Rohse, *Der frühe Brecht und die Bibel* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), S. 21.
29 Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht*, S. 221.
30 Vgl. hierzu Witzler, "Der Vater des Dichters," S. 55f.
31 Vgl. Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 60.
32 Vgl. hierzu Hazel Rosenstrauch, "Zum Beispiel Die Gartenlaube," in Annamaria Rucktäschel und Hans Dieter Zimmermann, Hrsg., *Trivialliteratur* (München: Fink, 1976), S. 169-189, hier S. 173-176.
33 Vgl. BFA 21, 23.
34 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 51.
35 Eine Olgastraße gab es in (Bad) Cannstatt von 1872 bis 1937, ehe sie dann wohl im Zuge der Bereinigung von Doppelbenennungen nach der Vereinigung von Stuttgart und Cannstatt umbenannt wurde. Es handelt sich um die heutige Nauheimer Straße. Mit Dank an Dr. Roland Müller vom Stadtarchiv Stuttgart.
36 Ebd., S. 200f.
37 "Nach den im Staatsarchiv Ludwigsburg befindlichen Personalakten des Eisenbahners Eugen Brezing...weilte dessen Sohn Max Brezing "wegen Geistesschwäche und Erwerbsunfähigkeit" bis September 1928 im Gustav-Werner-Bruderhaus Reutlingen...Weitere Nachforschungen ergaben, daß Max Brezing Epileptiker war und von März 1908 bis Juli 1921 in Augsburg in Pflege lebte, zunächst bei Brechts Tante Amalie Reitter...Bertolt Brecht wußte mit Sicherheit von Vetter Max, auch wenn es in seinem Werk kaum Anspielungen auf ihn geben dürfte". Hansjörg Kammerer, "Bertolt Brechts Prägung durch schwäbische Frömmigkeit. Ein bisher verdrängter Sachverhalt," in *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* 98(1998): S. 191-201, hier S.195. Kammerer konstatiert hier durchaus Symptomatisches: Der trinkende Patenonkel und mehr noch der geisteskranke Vetter, der, wie wir erst seit Kammerers Nachforschungen wissen, gar Jahre in Augsburg lebte, wurde von Bertolt Brecht wie auch von seinem Bruder in dessen Memoiren mehr oder weniger totgeschwiegen. Nur das Nötigste erwähnt Walter Brecht, das, was er den Eltern vorwirft, tut er selbst: Schicksale durch Schweigen auslöschen. Als ebenso nichtexistent, daran war man sich offenbar innerhalb der Familie einig, wurde von Bertolt und Walter Brecht der schon erwähnte Autounfall mit tödlichem Ausgang behandelt, den Vater Berthold Friedrich 1939 verursacht hatte; vgl. hierzu Hillesheim, Witzler: *Brecht und der Unfall*, S. 20-25, 30.

38 Vgl. Frisch, Obermeier, *Brecht in Augsburg*, Foto Nr. 11; Werner Hecht, *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978), S. 11.
39 Vgl. ebd., Foto Nr. 14.
40 Vgl. ebd., Foto Nr. 16.
41 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 158.
42 Auch Mittenzwei betont, dass den kleinen Eugen im Elternhaus nichts umgab, was "literarischer Kultur oder Tradition" entsprochen habe. Dass die Mutter wahllos Gedichte sammelte, die ihr "zufällig in die Hände" kamen, sie sich zu diesem Zweck auch ein Gedichtalbum zulegte (vgl. Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, Bd. 1, S. 20), das mit dem nun vorliegenden Notizbuch nicht identisch ist, scheint in der Tat alles gewesen zu sein.
43 Hans Otto Münsterer, *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22* (Zürich: Arche, 1963), S. 37.
44 Vgl. Hans Schwerte, "Ganghofers Gesundung - Ein Versuch über sendungsbewußte Trivialliteratur" in Hans Otto Burger, Hrsg., *Studien zur Trivialliteratur* (Frankfurt/Main: Klostermann 1968), S. 154-208; hier S. 161, 208.
45 Vgl. hierzu: Jürgen Hillesheim, "Besonnenheit und entfesselter Hass zu Beginn des Ersten Weltkriegs: Brechts *Augsburger Kriegsbriefe* versus Ludwig Ganghofers *Eiserne Zither*" in Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Text + Kritik. Sonderband Bertolt Brecht*, 3. Aufl., (München: Edition Text + Kritik, 2006), S. 100-113; hier S. 104-107.
46 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 157.
47 Vgl. ebd., S. 136.
48 Ebd., S. 69f.
49 BFA 26, 52.
50 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 262.
51 Vgl. BFA 26, 213
52 Dazu ausführlich: Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon*, S. 152f.
53 BFA 13, 144.
54 Ebd. 26, 116.
55 Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 53.
56 Vgl. ebd., S. 210.
57 Ebd.
58 Vgl. ebd.
59 Ebd., S. 210.
60 Zum Beispiel BFA 26, 9f, 14, 35.
61 Vgl. Pietzcker, *„Ich kommandiere mein Herz,"* S. 8-123.
62 Vgl. Hillesheim, *„Ich muß immer dichten,"* S. 22-39.
63 Vgl. Ronald Speirs, "'Kalt oder heiß - Nur nit lau! Schwarz oder weiß - Nur nit grau!' Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings" in Jürgen Hillesheim, Hrsg., "Young Mr. Brecht Becomes a Writer". *The Brecht Yearbook* 31(2006): S. 43-61; hier S. 56-58.
64 Vgl. Peter von Matt, "Brecht und der Kälteschock" in *Die Neue Rundschau* 87.4(1976): S. 613-629; hier S. 619.
65 Vgl. BFA 11, 119.
66 Vgl. Walter Brecht, *Unser Leben*, S. 350.
67 Vgl. hierzu Jürgen Hillesheim, "Brecht fand zu sich selbst. Der Tod der Mutter und der Auftritt des 'Theaterprofessors' Artur Kutscher," in *Literatur in Bayern* 2 (2008): S. 9-14; hier S. 10f.
68 BFA 26, 109.
69 Ebd.
70 Fenn ist gar der Ansicht, dass das "mother image" die meisten der exponierteren Frauen-Figuren im Werke Brechts "dominiere"; vgl. Bernard Fenn, *Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht* (Frankfurt am Main, Bern: Lang, 1982), S. 10.

"Ich war 18 Jahre, Brecht 21 ½ Jahre alt...": Paula Banholzer on Her and Brecht's Son Frank.

A tragic fate is tied to Brecht's oldest son Frank. After his mother, Paula Banholzer, gave birth to him in 1919 out of wedlock, she was not allowed to keep him. Frank was put into the care of many different people, however, there was no place where he could feel at home. His mother was ostracized by her own family even decades after Frank's death. Moreover, she was stigmatized within the family because she had born a child out of wedlock with Brecht. It is possible that this situation of ongoing insult caused her to write down her memories of Frank just before her death. Her notes contain a multitude of new information and are published here for the first time.

Mit Brechts ältestem Sohn Frank ist ein tragisches Schicksal verbunden. Nachdem seine Mutter Paula Banholzer ihn 1919 unehelich geboren hatte, durfte sie ihr Kind nicht zu sich nehmen. Frank wurde bei verschiedensten Menschen in Pflege gegeben, doch nirgendwo konnte er sich zu Hause fühlen. Seine Mutter wurde in ihrer Familie auch noch Jahrzehnte nach Franks Tod geschnitten, geradezu stigmatisiert, weil sie von Brecht ein uneheliches Kind hatte. Möglicherweise veranlasste sie diese Situation andauernder Kränkung dazu, kurz vor ihrem Tod ihre Erinnerungen an Frank niederzuschreiben. Die Notizen, die eine Vielzahl neue Informationen enthalten, sind hier erstmals veröffentlicht.

"Ich war 18 Jahre, Brecht 21 ½ Jahre alt...": Paula Banholzer über ihren und Brechts Sohn Frank.

Karoline Sprenger

Es ist eines der tragischsten Schicksale aus Brechts engstem Umfeld, das seines und Paula Banholzers am 30. Juni 1919 geborenen Sohnes Frank. Brecht selbst äußerte sich über sein erstes Kind selten, und da auch Paula Banholzer immer sehr zurückhaltend war, auch in ihren 1981 erschienenen Memoiren,[1] ihr das Laute bis Schrille einer Ruth Berlau absolut fern lag, geriet Frank erst spät in das Blickfeld der Forschung. Brechts 1993 veröffentlichte Briefe an Paula Banholzer[2] gewährten Einblick in die Zeit ihrer Schwangerschaft, die sie in der Allgäuer "Verbannung" zu verbringen hatte. Erstmals genauer mit dem Leben Frank Banholzers beschäftigte sich Erich Unglaub in zwei Beiträgen, wobei er die Augsburger bzw. Friedberger (eine kleine Stadt in der Nähe Augsburgs, in der Frank einige Jahre lebte) Topografie näher in den Blick fasste.[3] Das Interview, das Paula Banholzers dritter Sohn Gerhard Gross 2009 gab,[4] stellte die innerfamiliäre Isolierung in den Vordergrund, unter der nicht nur Brechts Sohn, sondern auch seine Mutter noch lange Jahre nach seinem frühen Tod litten. Niemals wurde ihr der "Fehltritt" mit Brecht verziehen, niemals ihr Sohn von der Familie ihres Ehemannes akzeptiert und sie selbst nicht selten bei Feiern bewusst ausgeschlossen.

Möglicherweise ist es diese andauernde kränkende Situation, die Paula Gross, geborene Banholzer, dazu veranlasste, sich vor ihrem Tod im Jahre 1989 noch einmal ihren Erinnerungen und dem Umgang der Familie mit ihr und ihrem Sohn zu stellen und dies in schlichter Sprache und unter dem schlichten Titel "Frank" schriftlich festzuhalten. So entstand ein neunseitiges Manuskript, das offensichtlich von vornherein nicht als kontinuierliche Darstellung geplant war. Eher ist Paula Gross Erinnerungen an einzelne Vorgänge gefolgt, die sie dann in knapper Form aufs Papier brachte, um sich bei nächster Gelegenheit anderen Assoziationen zu widmen. So sind die Blätter des Manuskripts weder paginiert noch mit einem Datum versehen, eine chronologische Abfolge der Aufzeichnungen lässt sich nur ungefähr rekonstruieren, und völlig unklar bleibt, über welchen Zeitraum die Texte entstanden sind. Zeitliche Sprünge sind zu verzeichnen, manches ist redundant. Überdies ist erwähnenswert, dass diese Notizen nach Einschätzung Paula Gross' nicht abgeschlossen waren; Krankheit und möglicherweise der nahende Tod hinderten sie daran weiterzuschreiben. Dies belegt der letzte Satz, angefügt unter einem gleichsam abschließenden Strich: "Leider kann ich nicht mehr richtig schreiben". Und in der Tat war das Schriftbild zunehmend schlechter geworden.

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

Die Erinnerungen enthalten durchaus neue Informationen, die über ihr Buch und Erich Unglaubs Abhandlungen hinaus gehen; Anekdotisches, anrührende Einzelheiten, wie den Umstand, dass Brecht offenbar kilometerweit von einer Bahnstation im Allgäu zu Fuß laufen musste, um bei Franks Geburt zugegen zu sein. Aber auch dessen Krankheitsgeschichte, die stets ein wenig im Diffusen geblieben war, tritt klarer in den Vordergrund. Deutlich wird so, dass zur kleinbürgerlichen Isolierung Franks wohl auch sein körperliches Gebrechen, das erstmals näher beschrieben wird, beigetragen hat. Am beeindruckendsten jedoch erscheint die Authentizität, in der die Aufzeichnungen den über Jahrzehnte währenden Kummer auferstehen lassen, den Frank Banholzer als Heimatloser und allseits Verschmähter erlitten haben muss. Und offensichtlich gab es noch mehr kurzfristige Stationen auf seinem Lebensweg, der an der Ostfront sein Ende finden sollte.

Die Zusammenhänge seien kurz referiert:

Um die Jahreswende 1918/1919 zeichnete es sich ab, dass Paula Banholzer von Brecht, mit dem sie seit Mitte 1918 eine Beziehung hatte, schwanger war. Der noch völlig mittellose Student, der sich zudem in Augsburg bereits einen Namen als "Bürgerschreck" gemacht hatte, wollte Paula Banholzer heiraten. Er wurde jedoch von deren Vater, dem Augsburger Arzt Dr. Carl Banholzer (1866-1922) abgewiesen. Zudem verfügte dieser, dass seine Tochter das Kind fern von Augsburg zur Welt bringen solle, um den gesellschaftlichen Skandal, der mit dieser unehelichen Schwangerschaft verbunden war, möglichst klein zu halten. Paulas Schwester Blanka hatte eine Klassenkameradin, deren Mutter als Hebamme in Kimratshofen im Allgäu tätig war, und so kam Paula im Frühjahr 1919 aufs Land, um hier ihre Schwangerschaft auszutragen.

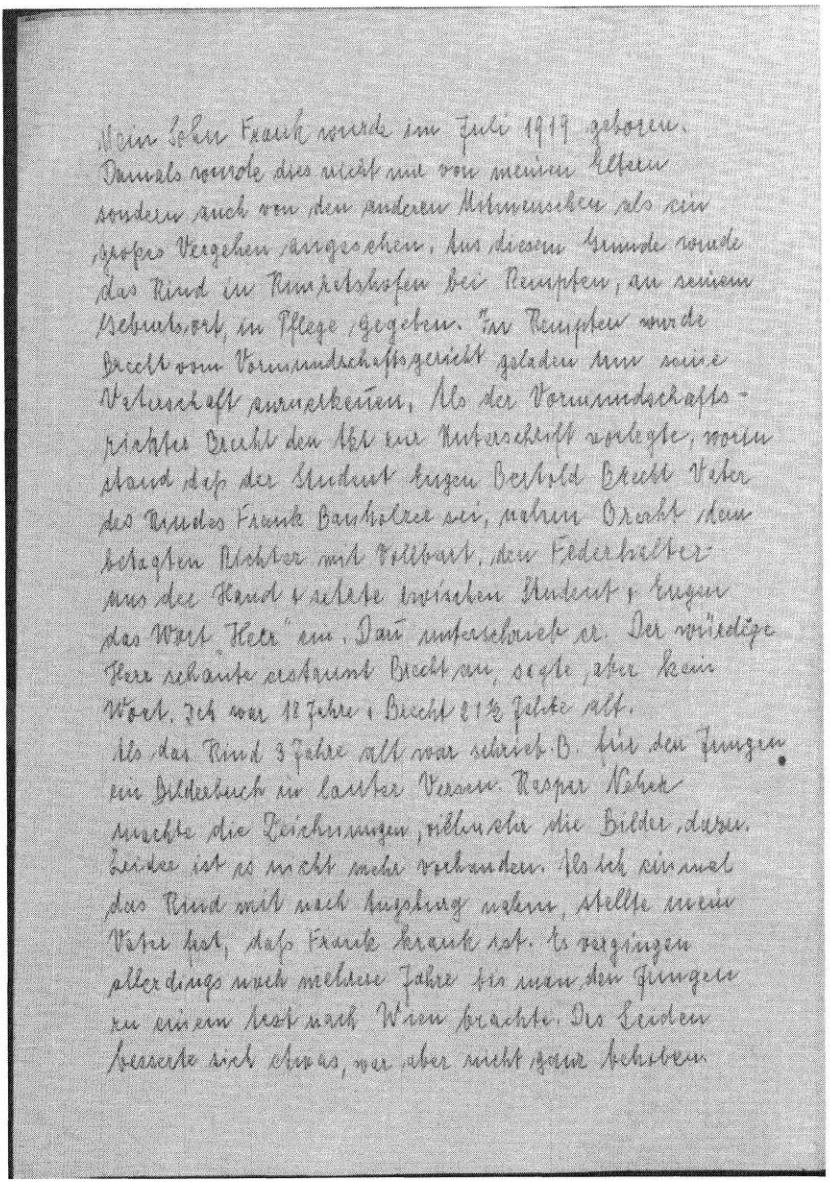
Kurz nach der Geburt am 30. Juni 1919, bei der Brecht zugegen war, wurde Frank bei der Familie des Distriktwegmachers Xaver Stark, der ebenfalls in Kimratshofen lebte, in Pflege gegeben, weil Paulas Vater es ihr streng verboten hatte, ihr Kind mit nach Augsburg zu bringen.[5] Warum sich die Familie bereit erklärt hatte, für Brechts Nachwuchs zu sorgen, ist nicht bekannt. Allerdings sollte es sich ursprünglich nur um eine kurzfristige Lösung des Problems handeln. Brecht unternahm in den folgenden Jahren mehrere Versuche, Frank bei seinem Vater, der bald Witwer wurde, oder bei seiner neuen Geliebten, der Opernsängerin Marianne Zoff, unterzubringen, beides gelang ihm nicht oder bloß für kurze Zeit, sodass das Kind bei Familie Stark im Allgäu blieb. Paula Banholzers Familie weigerte sich nach wie vor strikt, das Kind aufzunehmen. 1922 war Frank zu gleich mehreren Ortswechseln gezwungen: Im Oktober 1922 war er doch kurz bei Brechts Vater in Augsburg in Pflege, dann war er eine zeitlang bei Marianne Zoffs Eltern in Wien untergebracht. Hier sollte er auch zur Schule gehen. Auch Brechts zweite Frau, Helene Weigel,

kümmerte sich um den Jungen, ihr vermögender Vater unterstützte ihn finanziell, und zweitweise war er bei einer der Schwestern der Weigel in Pflege.

1924 heiratete Paula Banholzer den Augsburger Kaufmann Hermann Gross. Dieser weigerte sich gleichfalls, Brechts Sohn aufzunehmen. Erich Unglaub hält es für möglich, dass Frank in dieser Zeit bereits kurzfristig bei Bauern in Friedberg zur Pflege untergebracht war.[6] Dennoch bleibt vieles widersprüchlich, wie Paula Banholzers Ausführungen nun zeigen. So ist einerseits die Rede davon, dass Frank die Hauptschule in Wien komplett absolviert habe, gleichzeitig war der Kontakt zu Kimratshofen mit dem Jahr 1922 offenbar keineswegs ganz abgerissen. Denn als Kommunionkind lebte Frank wohl wieder bei den Starks, wie sich aus den Notizen schließen lässt, und kam eigens nach Augsburg, um für die Kommunion eingekleidet zu werden. Dies alles spricht dafür, dass es während dieser Jahre noch mehrere Ortswechsel gegeben haben muss.

1926 wurde Brecht vom Amtsgericht Charlottenburg verurteilt, für Frank Unterhaltszahlungen von jährlich 480 Reichsmark zu leisten.[7] Seit 1927 machte Brecht sich mit Helene Weigel Gedanken über die mögliche Berufswahl Franks.[8] Als diese 1934 konkret anstand, wurde er von Paula nach Augsburg geholt und hier kurz bei deren Mutter Maria Banholzer in Stadtbergen nahe Augsburg untergebracht. Nach mühevoller Suche wurde eine Lehrstelle als Kaufmann in Friedberg gefunden. Obwohl sie nur wenige Kilometer von Augsburg entfernt war und von dort täglich mühelos zu erreichen gewesen wäre, durfte Frank nach wie vor nicht bei seiner Mutter leben, sondern er wurde in Friedberg bei einer Familie untergebracht. Seine Ausbildung begann am 7. November 1935.[9] 1938, nach deren Beendigung, wurde er zum Reichsarbeitsdienst, im Oktober 1939 zum Kriegsdienst eingezogen. In Kaufbeuren absolvierte er eine Ausbildung als Flieger. Frank Banholzer wurde an der West- und der Ostfront eingesetzt. Am 13. November 1943 fand er in Porchow, Russland, bei einem Sprengstoffanschlag auf ein Wehrmachtskino den Tod.

Frank Banholzers Halbbruder Gerhard Gross hat die Aufzeichnungen aus dem Nachlass seiner Mutter zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt. Dafür gebührt ihm großer Dank. Sie sind im Folgenden komplett wiedergegeben, wobei Orthografie und Grammatik behutsam den heutigen Gepflogenheiten angeglichen wurden.



Mein Sohn Frank wurde im Juli 1919 geboren.
Damals wurde dies nicht nur von meinen Lehrern
sondern auch von den anderen Mitmenschen als ein
großes Vergehen angesehen, aus diesem Grunde wurde
das Kind im Kinderheim bei Kempten, an seinem
Geburtsort, in Pflege gegeben. In Kempten wurde
Brecht vom Vormundschaftsgericht geladen um seine
Vaterschaft anzuerkennen, als der Vormundschafts-
richter Brecht den Akt zur Unterschrift vorlegte, worin
stand daß der Student Eugen Berthold Brecht Vater
des Kindes Frank Banholzer sei, nahm Brecht dem
betagten Richter mit Vollbart, den Federhalter
aus der Hand und schrieb zwischen Student, Eugen
das Wort "Herr" ein. Dann unterschrieb er. Der würdige
Herr schaute erstaunt Brecht an, sagte aber kein
Wort. Ich war 12 Jahre, Brecht 21½ Jahre alt.
Als das Kind 3 Jahre alt war schrieb B. für den Jungen
ein Bilderbuch in kurzen Versen. Kaspar Nehek
zeichnete die Zeichnungen, nämlich die Bilder, dazu.
Leider ist es nicht mehr vorhanden. Als ich einmal
das Kind mit nach Augsburg nahm, stellte unser
Vater fest, daß Frank krank ist. Es vergingen
allerdings noch mehrere Jahre bis man den Jungen
zu einem Arzt nach Wien brachte. Die Leiden
besserte sich etwas, war aber nicht ganz behoben

Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.© Mit freundlicher Genehmigung von Gerhard Gross.

Frank

Mein Sohn Frank wurde im Juli 1919 geboren. Damals wurde dies nicht nur von meinen Eltern, sondern auch von den anderen Mitmenschen als ein großes Vergehen angesehen. Aus diesem Grunde wurde das Kind in Kimratshofen bei Kempten, an seinem Geburtsort, in Pflege gegeben. In Kempten wurde Brecht vom Vormundschaftsgericht geladen, um seine Vaterschaft anzuerkennen. Als der Vormundschaftsrichter Brecht den Akt zur Unterschrift vorlegte, worin stand, dass der Student Eugen Bertold (sic!) Brecht Vater des Kindes Frank Banholzer sei, nahm Brecht dem betagten Richter mit Vollbart den Federhalter aus der Hand und setzte zwischen Student und Eugen das Wort "Herr" ein.[10] Dann unterschrieb er. Der würdige Herr schaute erstaunt Brecht an, sagte aber kein Wort. Ich war 18 Jahre, Brecht 21 ½ Jahre alt.

Als das Kind 3 Jahre alt war, schrieb B. für den Jungen ein Bilderbuch in lauter Versen. Kaspar Neher[11] machte die Zeichnungen, vielmehr die Bilder dazu. Leider ist es nicht mehr vorhanden. Als ich einmal das Kind mit nach Augsburg nahm, stellte mein Vater fest, dass Frank krank ist. Es vergingen allerdings noch mehrere Jahre, bis man den Jungen zu einem Arzt nach Wien brachte. Das Leiden besserte sich etwas, war aber nicht ganz behoben. Der Medizinstudent[12] brachte Frank nach Wien. Mein Mann nahm den Jungen nicht auf.[13] Als der Arzt Frank nicht mehr haben konnte, brachte ihn Marianne Zoff-Brecht in ein Privat-Internat. Die Eltern von Marianne kümmerten sich um Frank. Als der Junge 15 Jahre alt war, holte ich ihn nach Augsburg. Da mein Mann ihn nicht aufnahm, kam er zu meiner Mutter, später zu Vater Brecht. Meine Mutter war Vormund, nachdem mein Vater tot war. Sie gab Frank in die kaufmännische Lehre nach Friedberg bei Augsburg, wo er auch wohnte. Von da kam er ins Feld.

*

Es war ein heißer Julitag. Am Abend kam ein schweres Gewitter. Der Blitz schlug in ein Bauernhaus ein, das am Ende von Kimratshofen stand. Gleich brannte es lichterloh und alles lief zu dem Bauernhaus. Ich auch. Es waren einige Tage vor der Geburt von Frank. Eine Frau wollte mich aufhalten und sagte: "Bleiben Sie daheim, denn ihr Kind bekommt sonst rote Haare!" Ich lachte und sagte: "Das glaube ich nicht". Nach einer Woche kam das Kind zur Welt mit roten Haaren.[14] Nach ein paar Jahren verwandelten sich die roten Haare in schöne rostbraune Haare.

Ich kam selten nach Kimratshofen. Frank kam schon nach ein paar Wochen zu dem Wegmacher Stark in Pflege, der das Kind in einem Wägelchen zur Arbeit mitnahm.

*

Ich konnte Frank nie besuchen, denn ich hatte ja kein Geld. Erst als Frank zur Kommunion kam, durfte ich hinfahren. Die Starks hatten Angst, ich würde Frank mit heimnehmen, denn sie hingen sehr an dem Kind. Einmal durfte Frank nach Augsburg kommen. Man musste ihn ja neu einkleiden. Er ging aber wieder gerne nach Kimratshofen.

Wie Frank im Feld war und in Urlaub kam, war er viel in Berlin bei Dr. Müllereisert, seinem Taufpaten. Brecht war damals schon in der Verbannung. Müllereisert, einer der besten Freunde Brechts, schickte jeden Monat 50 M., als Frank bei mir wohnte. Es war damals, als ich Frank aus Wien zurückholte. Ich schreibe unwillkürlich ein Durcheinander, gerade wie mir es auch einfällt.

*

Als ich Frank von Wien zurückholte, hat mir Vater Brecht die Fahrt bezahlt. Frank war 16 Jahre alt. Damals war die Fahrt nach Österreich gesperrt. Ich musste deshalb die Erlaubnis einholen. - Frank wohnte bei meiner Mutter. Ich ging mit Frank zum Arbeitsamt, wegen der Berufswahl. Frank wollte Schauspieler werden, wurde aber abgewiesen, weil er in Wien nur die Hauptschule absolvierte statt dem Gymnasium. Solange Frank in Wien war, bezahlte Helene Weigel den Unterhalt. Als ich damals in Wien war, besuchte ich den Vater Weigel und fragte ihn, ob er weiterhin bezahlen würde. Er sagte mir, dass er nicht mehr in der Lage wäre. Dr. Müllereisert, der Taufpate, schickte mir monatlich 50 M., solange Frank bei mir wohnte in der Kaiserstraße. Bei meiner Mutter war er nicht mehr. Ich besorgte Frank eine Stellung als Lehrling bei einer Firma in Friedberg. In Friedberg bekam er ein Zimmer bei netten Leuten. Er wurde kaufmännischer Angestellter. Von da weg kam er dann zum Militär. -

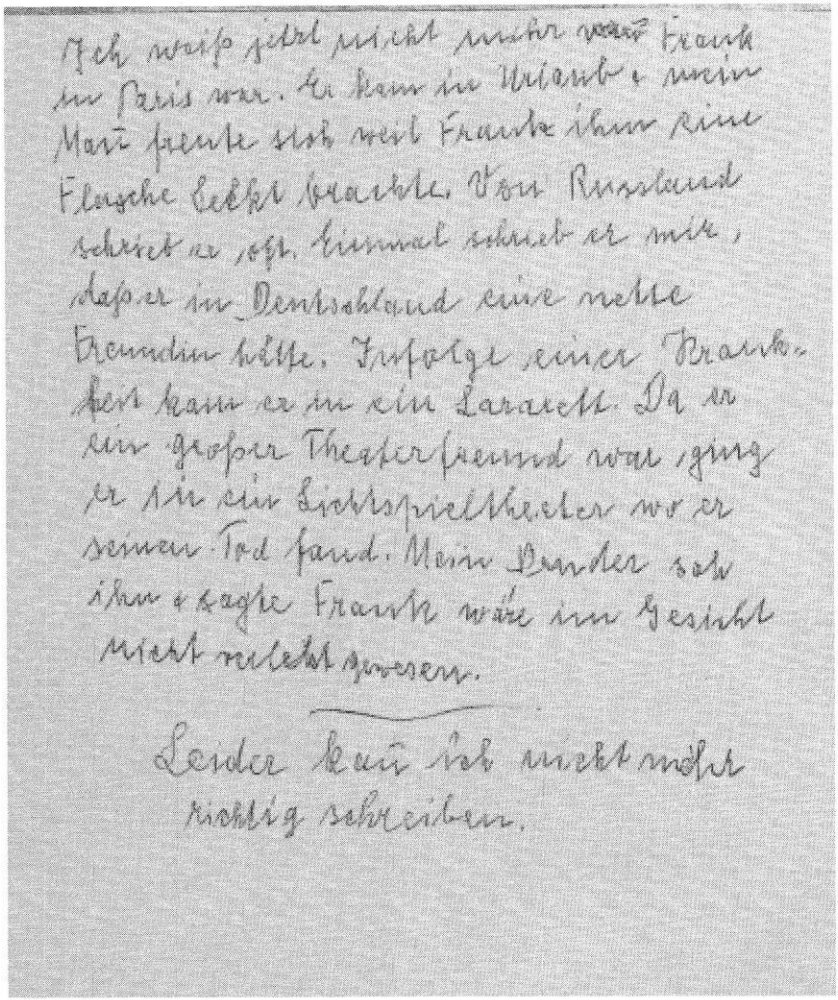
Helene Weigel kam von Berlin im Auftrag von Bert Brecht nach Augsburg, um mich zu holen. Ich war damals in der M.A.N.[15] im Lohnbüro. Aber ich ging nicht mit.

Als ich ungefähr 6 Jahre verheiratet war, kam H. Weigel zu ihrem Schwiegervater Direktor Brecht zu Besuch. Sie rief mich an, ich sollte zum Kaffee kommen. Heute habe ich noch vor Augen, wie sie die einjährige Barbara[16] wickelte. Der Sohn Stefan[17] war auch dabei. Ich kam mit meinem Sohn Guido.[18] Die Buben spielten im Garten.

*

Ich wohnte bei einer Hebamme, als Frank am 30. Juni 1919 geboren wurde. Es war am Nachmittag. Brecht war da, nach einem mühsamen Weg von der Bahn nach Legau,[19] von dort zu Fuß nach Kimratshofen. In dieser grausamen Zeit sollte die Schande, ein uneheliches Kind zur Welt zu bringen, geheim bleiben. Brecht hätte mich geheiratet, aber er war ja noch nichts als ein Medizinstudent. Meine Hebamme suchte mir in Kimratshofen eine Wegmacher-Familie aus, die das Kind in Pflege nahm. Die Leute waren sehr gut, und Frank blieb dort bis zu seinem 13. Lebensjahre (ganz genau weiß ich das nicht mehr). Als Frank nach Augsburg kam (besuchsweise), stellte mein Vater fest, dass das Kind keinen richtigen Afterverschluss hat und deshalb oft den Kot verlor. Müllereisert brachte das Kind zu einer Arztfamilie in die Nähe von Wien. Nachdem es besser wurde, kam Frank in die Hauptschule nach Wien. Ich holte ihn nach ungefähr zwei Jahren in Wien ab und brachte ihn zu meiner Mutter nach Augsburg-Stadtbergen, nachdem mein Mann den Jungen nicht aufnahm, obwohl er mir vor der Ehe das versprochen hatte. Mein Vater, der Vormund war, lebte nicht mehr. Frank wollte Schauspieler werden. Deshalb ging ich mit ihm zu einer städtischen Berufsberatung. Man gab mir zur Antwort: Ohne Abitur sei das unmöglich. Als ich einmal krank war und meine Mutter abwesend war, nahm Vater Brecht den Jungen auf. Ich suchte Frank eine Lehrstelle. In Friedberg bei Augsburg kam Frank als kaufmännischer Lehrling unter. Ich fand für ihn ein nettes Zimmer bei guten Leuten. Inzwischen kam Krieg und Frank musste einrücken. Die Wegmachersleute hingen so sehr an dem braven Jungen, dass sie von Kimratshofen kamen, nur um ihn in der Kaserne zu besuchen. Frank muss ungefähr 20 Jahre alt gewesen sein, als er nach Russland zur Front kam. Im Urlaub durfte ich ihn aufnehmen. Ich weiß nicht mehr, wann Frank in Paris war. Er kam in Urlaub und mein Mann freute sich, weil Frank ihm eine Flasche Sekt brachte. Von Russland schrieb er oft. Einmal schrieb er mir, dass er in Deutschland eine nette Freundin hätte. Infolge einer Krankheit kam er in ein Lazarett. Da er ein großer Theaterfreund war, ging er in ein Lichtspieltheater, wo er seinen Tod fand. Mein Bruder sah ihn und sagte, Frank wäre im Gesicht nicht verletzt gewesen.

Leider kann ich nicht mehr richtig schreiben.



Ich weiß jetzt nicht mehr wann Frank in Paris war. Er kam in Urlaub + meine Mutter freute sich weil Frank ihm eine Flasche Cognac brachte. Von Russland schrieb er oft. Einmal schrieb er mir, daß er in Deutschland eine nette Freundin hätte. Infolge seiner Krankheit kam er in ein Lazarett. Da er ein großer Theaterfreund war, ging er in ein Lichtspieltheater wo er seinen Tod fand. Mein Bruder sah ihn + sagte Frank wäre im Gesicht nicht verletzt gewesen.

Leider kann ich nicht mehr richtig schreiben.

Im Besitz der Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.© Mit freundlicher Genehmigung von Gerhard Gross.

Anmerkungen

1 Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht* (München: Universitas, 1981).
2 Bertolt Brecht, *Liebste Bi. Briefe an Paula Banholzer.* Helmut Gier, Jürgen Hillesheim, Hrsg., (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992).
3 Erich Unglaub, "Topographie und Biographie: Frank Banholzer" in Wolfgang Conrad, Ernst-Ullrich Pinkert, Erich Unglaub, *Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk* (Frankfurt/Main: Lang, 2008), S. 11-60. Derselbe, "Topografie in der Literatur. Bertolt Brechts *Der Augsburger Kreidekreis*" in *Literatur im Unterricht* 2 (2008): S. 79-91.
4 Nina Kuhnert, "'Meine Mutter verlor Zeit ihres Lebens kein schlechtes Wort über Brecht,'" in *Dreigroschenheft* 4(2009): S. 22-26.
5 Vgl. Banholzer, S. 56.
6 Vgl. Unglaub, "Topographie und Biographie," S. 26.
7 Vgl. Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen - Institutionen - Schauplätze* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), S. 36.
8 Vgl. Unglaub, "Topographie und Biographie," S. 25f.
9 Vgl. hierzu ebd., S. 31.
10 Vgl. Banholzer, *So viel wie eine Liebe*, S. 143f.
11 Caspar Neher (1897-1962), einer der engsten Freunde Brechts und später Bühnenbilder von internationaler Bedeutung.
12 Otto Müllereisert (1900-1967), guter Freund Brechts und Taufpate Franks. Der spätere Arzt stand Brecht häufig in medizinischen Angelegenheiten bei, unter anderem war er im Sommer 1925 Brechts erster Frau Marianne Zoff behilflich, Medikamente zu besorgen, um eine Schwangerschaft abzubrechen.
13 Dieser Satz ist im Manuskript durchgestrichen.
14 "Ich habe das Kind gern; er lebe hoch, Walter der Rothaarige!" Brief Brechts an Paula Banholzer vom 21. Juli 1919 (BFA 28, 85). Bevor sich Brecht und Paula Banholzer, orientiert an Wedekind, für den Vornamen Frank entschieden, hatten sie in Erwägung gezogen, das Kind nach Brechts Bruder Walter zu nennen.
15 Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg.
16 Barbara Brecht (geb. 1930), Tochter Brechts und Helene Weigels.
17 Stefan Brecht (1924-2009), Sohn Brechts und Helene Weigels.
18 Guido Gross (1924-1995), ältester Sohn Paula und Hermann Gross´.
19 Kleine Stadt im Allgäu, ca. 7,5 km von Kimratshofen entfernt. Paula Banholzer berichtet in ihren Memoiren, dass Brecht oft zu Fuß von der Bahnstation nach Kimratshofen lief, um das Fahrgeld zu sparen. Vgl. Banholzer, S. 49.

The Tight Boundaries of the "Great Production": The Unpublished Letters of Ruth Berlaus to Bertolt Brecht from the Years 1955-1956

The collection that the city of Augsburg was able to purchase from Barbara Brecht-Schall in 2009 contains a considerable amount of unpublished letters from Ruth Berlau to Brecht from the years 1955 and 1956. Most of them were written in the locked wards of several Berlin hospitals where Berlau was receiving treatment. The letters are the psycho-pathological swansong for a relation which, according to Brecht, had long since come to an end, but which nevertheless was still considered to be a unique symbiosis between work and love by Berlau, and which she hoped would therefore be maintained. No chapters in Berlau's biography have to be rewritten on the basis of these documents. However, they do show once more that the claim that Berlau wrote parts of Brecht's works and was exploited as an author by the playwright (a claim which can repeatedly be found in the scholarship) is simply absurd. This is attested to by her lack of linguistic competence, the in most parts embarrassing poems she adds to the letters, and her overall intellectual confusion and mediocrity, which cannot solely be explained by her mental illness and alcoholism.

In der Sammlung, die die Stadt Augsburg 2009 von Barbara Brecht-Schall erwerben konnte, ist eine beachtliche Anzahl von unveröffentlichten Briefen Ruth Berlaus an Brecht aus den Jahren 1955 und 1956 enthalten. Die meisten von ihnen entstanden in geschlossenen psychiatrischen Abteilungen von Berliner Kliniken, in denen Berlau untergebracht war. Die Briefe sind der psycho-pathologische Abgesang einer Beziehung, die für Brecht schon seit langem keine mehr war, von Berlau jedoch nach wie vor als einzigartige Symbiose von Arbeit und Liebe gesehen wurde und aufrecht erhalten werden wollte. Keine Kapitel der Biografie Berlaus sind auf der Basis dieser Dokumente neu zu schreiben. Sie machen jedoch ein weiteres Mal bewusst, dass die in der Forschung immer wieder gerne aufgegriffene Behauptung, Berlau habe Teile des Werkes Brechts verfasst, sie sei als Autorin vom „Stückeschreiber" ausgenutzt worden, schlicht absurd ist. Davon zeugen aufs Neue ihre mangelnde sprachliche Kompetenz, die größtenteils peinlich anmutenden Gedichte, die sie den Briefen beigibt, und überhaupt eine intellektuelle Konfusion und Mittelmäßigkeit, die mit dem Hinweis auf die psychische Erkrankung und ihre Alkoholabhängigkeit alleine nicht erklärbar sind.

Die engen Grenzen "Großer Produktion". Unveröffentlichte Briefe Ruth Berlaus an Bertolt Brecht aus den Jahren 1955-1956[1]

Jürgen Hillesheim

"Who is Ruth Berlau?" titelte das Brecht-Jahrbuch 2005. Dieser Frage kann man sich in verschiedener Weise nähern: Man kann, wie oft geschehen, Berlau aus mehr oder weniger feministischer Sicht zum Opfer Brechts machen, der sie in künstlerischer und sexueller Hinsicht ausgenutzt habe und Schuld sei am desolaten Zustand, in dem seine "Mitarbeiterin" endete. Höhepunkt dieser Tendenz stellt die moralinsaure Arbeit John Fuegis aus dem Jahr 1994 dar, die 1998 ins Deutsche übersetzt wurde. Der gewünschte Effekt ist umso größer je bedeutsamer die vermeintlich Ausgebeuteten sind, sodass Fuegi gleich eine ganze Reihe der Geliebten Brechts zu Dichterinnen von internationaler Bedeutung macht.[2] In ähnlicher Weise stellt er im Übrigen auch Marianne Zoff als große Opernsängerin dar,[3] obwohl deren Können, wie man neuerdings weiß, längerfristig nicht einmal den Ansprüchen des Augsburger Stadttheaters genügte.[4] Nichts weniger als geniale Persönlichkeiten seien es, die Brecht zerstört habe. Weitere "Versuche" dieser Art ließen sich in großer Zahl aufführen.[5]

Man kann aber auch seriöse philologische Arbeit leisten, mit großem Aufwand Fakten zusammentragen und sie in Form einer Biografie der Berlau komprimieren, die vom Bemühen um Ausgewogenheit, dem Versuch, Brecht wie auch seiner einstmaligen Geliebten gerecht werden zu wollen, zeugt. Für diese mögliche Annäherung an Ruth Berlau steht Sabine Kebirs 2006 erschienenes Buch *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine*.[6] Es präsentiert eine Fülle an Quellenmaterial, erwies sich nicht zuletzt für vorliegende Darstellung als äußerst ergiebig und hat als das eigentlich einzige Standardwerk zu diesem leidig-amüsanten Thema zu gelten.

Oder aber, man konstruiert eine Art semi-esoterischen "Überbau," wie Franka Köpp dies tut. Und das geht so: Alle negativ konnotierten Eigenschaften oder Begriffe, die man mit Ruth Berlau in Verbindung bringt, werden eingangs der Reihe nach umgedeutet, beinahe zu Tugenden, zumindest aber zu charmanten Marotten gemacht. Damit diese Vorgehensweise an Profil gewinnt, sei ein genauerer Blick gestattet: Beginnen wir zunächst mit dem Begriff der "Kreatur" Brechts, zu der sich Berlau in steter Regelmäßigkeit erhebt, nicht immer zur Freude des "Stückeschreibers". Wo sich, wie Kebir feststellt, ein Abhängigkeitssyndrom,[7] sowohl in intellektueller als auch in sexueller

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

Hinsicht, bereits in der Diktion konkretisiert, erkennt Köpp geradezu Ideales, ausgedrückt in einer solchem Idealen angemessenen Sprache:

> Entschieden jenseits jeglichen Daseins einer Dichter-Muse ... hat Berlau sich bis zum Lebensende als "Kreatur" Brechts verstanden. Offenkundig bewusst im Sinne der Zwiegestalt des Kreatürlichen: sich sehr wohl der für sie unauflöslichen, leidvollen Abhängigkeit gewahr seiend und zugleich sich zu ihr bekennend, sie tragend im tiefen Bejahen und Genuss schöpferischer Selbstveränderung.[8]

Dies ist, frei nach Nietzsche, lediglich die Exposition von Köpps "Umwertung aller Realitäten": Berlaus latente Aggressivität, die bekanntermaßen in Gewalttätigkeiten der schlimmeren Art ausufern konnte, definiert die Leiterin des Ruth-Berlau-Archivs der Akademie der Künste in großer Gebärde als "außerordentliche, keineswegs sporadische Begeisterungsfähigkeit und sensitive Erregbarkeit".[9] So geht es weiter: Berlaus Bildungsmangel, die Tatsache, dass sie grundlegende Kulturtechniken nicht beherrschte, sie weder im Dänischen noch im Deutschen jemals über eine ihren Ansprüchen auch nur halbwegs angemessene sprachliche Kompetenz verfügte, stellt Köpp als eine "frohgemute Leidenschaftslosigkeit gegenüber Orthographie oder auch Grammatik, ob im Dänischen, Deutschen, Englischen oder bei der bloßen Schreibung von Personennamen"[10] dar. Thematisiert Berlau dies selbst, spricht Köpp von einer "heiteren Selbststilisierung" in ihr eigener "Nonchalance".[11] Noch ein Beispiel gefällig? Ruth Berlaus offensichtliche Limitiertheit, deren Ursachen seien dahin gestellt, feiert Köpp als "weniger stark ausgebildetes Konzentrationsvermögen".[12] Nach dieser bewundernswürdigen Kreativität im Erfinden von Euphemismen, in der unbekümmerten Gestaltung einer Parallelwelt, fällt es dann nicht schwer, unter dem pathetischen Begriff der "großen Produktion," der Assoziationen zur "großen Methode" nahe legt, eine in der Tat ideale Liebesgeschichte zu schreiben:

> Im wechselseitigen, aufeinander bezogenen Sichselbsterzeugen und Sichselbstverändern wird die einzigartige, individuelle Liebe als exemplarische erlebbar. Ruth Berlau darf hier als für Brecht geradezu kongeniale Partnerin angesprochen werden.[13]

Hand in Hand und mit "glatter Stirn" also schritten Brecht und Berlau unbeirrt voran im Dienste der "dritten Sache"; alles wird gut, nein, war gut, geradezu vorbildlich. Nach dem Resultat jener "Produktion," die Berlau selbst nach Brechts Tod mit einem seiner Texte, der unter ihrem Namen veröffentlicht wurde, beschwörte,[14] sollte man allerdings besser nicht

fragen; ebenso wenig danach, wie dann etwa das "Produktionsverhältnis" zu Helene Weigel zu beschreiben wäre. Die brachte doch, im Gegensatz zu Ruth Berlau, deren Arbeit als Fotografin, Assistentin und Übersetzerin gar nicht geschmälert werden soll, gemeinsam mit Brecht tatsächlich eine beeindruckende Lebensleistung zustande. Weigel hatte darüber hinaus "Lai-tu," so der Kosename, den Brecht Berlau einstmals gab, zu ertragen und besaß die Größe, sie auch noch "posthum" zeitweise zu alimentieren.

Ergänzt sei in diesem Zusammenhang, dass der hier so pompös besetzte und im *genus grande* beschriebene Begriff der "Produktion," den schon Peter Goergen zu einer ersatzgöttlichen Kategorie erhoben hatte,[15] zunächst einmal nichts anderes ist als eines von vielen Synonymen für Brechts schon in dessen Frühzeit ausgeprägter und angewandter prononciert antiidealistischer Ästhetik. Diese basiert nicht auf Inspirationen, sondern verdankt sich wohl kalkuliertem Verwerten vorhandenen "Materials," das die literarische Tradition, die Geschichte, aber auch Brechts Umfeld bietet. Deshalb ist Dichtung eher nüchterner, dennoch höchst artifizieller Bau, mehr Technik, Methode, Verfahren oder eben Produktion[16] als Umsetzung großer Eingebungen.

Doch gleich für welchen Weg man sich bei der Beschäftigung mit der Dänin entscheiden mag: Knapp dreißig bisher unveröffentlichte[17] Briefe Ruth Berlaus an Brecht, die die Stadt Augsburg 2009 erwerben konnte, bieten weitere Informationen über sie und ihre Beziehung zum "Stückeschreiber". Sie stammen allesamt aus den Jahren 1955 und 1956, dokumentieren also die Zeit, in der Brecht entschlossen war, die ehemalige Mitarbeiterin unter allen Umständen loszuwerden, und dies aus den hinreichend bekannten Gründen. Brechts und Berlaus sogenannte "Arbeitsbeziehung" wurde zunehmend Spiegel eines sehr alltäglichen und mit den Jahren verkommenen und verödeten Liebesverhältnisses,[18] das seitens Brechts längst keines mehr war. Seine ehemalige Stilisierung ihrer Liebe als "Produktion" und die ihrer selbst, der Liebenden als "Produzierende, und zwar solche einer hohen Ordnung," die stets "auf der Suche nach freundlichen Handlungen"[19] seien, war schon zu ihrer Entstehungszeit im Wesentlichen die Überhöhung einer problematischen Beziehung. Nun waren die Worte längst vollends schal, angesichts der Realitäten unangenehm berührend geworden; sie passten nicht mehr zu beider Verhältnis, konterkarierten es eher.

Die überwiegende Zahl der nun vorliegenden Briefe Ruth Berlaus ist zum Teil in geschlossenen Abteilungen von Psychiatrien entstanden. Keineswegs ist es so, dass auf der Basis dieser Dokumente etwa Kapitel der Biografie Berlaus neu zu schreiben wären. Im Detail jedoch bieten sie Neues und halten darüber hinaus sehr direkt eine Auswahl der Widerwärtigkeiten vor Augen, die die Spätzeit dieser Beziehung prägten.

Deren schlimmste sei gleich zu Beginn genannt: In zwei nicht genau datierten Briefen aus dem Jahr 1955 – aus einem ist ersichtlich, dass er nach dem Tode Thomas Manns, also nach dem 12. August 1955, entstanden sein muss – wirft Berlau Brecht in jeweils gleicher Formulierung vor, dass er sie als heruntergekommene und versoffene KZ-Kommandantin bezeichnet haben soll. Das mag auf den ersten Blick durchaus glaubhaft wirken, zumal in zwei Briefen Berlaus Wortwahl identisch ist und Brecht zeitnah Ähnliches in zurückhaltenderer Form durchaus formuliert hatte. In einem Brief an Berlau vom 6. Juni 1955 schreibt er:

> Das Ensemble wird, auch wenn ich es wünschte, die Art, wie Du Dich als Lagerkommandeuse aufführst, wenn Du betrunken bist, und Du bist wieder seit Tagen betrunken, nicht mehr dulden.[20]

Spricht Berlau in ihren Briefen also von einer wesentlich verschärften Form dieses Zitats, von einer Verbalattacke Brechts aus einem Gespräch zwischen beiden? Man sollte allerdings nicht vergessen, dass ihr in ihren Psychosen und im Suff Vergleiche mit dem NS-Staat und dessen Repräsentanten allzu leicht und regelmäßig über die Lippen kamen: Sie konnten Teil der Gewaltanwendung anderen gegenüber sein. So sagte sie einmal, dass Brecht privat "ein ekelhafter Nazi" gewesen sei, und zwar ein solcher mit offensichtlichen Baal-Eigenschaften: Er "schluckte Menschen, fraß sie auf, daß sie nur ja keinen selbständigen Satz schreiben sollten".[21] Obwohl Berlau sich damit kaum selbst gemeint haben kann, da es bei ihr mit der Fähigkeit, "selbstständige Sätze zu schreiben," so eine Sache war, sind es solche Aussagen, die nicht nur John Fuegi beflügelten, Brecht zum "großen Ausbeuter" zu machen. Sogar mit dem schreienden und tobenden Hitler in dessen Spätzeit verglich Ruth Berlau Brecht,[22] und Käthe Rülicke, eine ihrer jüngeren Konkurentinnen, bezeichnete sie als "Hitlermädchen".[23] Ein weiteres Beispiel für Berlaus Bereitschaft, schnell einmal Bezüge zum NS-Barbarismus herzustellen, mutet nicht weniger peinlich an: Besoffen soll sie laut Angaben der Kriminalpolizei am Bahnhof einen Fahrgast angegriffen haben, der darum bat, beim Kartenverkauf vorgelassen zu werden. Zu lange seien die Dänen von den Deutschen unterdrückt worden, als dass sie ihnen gegenüber zu Freundlichkeiten verpflichtet sein könnten,[24] soll sie dabei gesagt haben.

Nun behauptet Berlau in ihren Briefen Gegenteiliges: Denn es sei ja Brecht gewesen, der sie mit diesen Formulierungen herabgewürdigt habe. Durchaus denkbar jedoch ist, dass sie in ihrem Wahn das, womit sie selbst in Kommentaren und Auseinandersetzungen schnell zur Hand war, auf ihn projizierte, eine seiner Formulierungen auf diese Weise überspitzte und sich wünschte, behaupten zu können, dass Brecht sie derart tituliert habe. Betont sei, dass dies lediglich eine Vermutung, nur eine Möglichkeit von mehreren ist. Keineswegs soll grundsätzlich alles

in Abrede gestellt werden, was Berlau schreibt. Wie immer aber auch diese Ausfälligkeit zustande gekommen, wer immer auch ihr "Urheber" gewesen sein mag: Abstoßend ist sie allemal und nicht dazu angetan, länger bei ihr zu verweilen.[25]

Bevor Berlaus Briefe im Mittelpunkt stehen, erscheinen noch einige Bemerkungen zur Art ihrer Beschreibung am Platze: Die indirekte Sprachform und der Konjunktiv sind notwendig, weil es sich um unveröffentlichte Texte handelt, aus denen aus urheberrechtlichen Gründen nicht zitiert werden darf. Gleich nachdem der Ankauf bekannt geworden war, erging ein Schreiben der juristischen Vertreter der Berlau-Erbin an die Stadt Augsburg, in dem betont wurde, dass die urheberrechtlichen Bestimmungen einzuhalten seien. Als ich im Rahmen eines Zeitungsartikels einige Ausschnitte aus den Briefen paraphrasierte,[26] schrieb Hilda Hoffmann, die Berlau-Erbin höchstselbst, am 5. März 2010 im Habitus der Sachwalterin einer bedeutenden Persönlichkeit und unterstellte, dass mit diesem Zeitungsbeitrag gleich gegen das deutsche Grundgesetz verstoßen worden sei. Auch von einer möglichen Verleumdungsklage ist die Rede. Beweisen solle man zum Beispiel Helene Weigels längst bekannte und vielfach belegte Mildtätigkeit und Ruth Berlaus Stasi-Mitarbeit. Nur dann sei die hochgeschätzte Frau Hoffmann in der Lage, mich, den Autor des Zeitungsbeitrages, halbwegs ernst zu nehmen. Auch Berlau habe schließlich ein Recht auf Ehre und Respekt, der Verstorbenen entgegen zu bringen sei, nicht nur Brecht und Helene Weigel, wie die Verfasserin des Briefes in abfällig erscheinender Formulierung hervorhebt. Auch aus diesem Dokument freilich kann aus dem genannten Grund nicht direkt zitiert werden.

Berlaus Briefe jedenfalls sind zu aufschlussreich, als dass man sich ins Bockshorn jagen lassen und ihren Inhalt unter Verschluss halten sollte. Deshalb nun die Wiedergabe ihrer markantesten Passagen. Das mangelhafte Deutsch Berlaus erweist sich für unsere Zwecke letztlich als Vorteil: Denn wollte man ihre Briefe edieren, hätte man die Wahl zwischen einer exakten Transkription, die alle Unzulänglichkeiten wiedergeben und damit eine gewisse Konfusion schaffen würde, oder man müsste die Texte behutsam in eine korrekte Sprachform bringen. Von letzterer Möglichkeit sind die folgenden Paraphrasierungen in der Regel nicht weit entfernt, der Erkenntnisverlust im Vergleich zu einer Edition also recht gering, wobei eine gewisse Subjektivität bei der Auswahl der wiedergegebenen Ausschnitte naturgemäß nicht von der Hand zu weisen ist.

*

Am 19. März 1955 wurde Ruth Berlau in die Nervenklinik St. Joseph in Berlin Weißensee eingeliefert. Brecht begleitete sie,[27] den Abschied in der Klinik beschreibt Ruth Berlau retrospektiv in elegischer Manier: Brecht

habe sie mit Floskeln zu trösten versucht, dann sei er unvermittelt weg gegangen und hätte den Blick frei gegeben auf Eisengitter in bedrückender Kahlheit. Sie schrieb diesen Brief am Tag, an dem sie abermals in die Psychiatrie ging: Am 9. September 1955 wurde sie in die Nervenklinik Wuhlgarten in Berlin Biesdorf gebracht[28] und befürchtete, abermals von Brecht abgeschoben zu werden. Stets, so schreibt sie einige Tag zuvor, habe sie geglaubt, dass Brecht an ihrer Liebe etwas liege, und nun würde wieder einmal bald der Krankenwagen kommen und würden sich wieder einmal die Tore einer Heilanstalt hinter ihr schließen.

Dies umreißt das Grundthema fast aller Briefe: Ruth Berlau fühlt sich von Brecht verlassen, massive Vorwürfe wechseln sich wie einst schon ab mit flehentlichen Bitten um Zuneigung. Verdrängt sieht sie sich auch von Brechts Freundinnen und Mitarbeitern, gerade auch in beruflicher Hinsicht fühlt sie sich zu Unrecht zur Seite geschoben. Wenige Tage vor Beginn ihres Aufenthalts in Wuhlgarten, am 18. August 1955, schrieb sie einen Brief an die Intendanz des Berliner Ensembles, in dem sie Forderungen stellt, die zu erfüllen seien, sollte sie weiterhin bereit sein, für Brechts Theater zu arbeiten. Unter anderem verlangt sie eine Mindestgage von 1500 Mark pro Monat und pro Jahr eine Matinee unter ihrer Regie. Die Möglichkeit, ihre schöpferischen Einfälle zu verwirklichen, sollte ihr gegeben werden.[29] Dass ihren auch in finanzieller Hinsicht illusorischen Wünschen nicht entsprochen wurde, lag schon deshalb auf der Hand, weil das Ende des neuerlichen Aufenthalts in der Psychiatrie nicht absehbar war und das Berliner Ensemble weiteren Imageschaden durch Berlau befürchtete. Anders ausgedrückt: Es herrschte ein gewisser Konsens, dass sie immer mehr abglitt und, wie Grischa Meyer es sehr direkt ausdrückt, zu einer "asozialen Randexistenz"[30] geworden war.

Als besonders bedrückend empfand es Ruth Berlau, dass Brecht sie äußerst selten in der Psychiatrie besuchte und auch nur gelegentlich anrief. Wie bei vorangegangenen Klinikaufenthalten bittet sie, die befürchtete, von ihm einfach vergessen zu werden, zumindest kurz von ihm zu hören. Sie bettelt darum, dass er sie trotz allem Geschehenen ein wenig liebe. Einmal häkelte sie einen Topflappen, den sie ihm schickte, damit er in seiner Küche immer etwas sehe, das von ihr stamme. Zudem habe sie Angst, dass er sich beim Kochen seine Finger verbrennen könnte, die sie doch so sehr liebe. Viele Gedanken habe sie in den Lappen hineingehäkelt.

Groß war Ruth Berlaus Freude, wenn Brecht sich meldete oder gar zu ihr kam: Gerade habe sie mit ihm gesprochen, am Telefon seine Stimme gehört, und sie sei glücklich. Im Frühjahr 1955, wohl Ende März, während Proben zu Farquhars *Mit Pauken und Trompeten*,[31] schreibt Ruth Berlau, dass sie, obwohl man sie eingesperrt halte, glücklich sei, weil Brecht ihr nur eine Stunde geschenkt habe und ihr gegenüber freundlich gewesen sei. Gerne würde sie in der Psychatrie bleiben, wenn sie sich nur darauf

verlassen könne, dass er gelegentlich an sie denke, er sie einmal im Monat kurz besuchen und ihr einen Kuss geben würde. Was solle sie dann noch draußen. Vielleicht könne er auch abends einmal kurz für eine halbe Stunden vorbei kommen, vor 22.00 Uhr gehe sie nie zu Bett. Hier zu unterstellen, dass Ruth in "großer Produktion" wieder einmal zu Ute[32] wurde und diese Einladung sexuell konnotiert ist beziehungsweise sie sich in sexueller Hinsicht anbiederte, scheint keineswegs zu gewagt, wenn man weiß, dass sich Berlau im selben Brief für einen Schwamm bedankt, den Brecht ihr offensichtlich in die Klinik geschickt hatte. Viel Spaß habe sie mit diesem Schwamm, besonders weil er ja im Wasser größer würde. Immer sei es lustig, wenn sich etwas Kleines in Großes verwandele, solange es von Brecht stamme. In einem anderen Brief spricht Berlau von ihrem sexuellen Brachliegen.

Das Gefühl, in dieser Hinsicht von Brecht nicht mehr gewürdigt zu werden, das Bewusstsein, von Jüngeren auch bei der Arbeit verdrängt worden zu sein, bereitet ihr Qualen. Angeblich habe Brecht Berlaus Verrücktsein nie gestört. Doch verrückt zu sein und gleichzeitig Falten zu haben, gehe bei Brecht nun einmal nicht. Dies soll Berlaus ehemaliger Mann, Robert Lund, mit dem sie zu dieser Zeit gleichfalls in Briefkontakt stand, treffend bemerkt haben. Derselbe Lund soll ihr jedoch, auf ihre mögliche Schizophrenie anspielend, auch geschrieben haben, dass Brecht eben leider nie verstanden habe, dass in Berlau nicht nur zwei, sondern gleich acht Personen existieren würden. Brecht habe sie, so schreibt Berlau, wie ein Huhn von der Stange gescheucht und dann einfach mit Isot Kilian gearbeitet. Und dies, obwohl Berlau in dieser Zeit nicht getrunken habe. Auch um Käthe Reichel sei Brecht äußerst bemüht gewesen, nachdem sie versucht hatte, sich das Leben zu nehmen; sie sei schließlich auch jung und schön. Die alte Berlau hingegen habe er fallen lassen, sodass ihr nichts übrig geblieben sei, als ihren Kummer in Alkohol zu ertränken. Viele solcher Schläge habe Brecht ihr zugefügt. Zunächst sei sie davon schwach geworden, dann habe sie getrunken, nun werde sie wieder einmal in die Heilanstalt eingeliefert.

Als besonders kränkend empfand es Ruth Berlau, dass Brecht ihr in der Klinik zwar ein wenig Geld zukommen ließ, dieses aber, um sie nicht besuchen zu müssen, nicht selbst brachte. Stattdessen habe er Isot Kilian, die jüngere Rivalin, geschickt, und das gleich mehrmals. Sie könne doch kein Geld annehmen, das stets von Kilian gebracht werde, und sie fragt Brecht, ob er diese entwürdigende Situation nicht nachvollziehen könne. Berlau habe Brecht um finanzielle Unterstützung gebeten, und er habe sie nicht schlimmer erniedrigen können, als dass er Geld und Lebensmittel von Isot habe abgeben lassen, vor der sich Berlau obendrein noch zu rechtfertigen gehabt habe. Betteln habe sie müssen um Geld, das sie doch dazu verwendet habe, ihm kleine Geschenke zukommen zu lassen. Es war auch in den früheren Jahren ihrer Beziehung eine Eigenschaft Berlaus,

dass sie Brecht immer wieder einmal mit Geschenken bedachte. Für diese "kleinen Bequemlichkeiten" bedankt er sich in einem Brief vom 14. März 1950,[33] der ansonsten geprägt ist von literarischer Überhöhung. Berlaus Verhältnis zu Kilian war indessen keineswegs andauernd schlecht. Die Dänin hatte ihr gar zeitweise vertraut; möglicherweise ist dies der Grund, dass Brecht gerade Kilian beauftragte, Berlau in der Klinik zu besuchen, um selbst nicht hin zu müssen.

Brechts letzter Liebesbeweis sei es gewesen, dass er Berlau bei sich haben wollte, als er zum Zahnarzt musste, wo man ihm eine Reihe von Zähnen zog. Doch schon einen Tag später habe er sie, die kleine verrückte Dänin, beruflich aus seinem Lebensraum verbannt und sie angestellt als einfache Fotografin mit einem Gehalt von lediglich 300 Mark.[34]

Damit ist ein anderes, schon älteres Thema angesprochen, das in Zusammenhang steht mit dem Vorwurf, zugunsten Jüngerer auch bei der Arbeit verdrängt worden zu sein: das der Ausbeutung ihrer Arbeitskraft. Wiederholt wirft Berlau dies Brecht vor. Dabei wird sie recht konkret, indem sie einzelne Projekte erwähnt. So schreibt sie in einem nicht genau datierten, aber offensichtlich Ende August/September 1955 entstandenen Brief, dass Helene Weigel doch versprochen habe, sie einmal in der Psychiatrie zu besuchen. Das habe sie jedoch niemals getan, weil sie nun nämlich an der Verfilmung von *Mutter Courage und ihre Kinder* arbeite.[35] Dabei hätte dies ihr selbst, Ruth Berlau, zugestanden, weil sie so intensiv an diesem Projekt gearbeitet habe. Wie könne Brecht sie nur derart im Stich lassen, da sie ihm doch in solchem Umfange geholfen habe. Wenn er dies schon tue, solle er ihr wenigstens einen kleinen Teil ihrer Arbeit honorieren und sie nicht mit irgendwelchen Kleinigkeiten abspeisen. Wenig später, in einem Brief dieser Zeit, wird Ruth Berlau noch genauer: Mehr als 10000 Fotos habe sie gemacht und in das Modellbuch von *Mutter Courage und ihre Kinder* geklebt.[36] Dafür habe sie weder Vorschüsse, noch jemals ein Honorar erhalten, obwohl das Modellbuch nicht nur in Deutschland, sondern international Beachtung gefunden habe. Ruth Berlau erwähnt im selben Brief noch ein weiteres, noch länger zurückliegendes Projekt: Gleichfalls nie ein Honorar habe sie für das *Antigonemodell*, das 1949 bei Weiß in Berlin-Schöneberg erschienen war,[37] bekommen. Stets habe sie Brecht um Geld bitten müssen, anstatt dass sie in angemessener Weise bezahlt worden wäre. Im schon erwähnten Brief vom 9. September 1955 bringt sie dies auf den Punkt: Diejenigen, die nun auf dem Höhepunkt ihrer Erfolge seien, brauchten Ruth Berlau eben nicht mehr, trotz ihres unermüdlichen Einsatzes um die Projekte Brechts.

Dann jedoch will Berlau wieder "Lai-tu" sein und der Idealisierung Brechts gerecht werden. Dieser beschrieb wohl 1944 im Gewande Kinjehs, des Dichters, Lai-tus "Nützlichkeit". Die Möglichkeit, dass sich ihre "Produktion" in der Tat auf das Inspirieren beschränkte, wird durchaus

in Erwägung gezogen: "Sie macht ja eine Menge anderer Dinge, aber selbst wenn sie nur produziert hätte, was mich produzieren machte und produzieren ließ, würde sie sich doch gut gelohnt haben".[38] Dies mag für Berlau trotz der Verwendung betont geschäftsmäßiger Begriffe durchaus schmeichelhaft sein, ist man bereit, Kin-jehs Überlegungen biografisch zu lesen. Gleichzeitig könnte darin auch der in Dichtung gekleidete Versuch Brechts zu erkennen sein, sich in schönen Worten, aber eindeutig gegen den Eindruck und Berlaus Anspruch zu verwehren, dass er ihr allzu viel verdanke, vor allem aber außer Zweifel stellen wolle, dass er keine textlichen Beiträge ihrer Urheberschaft übernommen habe.[39] Am 20. Januar 1956, also mitten in der Zeit, in der die hier im Mittelpunkt stehenden Briefe Berlaus entstanden, wird Brecht in dieser Hinsicht sehr deutlich:

> Bitte, werd nicht gleich wieder böse, wenn ich sage, daß Du Berlin wie eine Pfründe betrachtet hast und alles aufgrund von alten Ansprüchen beurteilst. Du verlangst vom *Ensemble* ein gutes Gehalt, ob Du arbeitest oder nicht, und von mir die Bezahlung aller Rechnungen, ob Du mich verleumdest und beschimpfst oder nicht... Wenn Du...Deine Bedürfnisse nicht einigermaßen nach Deinem Einkommen richtest, kannst Du hier nicht leben, ohne die Selbstachtung zu verlieren. Es heißt immer noch: jeder nach seinen Leistungen, nicht nach seinen Bedürfnissen...Ich gehe jeden Tag zur Arbeit, das weißt Du. Ich werde auch Dich nicht von Renten und Tantiemen leben lassen. Wir sind nicht zwei Dramatiker, die zusammen Stücke geschrieben haben...Das ist die Wahrheit und wir müssen uns daran halten.[40]

Die "Lai-tu" des Jahres 1956 sieht dies nicht nur eindeutig anders, sondern sie bittet Brecht, er solle sich doch wenigstens ihre Aufzeichnungen zu dem Theaterstück über Einstein anschauen, vielleicht könne Brecht ja etwas daraus verwenden;[41] ein mühseliger wie vergeblicher Versuch unter vielen, die gemeinsame "Produktion," die ins Stocken geraten war, wieder in Schwung zu bringen. Verbunden mit den Bitten, wieder arbeiten zu dürfen, fleht sie Brecht immer wieder an, sie aus der Psychiatrie herauszuholen; ähnlich wie bereits Jahre zuvor, als sie in den USA in der Klinik war. Sie sei nun völlig in Ordnung und trinke keinen Alkohol mehr. Das verspreche sie ihm auf alles, was zwischen beiden gewesen sei. Außerdem habe die Erfahrung doch gezeigt, dass es nicht helfe, wenn man sie einsperrte. In jenem Brief vom 9. September 1955 schreibt sie, dass sie kapituliere, Brecht um Hilfe anflehe. Es sei nun Herbst, und er solle sie nicht noch den Schnee in der Klinik erleben lassen. Man solle ihr das Rückgrat nicht noch weiter biegen als dies sowieso schon geschehen sei. Am 1. Oktober 1955 prägen Todessehnsüchte einen Brief: Ruth

Berlau schreibt, dass sie allmählich alle Kraft verliere, am liebsten würde sie völlig verschwinden. Sie weine nur noch, und es werde wohl nichts mehr mit ihr. Wie Brecht es angeraten habe, hätte sie die medizinischen Spezialisten nach einer Kur gefragt. Diese hätten ihre jedoch eröffnet, dass es für sie keine geeignete gebe. Auch sei sie traurig, weil sie fürchte, dass sich nun, wo sie in der Anstalt sei, keiner so recht um Brecht kümmere. Bestimmt würde ihm niemand eine Bouillon machen. Dies dürfte als eine Anspielung auf Helene Weigel zu betrachten sein, zu der sich Berlau auch in der Fürsorge um Brecht in stetiger Konkurrenz sah. Weigel hatte sie ehemals unter anderem vorgeworfen, nicht in angemessener Form für Brechts Ernährung gesorgt zu haben.[42]

Solche depressiven Phasen wechselten sich ab mit euphorischen. Aus Kopenhagen, wo sie vorgeblich weilte, um zu versuchen, sich fern von Brecht eine eigene Existenz aufzubauen, schreibt sie ihm am 3. November 1955, dass sein Genius sie stets in grenzenlose Höhe getragen habe. In dieser schwebe sie stets. Niemals dürfe Brecht sich von ihr trennen, zu lange schon sei sie seine Kreatur gewesen. Sie könne nur tun, was er wolle, und immer, wenn auch nur die geringsten Differenzen zwischen ihnen bestünden, würde sie in unproduktive Zustände und panische Unruhe verfallen. Eine andere Variante bietet Berlau in einem undatierten Brief: Brecht soll mit ihr machen, was er wolle, oder wenn ihm diese Formulierung lieber sei: sie mache, was er wolle. Seine Aura sei wie ein Samen, der in ihr aufgehe und gedeihe. Es blieb also, trotz der räumlichen Entfernung, alles beim Alten. An einen wirklichen Bruch mit Brecht, der zu Eigenständigkeit hätte führen können, dachte Ruth Berlau nicht ernsthaft.[43]

Brecht antwortet auf die Briefe Berlaus in der Regel zurückhaltend. Er ist bedacht auf ihre Gesundheit, aber auch darauf, Distanz zu halten. Lai-tu und Ute waren zu Ruth geworden, Brechts Formulierungen unverbindlich. Er fordert, dass sie sich endlich "eine realistische, kühne und weise Übersicht über Deine Lage, meine Lage, Dich und mich," verschaffe. Sie benehme sich wie "Shylock, der alte Schulden eintreiben will oder ein Pfund Fleisch dafür"; sie sei getrieben von "Ressentiment und Rachedurst".[44]

Die Geschichte endet mit dem Kauf des Hauses in Dänemark, der sich ab April 1956 konkretisierte. Über dessen Abschluss starb Brecht. Noch am 7. August 1956 hatte Berlau ihm geschrieben, dass sie ihn zum alleinigen Erben all dessen mache, was sie hinterlasse, gleich ob in Deutschland, Dänemark oder sonstwo auf der Welt.[45] Eine Kopie des Testaments lag, wie sie Brecht mitteilt, diesem Brief bei. Damit sollten seine finanziellen Mittel, mit denen das Haus erworben wurde, im Falle ihres Todes wieder an ihn zurück fallen; es ging um 50000 Mark. Dies erscheint als Bedingung, die Brecht Berlau vor dem Hauskauf gestellt hat.

Auch der Rest ist bekannt: Helene Weigel besaß die Größe, Berlau, die nach seinem Tod sofort aus Dänemark zurück gekehrt war, mit Brechts Leichnam vor der Beisetzung eine kurze Zeit alleine zu lassen. Als die anzufertigenden Modellbücher nicht vereinbarungsgemäß fertig wurden, verlängerte Weigel den Vertrag mit Berlau nicht. Sie gewährte ihr 1958 allerdings eine auf zwei Jahre befristete Rente von monatlich 500 Mark, um sie über Wasser zu halten.[46] Auf einen grünen Zweig sollte Ruth Berlau indessen nie kommen,[47] nicht in Berlin, wo sie blieb, in ihrer Heimat schon gar nicht.[48] Dass sie unter den "Mitarbeiterinnen" Brechts bis heute einen beachtlichen Bekanntheitsgrad hat, ist in erster Linie auf Hans Bunges Buch *Brechts Lai-tu*[49] und dessen Freundschaft mit ihr zurückzuführen.[50] Das hinderte sie freilich nicht, den ihr persönlich nahe stehenden Bunge in ihrer Eigenschaft als langjährige informelle Mitarbeiterin des Ministeriums für Staatssicherheit mehrfach zu denunzieren.[51]

Bleibt noch der dramatische Schluss, der Tod Berlaus in der Charité, das kleine Urnengrab auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof und die Erkenntnis, dass nach wie vor nicht selten mit Kanonen auf Spatzen geschossen wird oder vielleicht besser: Spatzen zu Kanonen gemacht werden.

Wer sich für den genauen Wortlaut dieser Briefe Ruth Berlaus an Bertolt Brecht interessiert und sich überdies von der Qualität der diesen beigegebenen literarischen Ergüsse der Lai-tu im Ruhestand überzeugen möchte, der besuche die Bertolt-Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Wer aber die Briefe edieren oder Berlau in ihrem Gesamtopus womöglich gar kritisch-historisch werden lassen möchte, wende sich vertrauensvoll an deren Erben.

Anmerkungen

1 Für die englische Übersetzung des abstracts dieses als auch des Beitrages über das Notizbuch der Mutter Brechts danke ich Mathias Heinrich aus Teisendorf.
2 Vgl. John Fuegi, *Brecht § Co.* (Hamburg: Deutsche Verlagsanstalt, 1998), S. 902.
3 Vgl. ebd., S. 102f..
4 Vgl. Karoline Sprenger, "'Der 'Bürgerschreck' und die 'verkrachte' Opernsängerin. Brecht und seine erste Ehefrau Marianne Zoff" in *The Brecht Yearbook* 34(2009): S. 25-41; hier S. 30-36.
5 Eine Auflistung findet sich bei Sabine Kebir, *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine. Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Brecht* (Algier: Editions Lalla Moulati, 2006), S. 13f.
6 Vgl. Kebir, *Mein Herz.* Als nur eine von weiteren, um Seriosität bemühte Arbeiten sei genannt: Hiltrud Häntzschel, *Brechts Frauen* (Reinbek: Rowohlt, 2002).
7 Vgl. hierzu ebd., S. 9-11.
8 Franka Köpp, "'Aber ich war und bin deine Kreatur': Ruth Berlaus und Brechts Liebe als Große Produktion" in *The Brecht Yearbook* 30(2005): S. 107-134; hier S.107.
9 Vgl. ebd., S. 108.

10 Ebd.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 Ebd., S. 110.
14 Vgl. Kebir, *Mein Herz*, S. 374f.
15 Vgl. hierzu Peter Goergen, *"Produktion" als Grundbegriff der Anthropologie Bertolt Brechts und seine Bedeutung für die Theologie* (Frankfurt/Main: Fischer 1982), hier besonders S. 206-233.
16 Vgl. zum Beispiel Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Hrsg. (Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp 1988-2000) im Folgenden abgekürzt: BFA 22, 621, 641; BFA 23, 80.
17 Einige Stellen referiert bei Werner Hecht, *Brecht-Chronik. 1898-1956* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), und zitiert bei Kebir, *Mein Herz*.
18 So Grischa Meyer, "Berlau fotografiert bei Brecht – eine Zusammenarbeit (mehr oder weniger)" in *The Brecht Yearbook* 30(2005): S. 183-201; hier S. 184.
19 BFA 18, 175f.
20 BFA 30, 351.
21 Kebir, *Mein Herz*, S. 327.
22 Vgl. ebd., S. 319.
23 Vgl. ebd., S. 324.
24 Ebd., S. 339.
25 Zu diesen Zusammenhängen vgl. auch ebd., S. 272.
26 Jürgen Hillesheim, "Eine schwierige Geliebte" in *Welt am Sonntag*, 17. Januar 2010, S. 51.
27 Vgl. hierzu auch Kebir, *Mein Herz*, S. 334.
28 Hierhin war sie schon einmal wenige Wochen zuvor von der Volkspolizei gebracht worden; vgl. ebd. S. 339.
29 Dieser Brief ist bei Kebir zitiert, jedoch irrtümlich auf die Zeit nach Brechts Tod, auf den 18. August 1956, datiert. Vgl. Kebir, *Mein Herz*, S. 359f.
30 Vgl. Meyer, "Berlau fotografiert," S. 261.
31 Brecht nahm im März 1955 an Proben zu *Mit Pauken und Trompeten* teil; die Premiere war am 19. September selbijen Jahres.
32 Ruth Berlau wurde als Kind von ihrer Mutter gelegentlich Ute genannt. Köpp weist darauf hin, dass Brecht und Berlau diesen Namen in "erotischer Betonung" benutzten; vgl. Köpp, "'Aber ich war und bin deine Kreatur,'" S. 130.
33 BFA 30, 19; vgl. hierzu auch: Kebir, *Mein Herz*, S. 282.
34 In dieser Zeit besteht Berlau darauf, auch in Zusammenhang mit Galilei nicht nur als Fotografin genannt zu werden, vielmehr habe sie entscheidende Beiträge zur Regiearbeit geleistet; vgl. hier ebd., S. 349, aber auch Hecht, *Brecht-Chronik*, S. 1182.
35 Ende Juni 1955 wurde das Drehbuch fertig gestellt, am 18. August begannen in den Babelsberger Studios die Dreharbeiten zu *Mutter Courage und ihre Kinder* unter der Regie Wolfgang Staudtes und mit Helene Weigel in der Titelrolle. 1953 war freilich die Rede davon, dass Ruth Berlau bei einer möglichen Verfilmung von *Mutter Courage und ihre Kinder* die Regie übernehmen könne; vgl. Hecht, *Brecht-Chronik*, S. 1077.
36 September/Oktober 1950 war Ruth Berlau Brechts Regieassistentin bei seiner Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* an den Münchner Kammerspielen. Sie begleitete die Regiearbeit fotografisch und leistete Vorarbeiten zum *Courage*-Modellbuch. Auseinandersetzungen wegen der Honorierung ihrer Arbeit an den Modellbüchern reichen zurück bis in das Jahr 1950. Brecht schloss im November 1954 mit dem Henschel-Verlag einen Vertrag über die Edition der Modellbücher, laut dem Berlau mit einem Drittel seines eigenen Autorenhonorars beteiligt war. Zusätzlich sollten ihre Fotos mit 5% vom Ladenverkaufspreis vergütet werden. In einer testamentarischen Verfügung sah Brecht vor, dass Berlau für die Modellbücher die gesamten Verwertungsrechte erhalten solle, wozu es dann jedoch nicht kam; vgl. hierzu: Kebir, *Mein Herz*, S. 269f., 329f., 335f.

37 Ruth Berlau dokumentierte im Februar 1948 Brechts *Antigone*-Inszenierung in Chur fotografisch und stellte mit Caspar Neher die Fotos für dieses erste Modellbuch zusammen, das sie herausgab. Ruth Berlau, Hrsg., *Bertolt Brecht, Caspar Neher, Das Antigonemodell 1948* (Berlin: Gebrüder Weiß, 1949).
38 BFA 18, 192.
39 Zu diesen Zusammenhängen vgl. auch Kebir, *Mein Herz*, S. 264f.
40 BFA 30, 416f.
41 Nach Albert Einsteins Tod am 18. Mai 1955 griff Brecht seine Idee, die bis in die zwanziger Jahre zurück reicht, auf, über den Physiker ein Theaterstück zu schreiben. *Leben des Einstein* war Brechts letzter Dramen-Entwurf. Vgl. hierzu: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche.* (Stuttgart: Metzler, 1980), S. 374-376.
42 Vgl. BFA 30, 262.
43 Vgl. hierzu ebd., 341-347.
44 BFA 30, 353.
45 Kebir spricht von einem Brief Berlaus an Brecht vom 2. August 1956, in dem sie ihm bereits schrieb, dass sie ihn testamentarisch zu ihrem Universalerben gemacht habe; vgl. Kebir, *Mein Herz*, S. 351.
46 Vgl. ebd., S. 367. Den Hauskauf in Dänemark stellte Helene Weigel nie in Zweifel. Sie wollte jedoch sicherstellen, dass das Haus nach Berlaus Tod an die Brecht-Erben zurückfällt; vgl. ebd., S. 364, aber auch S. 378f.
47 Vgl. hierzu auch Susanne Bernth, "Whiter Thou Goest...?" in *The Brecht Yearbook* 30(2005): S. 95-105; hier S. 102.
48 Hier ließ sie sich zwar "Professorin" und "Königliche Schauspielerin" nennen, zur Kenntnis genommen wurde sie jedoch trotzdem kaum; vgl. Hans Christian Nørregard, "Berlau ohne Brecht": "Als 'Rote Ruth' genoß sie sogar eine gewisse Berühmtheit im ganzen Land". In *The Brecht Yearbook* 30(2005): S. 149-181; hier S. 175.
49 Hans Bunge, Hrsg.,*Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate* (Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1985).
50 Dies hebt Hiltrud Häntzschel hervor; vgl. Häntzschel, *Brechts Frauen*, S. 263.
51 Vgl. hierzu ausführlich: Kebir, *Mein Herz*, S. 381; zu bereits vorangegangenen Denunziationen Ruth Berlaus in anderem Zusammenhang vgl. ebd., S. 285f.

Was war die Ursache für Brechts Tod? Annäherung an eine Krankengeschichte

Diese erste wissenschafliche Untersuchung zur Krankengeschichte Brechts bezieht sich auf medizinische Unterlagen im Brecht-Archiv Berlin, um zu beweisen, dass Brecht, der als nervöses Kind mit einer Herzerweiterung diagnostiziert wurde, fast sein ganzes Leben lang an den Folgen seiner Erkrankung als Kind an rheumatischem Fieber als Syndrom litt. Das Syndrom drückte sich in Karditis und Chorea minor aus. Rezividierende Karditis führte zu chronischem Herzversagen. Chorea minor zeigte sich in der Kindheit als Gesichtsgrimasse, danach zu Zeiten grosser Belastung in zufälligen Bewegungen. In Verbindung mit einer chronischen urologischen Beschwerde führte Brechts chronisches Herzversagen zu seinem frühen Tod.

This first academic investigation into Brecht's medical history draws upon medical records in the Brecht Archive in Berlin to demonstrate that Brecht, who was diagnosed as a nervous child with an enlarged heart, suffered virtually throughout his entire life from the consequences of the childhood contraction of the syndrome of rheumatic fever. The syndrome manifested itself in carditis and Sydenham's chorea. Recurrent carditis led to chronic heart failure. Sydenham's chorea presented as a facial grimace in childhood, thereafter in erratic movement at times of great stress. Coupled with a chronic urological problem, Brecht's chronic heart failure led to his early death.

What was the Cause of Brecht's Death? Towards a Medical History[1]

Stephen Parker

1. Brecht's Body: "Ein vergessenes, ein tabuiertes (sic) Thema"[2]

It has generally been accepted that Brecht took the view that, like other merely personal matters, illness and the death of the individual were things to be dismissed in the face of the pressing need to change the conditions of life. For example, in a striking dialectical reversal he urged Margarete Steffin: "Kämpfe gegen die Krankheit nicht als Kranker, sondern als Gesunder. Kampf gegen Krankheit ist etwas Gesundes".[3] In one of his last poems, "Als ich im weissen Krankenzimmer der Charité," Brecht appeared to accept the finality of death with a characteristic matter-of-factness. Drawing for the last time upon Lucretian natural philosophy, he wrote the poem during treatment from 12 April to 12 May 1956 by a team of doctors led by Professor Theodor Brugsch at the Charité hospital in East Berlin:

> ...Schon seit geraumer Zeit
> Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
> Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
> Ich selber fehle... (BFA 15, 300)[4]

Yet, as Ronald Speirs has pointed out, the ending of the poem - "Jetzt/ Gelang es mir, mich zu freuen/ Alles Amselgesanges nach mir auch" - introduces a thought quite foreign to Lucretian philosophy: "Mit der Vorstellung der weitersingenden Amseln hat Brecht wenigstens im Geiste die Grenzen des eigenen Lebens zu transzendieren versucht".[5] Speirs cites further poems from 1956 to demonstrate Brecht's abiding fear of death. Brecht was working on the translation of verses by the Scottish poet William Dunbar with the refrain "Timor mortis perturbat me," while in "Orges Wunschliste" Brecht requested "Von den Leben, die hellen./ Von den Toden, die schnellen".[6]

When Brecht died on 14 August 1956, his doctors identified the cause of death as a heart attack.[7] Although the matter appeared clear-cut, rumors circulated almost immediately that the official account was flawed. For example, Fritz Cremer told the story of his trip to Brecht's flat on Chausseestrasse to make the death mask, where he found Brecht's corpse in an upright position, with blood running from the mouth.[8] Brecht had in fact left Helene Weigel the instruction to take steps to ensure that he was, indeed, dead.[9] She engaged Dr C.W. Büsing, a pathologist from Moabit, who on 16 August severed Brecht's left femoral artery (BBA 890/56).[10]

Brecht/Marxism/Ethics//Brecht/Marxismus/Ethik
Friedemann Weidauer and Dorothee Ostmeier, eds., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 35 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2010)

Brecht's instruction and its execution provide drastic confirmation that Brecht's attitude towards death was anything but an acceptance of its finality. The instruction also, of course, calls into question Brecht's trust in his doctors' determination of death. In Werner Mittenzwei's account, Brecht requested that upon his death "die Ärzte die Herzschlagader (aorta) öffneten, denn er ängstigte sich zeitlebens, er könne scheintot begraben werden".[11] For Mittenzwei, Brecht's behavior is a residue of childhood superstition, which has no real bearing on our understanding of his life and art. However, Brecht's instruction invites further reflection upon his attitude towards illness and death and upon his medical history more generally. In the light of recent speculation, the circumstances surrounding Brecht's death also merit some attention.[12]

It is in any case rather surprising that Carl Pietzcker's observation of 1988 still holds today that Brecht's medical history was still to be written.[13] Brecht is after all an iconic artist of world-wide renown. Pietzcker, of course, saw no real opportunity to tackle the issue in the prevailing conditions of the Cold War. Brecht's own tendency to dismiss illness and the death of the individual has presumably done little to foster curiosity. Yet the publication in recent decades of many of Brecht's early texts has been followed by illuminating studies, particularly by Speirs and Jürgen Hillesheim, which draw attention to the young Brecht's intense preoccupation with his ill-health and mortality, as he struggled with cardiac and other complaints.[14] This in turn prompts reflection upon whether the investigation of Brecht's medical history might help to resolve a cardinal question in Brecht research: how the radically different early and late Brecht can be better understood in relation to each other. However, the studies by Speirs and Hillesheim do not benefit from research into Brecht's organic medical condition. Indeed, Hillesheim, following Pietzcker, calls into question the reality of an organic cardiac complaint at all, while Speirs restricts himself to the interpretation of Brecht's writing on its own terms.

No autopsy was performed on Brecht's body and, as might be expected, no single and comprehensive medical file marked Brecht exists. The course of Brecht's life and the rather haphazard preservation of medical records clearly preclude that. Nor does such a weighty reference work as the *Brecht-Chronik* systematically incorporate all available material relating to Brecht's medical history. However, the Berlin and Augsburg archives devoted to Brecht have accumulated many documents, including unpublished medical records, as well as Brecht's own writings on the subject and those of others, which can be advanced in the retrospective identification of key elements in his condition.

The medical practitioner Hans Karl Schulten was the first to give serious consideration to Brecht's organic condition in a short article published

in 2000.[15] Schulten reviewed medical papers and other documents from the final year of Brecht's life, which led him to question the official cause of Brecht's death. The present paper proceeds from an examination of Schulten's findings. It aims to identify patterns of ill health throughout Brecht's life, specifically the recurrent presence of organic problems, in order to establish key elements in Brecht's medical history, with a view in a subsequent paper to relating that history to Brecht's broader biographical and literary concerns.

2. Diagnosing Brecht

a) The Final Year of Brecht's Life: Schulten's Findings

In June 1955 Brecht once again consulted his old friend and doctor from the 1920s Johannes Ludwig Schmitt in Munich.[16] A famous practitioner of herbal and homeopathic medicine and of "practical psychosomatics" with a specialism in respiratory massage, "Atem-Schmitt" prescribed a number of remedies to support Brecht's vital organs and circulation, among them hepata, cholestanol and anacardium (BBA 975/69). Brecht's relationship with Schmitt reveals Brecht's life-long practice of seeking answers to his medical problems wherever they might lie, despite his scepticism about the scientific verifiability of Schmitt's approach.[17] Schmitt will feature again in this study.

Following his return to Berlin, in August 1955 Brecht consulted Otto Mertens, an *Internist* from the Westsanatorium Charlottenburg. Mertens is the principal physician during the early course of Brecht's illness until late March 1956. During that time, Brecht was also treated by Ferdinand Hüdepohl, a urologist from St Hedwig Hospital, Berlin-Mitte. Isot Kilian describes the treatments by Hüdepohl and Mertens in her statement, "b's Krankheit Verhalten der behandelnden Ärzte" (BBA 1826/01-02). Schulten draws upon Kilian's statement in his investigation. It exceeds Schulten's terms of reference to note that, in the form in which it has been preserved, Kilian's statement deals only with treatment from August 1955 until 28 March 1956 and breaks off in mid-sentence at the foot of its second page without discussion of the "Verhalten der behandelnden Ärzte" from April onwards. It has not proved possible to identify any continuation of Kilian's account up to the point of Brecht's death.

On 21 September Mertens undertook a first general examination of Brecht. Mertens prescribed medication, including cordalin, to ease what Kilian calls a "Belastung des Herzens".[18] In October Brecht visited Hüdepohl, who had treated him for urological complaints since he returned to Berlin in June 1949. Hüdepohl performed a "Reinigung der Harnröhren, die schon lange vorgenommen werden sollte".[19] Kilian's description indicates a routine outpatient procedure, normally undertaken with a catheter,

to wash out any bacteria which might be accumulating in a potentially threatening way in the urethra. On this occasion, it proved very painful and afterwards Brecht was "außerordentlich erschöpft".[20] Hüdepohl prescribed a course of hostacycline, an antibiotic for bacterial infections.

From this point in time, Brecht suffered from an undiagnosed, insidious illness, which, according to Kilian, resembled influenza.[21] Brecht's doctors appear not to have been unduly concerned by this illness. Brecht had only mildly high temperatures, normally not above 37.3 °C. However, Brecht himself monitored his temperature with concern (BBA 1826/01).[22] A feature of his condition was a pronounced state of exhaustion, in which the influenza-like illness came and went, lasting around three days on each occasion. Brecht consulted Mertens every three weeks or so. Mertens prescribed further medication to improve cardiac performance, including digitalis and polyvital, but remained relaxed about Brecht's condition. He had no objection to Brecht beginning rehearsals for *Leben des Galilei* in mid-December for the coming summer's guest performance in London. However, after rehearsals, which by now never lasted more than two to three hours, Brecht was very exhausted (BBA 1826/02). One day, he went to the cinema with Kilian but had to leave in the middle of the film because he could get no air. From January until the end of March 1956, Brecht had the influenza-like illness at least once a month and consulted regularly with Mertens. He had to interrupt rehearsals for a week from 3 to 10 March.[23] On 28 March Kilian voiced her concerns to Mertens, suggesting that rehearsals might be too demanding for Brecht and that he should convalesce outside Berlin. Mertens responded robustly that there was no reason for her to be concerned. In his view, convalescence outside Berlin was the path of least resistance, which doctors almost invariably chose for their patients, but that was unnecessary for Brecht, who would regain his health through Mertens's treatment. Mertens assured Kilian that he was satisfied with Brecht's condition (BBA 1826/02).

However, that same afternoon, Brecht called to tell Kilian how bad he felt. He had a temperature of 39.05°C. Kilian called Mertens, who was astounded and promised to come. When he had still not turned up after two hours, Brecht's daughter Barbara went to fetch him (BBA 1826/02). Kilian's text breaks off at this point. Any further details of Mertens's treatment are lost, not to mention that provided by the doctors who followed him.

The surviving element of Kilian's report, however, indicates a clear difference of opinion between Mertens and Brecht, his family and close friends. What for Brecht was an emergency, as he anxiously monitored his body temperature, was for Mertens seemingly something that could wait. Family and friends were rightly concerned about Brecht's condition. A temperature above 40°C can signal life-threatening hyperthermia.

Brecht's high temperature was, however, soon brought under control. On 29 March he recorded 38.4°C in the morning, 39°C in the afternoon and 38.09°C in the evening, but by the following day his temperature had dropped to just above 37°C (BBA 2044/11). Nevertheless, Brecht was now by no means well. On 31 March he had to ask Erich Engel to lead the rehearsals(BFA 30, 44) and when rehearsals left him exhausted, on 12 April he was admitted to Brugsch's ward.[24]

Brugsch's hand-written notes recording his treatment of Brecht have survived (BBA 1852/28-33). Schulten provides a detailed analysis. There were two elements to Brugsch's diagnosis: pyelonephritis, inflammation of the renal pelvis; and, bacterial endocarditis, an inflammation of the heart inner lining or valves. As we shall see, Brecht's aortic valve was affected. E. coli bacteria were identified as the cause of both infections. Treatment with antibiotics - streptomycin-pantotenat and chloramphenicol - in conjunction with cortisone and, to support the heart, strophanthin and later digitoxin brought about an improvement but not a definitive cure of the infection in both the heart and the renal pelvis. Brugsch now ordered a diet, which included the traditional raw egg in red wine, and from mid-May sought to immunize Brecht by injecting him weekly with ever-increasing doses of coli vaccine taken from dead coli bacteria.

It again exceeds Schulten's brief to note that in the official account of Brecht's death the two stages of therapy are conflated in an apparently successful treatment: "Es gelang durch intensive Behandlung mit Antibiotika und Vaccinetherapie die Infektion zu beherrschen".[25] The account states that in June and early July Brecht recovered well but that in July he appeared to over-exert himself in preparations for the London production. In fact, the course of injections continued through July. Brecht spent much of this time away from rehearsals at Buckow, where he received visitors and dealt with correspondence. He had an instruction posted at the Berlin Ensemble concerning the approach which actors should take to performing in London (BFA 30, 475). Brecht wrote to Kilian from Buckow in July: "Ich liege aber viel, jetzt, bei den höheren Impfungen brauche ich zweieinhalb Tage, mich davon zu erholen" (BFA 30, 473). In late July/ early August he added: "heute ist einer der schwarzen Samstage und ich schleppe die zwei Millionen toter Kolibakterien mit mir, als wiegten sie zwei Millionen Pfunde" (BFA 30, 473). Schulten concludes that Brugsch's immunisation was "im besten Falle wirkungslos".[26]

Brugsch went on holiday after visiting Brecht in Buckow. The next appointment was arranged for 15 August, but in the event Brugsch would not see his patient alive again.[27] Doctors in Brugsch's team were poorly briefed when they were called to Brecht on 9 August after his situation had deteriorated markedly.[28] They knew nothing about the inflammation of the heart lining and valve and underestimated the

severity of Brecht's condition, opting to treat him at home rather than take him into hospital. The only laboratory test was on a urine sample. The mass of white blood cells in the sediment confirmed the return of what Professor H.H. Hennemann called Brecht's cystitis.[29] Hennemann concluded from his examination that Brecht also appeared to be suffering from general arterial sclerosis and particularly from coronary and aortic valve sclerosis, which, he felt, accounted in some measure for Brecht's weakness and lethargy. Yet Hennemann prescribed only dietary therapy, including bearberry leaf tea, a traditional herbal remedy for cystitis with antibacterial properties. Schulten writes that by now Brecht was probably showing signs not of aortic valve sclerosis but of stenosis of the aorta, a narrowing of the aortic valve, which, like aortic valve sclerosis, created a sound that could be detected with a stethoscope. Stenosis of the aortic valve is a typical complication of the endocarditis which, unbeknown to Hennemann, Brugsch had been treating.[30]

On 14 August, only hours before Brecht's death, Professor Beyer, a heart specialist, was summoned from the Virchow Clinic, West Berlin. Despite Hennemann's report following his examination, the official account of Brecht's death maintains that in the days immediately preceding Brecht's death his doctors had not identified any pronounced symptoms of a heart disease, while his tiredness and exhaustion had increased to the point where he could scarcely leave his bed. He had no appetite. On 14 August

> traten vorübergehende Bewußtseinstrübungen auf unter gleichzeitigem körperlichen Verfall. Um die Mittagszeit dieses Tages kam ein ausgesprochener Kollapszustand mit Tachykardie (Herzjagen) hinzu, der im Laufe des Nachmittags zunahm. Der Blutdruck war tief gesunken und kaum meßbar.[31]

Beyer identified a pericardial rub. The pericardium is the double-walled sac around the heart. The inner and outer layers are normally lubricated by a small amount of pericardial fluid, but inflammation of the pericardium causes the walls to rub against each other with audible friction. When an electrocardiogram was finally employed it showed changes consistent with a heart attack, a finding with which the pericardial rub was also consistent. On that basis, it was concluded that Brecht had died in the wake of a heart attack, which had taken place several days earlier, undetected.

In Schulten's view, the grating of the pericardium was more likely caused by inflammatory pericarditis, again a form of inflammation of the pericardium, which escalated into perimyocarditis, that is to say a broader inflammation, simultaneously pericarditis and myocarditis, in which the inflammation of the pericardium spreads to the heart muscles

and leads finally to heart failure. The indirect causes of death were the inflammations of the heart and of the renal pelvis, which had recurred over several months. Schulten concludes that Brecht could have lived, had Brugsch administered an appropriate dosage of antibiotics, rather than the diet and a course of immunisation already deemed obsolete.[32]

b) Identifying Brecht's Organic Complaints and Establishing the Medical History

As we have seen, none of the doctors treating Brecht in 1955-6 identified an underlying heart disease. The official report is at pains to stress that no evidence could be found for such a disease. Schulten, too, in drawing his conclusion, proceeds on the basis that Brecht did not have an organic heart condition. In support of his view, Schulten stresses that throughout the period of his illness Brecht did not talk specifically of a heart complaint to his doctors or to others.[33] He refers for support to Pietzcker's thesis that Brecht actually suffered from childhood onwards from cardiac neurosis.

However, Brecht voiced his concern about his heart to others on several occasions during his final year. Indeed, he consistently described his illness in terms of a heart problem. The state of his heart figured quite regularly in Brecht's correspondence with Ruth Berlau. In October 1955, for example, he wrote, "Ich hatte etwas Fieber und das Herz ist etwas wacklig" (BFA 30, 379). Shortly after, Brecht wrote to Berlau, "Mit dem Herzen geht es langsam besser" (BFA 30, 408). In a letter to Berlau in late April 1956, Brecht, now in the Charité during the first phase of Brugsch's treatment, employed exact medical terminology in describing what he knew from Brugsch's diagnosis to be an inflammation of a heart valve: "Die Entzündung der Herzklappe ist etwas zurückgegangen" (BFA 30, 450). Similarly, the one-time medical student wrote a few days later to Feuchtwanger, "Es ist eine Endocarditis, die aber gutartig ist und auch schon abzuklingen scheint" (BFA 30, 451). It would appear that Brugsch had assured Brecht of the benign nature of the endocarditis at a time when he was still on his first course of treatment with him: the inflammation of the aortic valve could be cured.

For Brecht, however, the state of his heart was a very serious matter. He became extremely irritated by Brugsch's bland assurances, writing to Paul Dessau on 8 August, "Vorher war Brugsch immer enthusiastisch, wie gesund ich sei, aber tatsächlich hielt ich nicht ein Gespräch von fünf Minuten aus" (BFA 30, 476). The day before he died, Brecht dictated a letter to Brugsch, announcing that he was taking his business elsewhere, "von den Gewinnen der Behandlung ging nichts verloren, aber es setzte keine Erholung ein" (BFA 30, 478).[34] Brecht planned to leave Brugsch's care on 14 August for consultation with Schmitt in Munich. Schmitt had visited Brecht in Brugsch's private ward in April-May 1956 and described

the latter's diagnosis and treatment as quite wrong.[35] When Brecht's family summoned Brugsch on 14 August, the day that Brecht died, Brugsch declined to attend.[36]

There are in fact two occasions in Brecht's medical history when essentially the same organic heart defect was identified. Neither Brecht nor the doctors tending him in his final year appear to have been aware of the findings from the quite recent second occasion, which were captured in a report of 25 May 1951 upon an x-ray which was taken at the radiology department of the Charité. No other record of an x-ray of Brecht's heart has hitherto been identified. There is no mention of any x-ray being taken in papers relating to Brecht's treatment by Mertens and Brugsch. The report indicates that the heart appeared somewhat enlarged to the left with a protruding aortic knob. There appeared to be hardly any contraction of the retrocardial space. While the heart beat could be discerned on the left contour of the heart, on the right pulsation could hardly be detected. In radioscopy from a transverse angle, the barium passage of the oesophagus showed hardly any pulsation from behind the heart. Only after deep inhalation could stronger heart movements be discerned, which communicated themselves to the oesophagus (BBA, 509/70). These details of the ill-functioning, diseased heart – its dilation, the bulging aortic knob, the greatly impaired heart beat and the need for vigorous respiration to stimulate it – indicate chronic heart failure. Sufferers are susceptible to viral and bacterial infections of the heart, which may spread from other inflamed organs such as the kidney, causing endocarditis, inflammation of the already diseased heart, and leading to cardiac failure.

Brecht's dilated heart was first identified during childhood, when he was diagnosed with a "Herzerweiterung" (BFA 26, 496). Cardiac dilation is a result of repeated levels of exertion which are too great for the organ to withstand, especially if it is already damaged, leaving the heart enlarged and weakened. The condition can lead to sudden cardiac death in children. Symptoms of cardiac dilation include dyspnoea, or breathing difficulties, feelings of weakness and dizziness, and arrhythmia, or heart palpitations. As a fifteen-year-old Brecht recorded his arrhythmia obsessively in his diary: "Die folgende Nacht war miserabel. Bis 11 Uhr hatte ich starkes Herzklopfen. Dann schlief ich ein, bis 12 Uhr, da ich erwachte. So stark, daß ich zu Mama ging. Es war schrecklich. Endlich schlief ich ein" (BFA 26, 9). The attack leaves him exhausted and vulnerable to a repetition: "Am anderen Morgen...schleppte ich mich in die Schule. Nachmittags kehrte ich am Kreuz wieder um. Herzklopfen!" (BFA 26, 9-10). Shortly after, he notes: "In der Nacht hatte ich zuerst entsetzlich Herzklopfen, dann wurde der Schlag ganz leis und schnell. Papa wachte lange am Bett. Ich hatte Angst. Eine schreckliche Angst. Die Nacht war endlos!" (BFA 26, 14)

It can be concluded from these sources near the beginning and end of his life that Brecht carried the organic problem of a dilated heart with him for virtually the whole of his life. Neither in childhood nor later did Brecht and his doctors ever fully grasp his condition. Throughout his life, Brecht was deeply frustrated by the awareness that something was obviously seriously wrong with his heart beyond what his many doctors could tell him. This impacted profoundly upon Brecht's attitude towards the medical profession in general, which can be described as one of deep mistrust.[37]

Brecht's dilated heart of his childhood has its place in the broader medical history of the sickly child. A further essential element of his condition was not properly grasped at the time and has not been subject to investigation since. Walter Brecht writes that during childhood and adolescence his brother "war nervös, hatte über Jahre mit einem Zucken der linken Gesichtshälfte zu tun, das ihm eine Grimasse abzwang, bis es sich von selbst verlor".[38] The unevenness in the two sides of Brecht's face can be detected on a childhood photograph from 1908.[39] A fellow pupil from his primary school recalls Brecht's "nervöses Kopfzucken" and that he was shy to the point of being withdrawn.[40] For Walter and his friends, his older brother's appearance was "fremd, auch unheimlich, sogar bedrohlich".[41]

From a present-day diagnostic perspective, the conjunction in a child of a dilated heart and uncontrolled, erratic movement points firmly towards the syndrome of rheumatic fever. Rheumatic fever is now rare in developed countries but remains a major cause of death in the rest of the world. In the early twentieth century it was a very common inflammatory disease amongst children aged between five and fifteen, which frequently went undiagnosed because it long remained a "formidably elusive disease".[42] During Brecht's childhood, no consensual view existed amongst medical researchers as to what triggered rheumatic fever. Only in the early 1930s was it firmly established that the syndrome emerges from an untreated Group A streptococcal infection such as streptococcal pharyngitis, or strep throat, which can have an inflammatory effect upon the heart, the joints, the skin and the brain. Building upon W.B. Cheadle's establishment in 1889 of the modern clinical concept of the rheumatic state, in 1944 T. Duckett Jones published the landmark revised criteria for diagnosis, according to which rheumatic fever can be confirmed when two of a number of major criteria (or one major and two minor) are present along with evidence of streptococcal infection.[43] Major criteria include migratory polyarthritis, carditis (inflammation of the heart muscle), subcutaneous nodes, erythema marginatum (a long-lasting rash) and Sydenham's chorea. In Brecht's case, compelling evidence can be advanced for the presence of two major criteria: carditis and Sydenham's chorea.

Walter Brecht writes about the Brecht boys' childhood illnesses: "Kinderkrankheiten gab es viele, von Ausschlägen angefangen,

über Mumps, Halsentzündung, Keuchhusten. Mit oft hartnäckigen Wiederholungen brachten Eugen und ich die meisten dieser Krankheiten hinter uns, von Scharlach und Diphtherie blieben wir verschont".[44] Amongst bacterial inflammations of the throat, strep throat was the most common. Without antibiotics and hence untreated, strep throat was liable to recur, which only increased the likelihood of the immune-system mediated complication of rheumatic fever in a susceptible child. Rheumatic fever typically occurred some two or three weeks after the streptococcal inflammation of the throat. Carditis could follow and could produce chronic heart failure, typically leading to damage of the mitral valve or, as in Brecht's case, the aortic valve. Dilation of the heart was a possible complication, the heart over-extending itself in the effort to compensate for its weakness. This condition could lead to sudden cardiac death in children. In others, the diagnosis of an enlarged heart in childhood might be followed for many years without further symptoms. However, the condition leaves sufferers susceptible to recurrence and to complications throughout their lives, particularly in old age.

Sydenham's chorea, also known as St Vitus's dance and chorea minor, is a neurological disorder, characterized by rapid, irregular and aimless, involuntary movements of parts of the body, including facial muscles. Brecht's grimace may reasonably be attributed to Sydenham's chorea. The random, writhing movements of chorea are caused by an auto-immune reaction to the bacterium that interferes with the normal function of the basal ganglia, the part of the brain which controls motor movements. Again, before the discovery of antibiotics there was no tried and tested treatment. Symptoms can vary from a halting gait and slight grimacing to involuntary movements which are frequent and severe enough to be incapacitating. Emotional lability, obsessive-compulsive behaviour, cognitive defects, personality change, attention deficit and hyperactivity are possible psychological symptoms preceding the condition, which may settle after a year or so or wax and wane for a decade.

A characteristic of Sydenham's chorea is its recurrence during times of stress. In his early twenties, Brecht's "manchmal nervös zuckende[r] Kopf" was a striking feature noted by Hermann Kasack when Brecht sought to persuade Kasack to accept *Baal* for publication by Kiepenheuer.[45] In August 1921 Brecht writes in his diary, "ich habe den Bademantel an, sitze auf dem Sofa, habe das Zittern in Armen und Beinen" (BFA 26, 234). Paula Banholzer recalled that at the Munich premiere of *Trommeln in der Nacht* on 29 September 1922 "Brecht war sehr nervös und steckte uns mit seiner Nervösität unmittelbar an. Er schüttelte ohne Grund manchmal seinen Kopf oder machte fahrige Bewegungen mit seinen Händen".[46] Near the end of his life Brecht suffered markedly from "nervlich-motorischen Störungen".[47] Ruth Berlau recalls of the ageing Brecht's

hands, "Wenn Brecht spricht, spricht die Hand. Aber auch wenn er nicht spricht, ist der kleine Finger der linken Hand ununterbrochen in Aktion. Dann wandert die kostbare Zigarre über in die linke Hand, und die rechte fängt an zu argumentieren".[48] It is possible that Brecht inherited a susceptibility to Syndenham's chorea from his mother. The fifteen-year-old Brecht witnessed Sophie Brecht in a very agitated state at the time of her husband's operation for stomach ulcers, when, as Brecht noted of his mother in his diary, "Die Finger gingen und zuckten immer" (BFA 26, 100). Sophie Brecht's medical history remains to be written.[49]

Given that key advances in medical research took place only much later, it is hardly surprising that, as far as has been ascertained, the two key elements in Brecht's childhood condition were not linked in any single diagnosis and that, in that Age of Nervousness, he was simply labelled a "nervous" child with an enlarged heart.[50]

c) The Urological Complication

By contrast with his various statements about his heart complaint, at no point in his communications during that final year did Brecht refer to the inflammation of the renal pelvis. This is somewhat surprising, given that he had suffered from urological problems not just since his treatment by Hüdepohl but throughout his adult life. His silence is less surprising if one considers the taboos surrounding such unpleasant complaints. As early as 1919 Brecht composed "Über die Sterblichkeit," which invites a biographical reading and ends with the lines

> Unsereins weiß: es ist keiner zu beneiden.
> Jeder hat sein Kreuz, wie er immer war.
> Ich selber habe ein Nierenleiden
> Ich darf nichts trinken seit Tag und Jahr. (BFA 13, 139)[51]

As we see below, Brecht was susceptible to kidney stones formed of calcium oxalate crystals. Brecht ignored the prescription not to drink when he was in Berlin in late 1921 and early 1922. He records his suffering in several poems in those months, among them "Ich, Bertold Brecht," which in its first version contains the line, "Ich aber liege und spüre im Rücken noch einen Stein". The line was omitted from the famous later version "Vom armen B.B" (BFA 13, 242). In January 1922 he writes in his diary:

> Plötzlich schiffe ich Blut. Ich versuche zwar noch auf großem Fuße weiterzuleben, gehe mit Klabund, Hedda, Bronnen in den Blauen Vogel, aber dann kommen deutlichste Winke meines Unterleibs. Ich liege zwei Tage allein in meinem kalten Loch, dann kommen Hedda und Bronnen. (BFA 26, 269)

Brecht was admitted to the Charité hospital where he stayed for three weeks. He was diagnosed with pyelonephritis, a possible complication of kidney stones. The same inflammation of the renal pelvis would dog him in his final year. Kidney stones returned in the summer of 1934 when Brecht was hospitalized for a month in Svendborg with them. He described to Feuchtwanger his "kleinen Ureterstein aus hübschen Oxalatkristallen" (BFA 28, 424) and explained to Bernard von Brentano: "Die Unannehmlichkeiten begannen aber schon früher" (BFA 28, 425).

Ferdinand Hüdepohl first examined Brecht on 22 June 1949, only days after Brecht's arrival in Berlin from Switzerland. Thereafter until his death Brecht frequently consulted Hüdepohl about his urological problems. Hüdepohl's report upon the first examination in June 1949 indicates that Brecht was suffering from a urethral stricture with pronounced prostatitis, inflammation of the prostate gland, with a build-up of urine in the prostate (BBA1846/03). The report explained that prostatitis was the result of the backflow of the urine in the prostatic urethra as a result of the stricture. Kidneys and ureters were free from defects. There was some damage to the bladder wall, which Hüdepohl deemed reparable. He recommended that Brecht should only be treated in hospital and explained that he had refrained from a further examination out of fear of infection.

A urethral stricture is an uncommon complaint. It is unclear how long it had existed. The narrowing of the urethra, which causes the stricture, is normally due to scar tissue. Hüdepohl admitted Brecht to St. Hedwig's Hospital for three weeks to address the stricture and related issues. The procedure to deal with a urethral stricture is to widen the urethra either by passing a bougie into it or by performing a urethrotomy, a surgical operation. That is not, however, necessarily the end of the matter. Even with surgery, a stricture tends to recur and treatment has to be repeated periodically. Brecht consulted Hüdepohl in January 1951 (BFA 27, 318). Hüdepohl then admitted Brecht for twelve days before he was allowed home with a course of penicillin, indicating the return of a bacterial infection (BFA 30, 500; BFA 30, 54). As we have noted, the description of Brecht's consultation with Hüdepohl in October 1955 as a long-overdue cleansing of the urethra shows that Brecht was by now used to this procedure but had neglected to have it performed.

Among the possible causes of the scar tissue leading to a stricture are: injuries in medical procedures to investigate the bladder via the urethra; radiotherapy treatment; a "fall astride," as on to the frame of a bicycle; and, sexually transmitted infections (STIs) such as gonorrhoea or chlamydia, which may leave scar tissue after they are cleared. While none of these possible causes can be categorically dismissed, Brecht's repeated contraction of bacterial infections of the urinary tract, of prostatitis and of inflammation of the renal pelvis points in the direction of two of them:

medical procedures to treat kidney stones and STIs. We have seen the recurrence of kidney stones from at least the early 1920s to 1934. There is no indication that the problem then ceased. At the same time, STIs account for most cases of prostatitis in promiscuous males. There is no reason to doubt the factual basis in Brecht's own life, recorded in diaries and letters, for his concern about the deleterious effect of STIs and of the medical complications which they brought with them.[52]

The longer a urethral stricture exists, the greater the likelihood of serious complications, which may include cancer and endocarditis. By 1954, Brecht had prematurely aged: his face and body had become bloated. The recurrent urinary tract infections deriving from the urethral stricture, specifically pyelonephritis and prostatitis, almost certainly triggered Brecht's endocarditis. Brecht's vulnerability because of the diseased heart was much greater than his doctors were aware.

d) Conclusions

The escalation of Brecht's condition into perimyocarditis and heart failure, which Schulten identifies as the cause of death, was a consequence of the heart disease which Brecht had carried all his life after he had contracted rheumatic fever in childhood. His heart condition was vulnerable to complications from the urinary tract infections to which Brecht was extremely prone as a result of his urethral stricture. During Hüdepohl's procedure in October 1955 bacteria entered Brecht's urethra and infected the renal pelvis, the inflammation likely spreading to Brecht's vulnerable heart. A fresh course of antibiotics in July 1956 could have given some temporary respite. However, Brecht's condition was irreversible.

From a present-day perspective, it is not difficult to identify as septicaemia the symptoms which Kilian equated with influenza following Brecht's consultation with Hüdepohl. Septicaemia is a life-threatening, whole-body inflammatory state caused when bacteria from an existing infection, often from the urinary tract, but sometimes, too, from the heart, enter the blood stream. Symptoms of septicaemia include fever, chill, rapid breathing, and a rapid heart rate. They are consistent with Kilian's account. Mertens should certainly have hospitalized Brecht in the autumn of 1955. Instead, he was allowed to go without hospital treatment until April 1956.

It is, of course, scandalous that the report of the x-ray on Brecht's diseased heart, which was taken at the Charité in 1951, was not known to Brugsch and his team at the same hospital five years later. Nor is there any indication that the findings were communicated to Brecht himself, either in 1951 or later. The report is now in the Brecht Archive in Berlin but there is no record of how, when and from where it arrived there. Assuming that normal circumstances obtained, one can only expect that had the report

been known to Brecht's doctors in 1955-6, treatment would have been somewhat different. Certainly, at the outset Mertens could surely not have been so sanguine and Brugsch might have chosen a course of action different from the second stage of his treatment. However, the alarming catalogue of errors, sins of omission, falsification of the official record, stubborn refusal to countenance different courses of action, seemingly appalling ignorance and the mysterious disappearance of part of a vital document will do nothing to dampen the speculation that continues to surround Brecht's death.[53]

Finally, the identification of the aortic valve as a key site of Brecht's heart disease adds to our understanding of the circumstances surrounding his instruction to Weigel in the case of his death, as reported by Mittenzwei. As we have seen, whatever superstitions Brecht carried with him from childhood, following a lifetime of mis-diagnoses of his heart complaint he had some reason to mistrust his doctors' capacity to pronounce upon the demise of his organism.[54]

Endnotes

1 The present paper, a preliminary study for a forthcoming literary biography of Brecht, was written during the tenure of a research fellowship awarded by the Leverhulme Trust. The paper combines knowledge drawn from literary studies and from medicine. The author is a humanities researcher, who has taken advice from a medical practitioner and a historian of medicine. I should like to thank Dr David Gilbert, Cheadle, for the advice of the medical practitioner and Dr Carsten Timmermann, Wellcome Centre for the History of Science, Technology and Medicine, University of Manchester, for the advice of the historian of medicine. Finally, I should like to thank Dr Matthew Philpotts for his advice on a draft.

2 Carl Pietzcker, *"Ich kommandiere mein Herz". Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Werk* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988), p. 23.

3 Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller, (Berlin, Weimar and Frankfurt/Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-2000), here Vol. 22.1, p. 7.

4 The allusions to Lucretius's *De rerum natura* are explained in BFA 15, 498.

5 Ronald Speirs, "Die Meisterung von Meister Tod," in Jürgen Hillesheim, Mathias Mayer and Stephen Brockmann eds., *Brecht and Death. The Brecht Yearbook* 32(2007): pp. 31-56, here p. 32.

6 Speirs, "Die Meisterung von Meister Tod," pp. 49-50.

7 Brecht's doctors signed two documents, one providing somewhat more detail than the other, which are in the file "SED Akte Kaderfragen. Vorgang Brecht" in Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv, DY 30/IV 2/11/v 43. The more detailed document was signed by Professor Brugsch, Professor Beyer and Dr Krocker. In addition to these doctors, Dr Otto Müllereisert, Brecht's friend from Augsburg days, signed the shorter document, which was published in *Neues Deutschland*. In subsequent references Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv will be referred to as SAPMO-BArch.

8 Fritz Cremer's story, told to the journalist Rudy Hassing, is included in John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: Harper Collins, 1994), p. 606.

9 Brecht's list of instructions to Helene Weigel is in the Bertolt Brecht Archive, Berlin, reference number 1646/46.
10 The femoral artery is located in the muscles of the thigh, a continuation of the external iliac artery, which extends from the descending aorta and carries blood to the legs and feet. Büsing appears to have chosen this extension of the descending aorta for ease of access.
11 Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht. Oder der Umgang mit den Welträtseln*, 3rd edn, Vol. II (Berlin and Weimar: Aufbau, 1988), p. 664.
12 Speculation of Stasi involvement in Brecht's death was fuelled by an aside in a recently discovered speech which Erich Mielke delivered to senior Stasi officers shortly after Brecht's death: "Ich möchte eins der krassesten Beispiele bringen, Genossen, weil es wichtig ist, dass man als Staatssicherheitsmann, nich' wahr, genau weiß, wie diese Brüder gedacht haben...: dass also in der Staatssicherheit die Verhafteten geschlagen und misshandelt worden sind, auch hier in der DDR. (Pause) Und dass deshalb also der bekannte Schriftsteller (Pause) und, äh, Dramaturg Brecht Strafantrag stellen wollte gegen also einen leitenden Funktionär der Staatssicherheit. Und dann ist der Brecht erlegen einen (sic) Herzschlag". In the final sentence Mielke placed the emphasis on "dann". See Peter von Becker, "Erich Mielke und des Dichters Herzschlag," *Der Tagesspiegel*, 15 August 2006.
13 Pietzcker, p. 23.
14 Jürgen Hillesheim *"Ich muß immer dichten". Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005); and Ronald Speirs, "'Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – nur nit grau!' Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings," in Jürgen Hillesheim, ed., *Young Mr Brecht Becomes a Writer. The Brecht Yearbook* 31(2006): pp. 43-62.
15 Hans Karl Schulten, "Überlegungen eines Arztes zum Tod von Bertolt Brecht. War die Diagnose Herzinfarkt richtig?" *Dreigroschenheft* 1(2000), pp. 5-8.
16 After service in the First World War, Schmitt fought alongside Brecht's brother Walter and friend Otto Müllereisert in von Epp's free corps, which smashed the Munich "Räterepublik". Schmitt then studied medicine in Munich and Tübingen. He was a member of the far-right *Schwarze Front* and counted among his friends Rudolf Hess and Otto Strasser. Schmitt hid Strasser in his flat for several months in 1933-4 when Strasser was being sought by the National Socialists. Schmitt himself was later imprisoned by the Nazis, then put in Sachsenhausen. After the war he re-established his clinic in Munich.
17 Brecht gave voice to his concern in "Herr Keuner und der Arzt," which he wrote in 1929 (BFA 18, 29). A first version in Brecht's notebook, in which the doctor is called Schmitt, reads: "Der Arzt Schmitt sagte zu Herrn Keuner beleidigt: 'Ich habe über so vieles gesprochen, was unbekannt war. Und ich habe nicht nur gesprochen, sondern auch geheilt.' 'Ist es jetzt bekannt, was du behandelt hast?' fragte Herr Keuner. Schmitt sagte: 'Nein.' 'Es ist besser,' sagte Herr Keuner schnell, 'daß Unbekanntes unbekannt bleibe, als daß die Geheimnisse vermehrt werden'" (BFA 18, 465).
18 Schulten, p. 5.
19 Ibid., p. 5.
20 Ibid., p. 5.
21 Kilian's description of the complaint's resemblance to influenza is lost in the certainty of it being a "Virusgrippe" in Mittenzwei, II, p. 655. Werner Hecht, too, refers to a "Virusgrippe" in *Brecht-Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), p. 1222.
22 Surviving temperature charts are in BBA 1826/06-07, BBA 2044/11-12 and BBA 0975/89-94.
23 *Chronik*, p. 1214.
24 Only a few days after his admission, Brecht began planning follow-up treatment in Munich with Schmitt. At Brecht's behest, Kilian wrote a letter to this effect to Jacob Geis on 17 April 1956. See *Chronik*, p. 1224.
25 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/11/v 43.

26 Schulten, p. 6. There he notes, too, that Brugsch no longer included this therapy in the last edition of his textbook on cardiology.
27 Professor H.H. Hennemann from Brugsch's team conveyed the information concerning the next appointment to Schmitt in a letter which was dated 14 August 1956 but probably dictated one or two days earlier. The letter is in BBA 1826/03-04.
28 Schulten, p. 7.
29 In his letter to Schmitt of 14 August 1956 (BBA 1826/03-04) Hennemann noted that further tests would be necessary to determine whether the cystitis was linked to Brecht's old complaint of prostatitis.
30 Schulten, p. 7.
31 SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/11/v 43.
32 Schulten, p. 8.
33 Ibid., p. 6.
34 Brecht dictated the letter to Isot Kilian, but it was in the event not sent.
35 Mittenzwei, II, 657. Mittenzwei draws upon Barbara Brecht-Schall's memory of Schmitt's visit. Mittenzwei writes, misleadingly, that Brecht's doctors then switched their focus of attention to his heart from his stomach, which had been the focus for treatment until that point. Brecht was treated for a stomach complaint in 1952.
36 Barbara Brecht-Schall conveyed this information to Erdmut Wizisla in a letter of 12 November 1999, which is in BBA Z52/25. She made the same point in an interview with Peter von Becker in "Erich Mielke und des Dichters Herzschlag," *Der Tagesspiegel*, 15 August 2006.
37 A number of Brecht's texts contain savage criticism of the medical profession, among them "Interesse der Kopfarbeiter an der Umwälzung" in *Buch der Wendungen* (BFA 18, 59), the closely related "Wollen Ärzte heilen?" (BFA 22.1, 8), the scene "Die Berufskrankheit" in *Furcht und Elend des III. Reiches* (BFA 4, 379-81) and the depiction of "Der medizinische Tui" in *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (BFA 9, 176). Doctors are lambasted for placing their own material well-being above the needs of their patients, for their lack of interest in advancing medical knowledge, for their sophistry and for their cowardice in doing the bidding of the Nazi state.
38 Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg damals* (Frankfurt am Main: Insel, 1984), p. 210.
39 See Werner Frisch and K.W. Obermeier, *Brecht in Augsburg* (Berlin and Weimar: Aufbau, 1975), plate 23.
40 Franz Kroher, in Frisch/Obermeier, pp. 31-2.
41 Walter Brecht, p. 210.
42 Charles E. Kossmann, "Foreword," in Gene H. Stollerman, *Rheumatic Fever and Streptococcal Infection* (New York, San Francisco, London: Grune & Stratton), p. x, 1975.
43 T. Duckett Jones, "The diagnosis of rheumatic fever," *Journal of the American Medical Association* 126 (1944): pp. 481-4. Two major criteria or one major criterion and two minor must be present for a diagnosis, together with evidence of streptococcal infection. Minor criteria include fever, arthralgia and laboratory findings of elevated erythrocyte sedimentation rate, C-reactive protein and prolonged PR interval on ECG.
44 Walter Brecht, pp. 82-3.
45 Hermann Kasack, "Der Augsburger Bert Brecht," *Schwäbische Landeszeitung* 3 (January 1947).
46 Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, eds. Axel Poldner and Willibald Eser (Munich: Goldmann, 1981) p. 75.
47 Sabine Kebir, *Helene Weigel. Abstieg in den Ruhm* (Berlin: Aufbau, 2002), p. 277.
48 *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, ed. Hans Bunge (Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1985), p. 252.
49 In "Zwischen 'Frühlingserwachen,', Melancholie und kleinbürgerlicher Enge: Ein Notizbuch Sophie Brechts, der Mutter des 'Stückeschreibers,'" *The Brecht Yearbook*, 35 (2010): pp. 241-265, Jürgen Hillesheim recently began the task of investigating Sophie Brecht's biography, drawing upon a notebook which she kept between 1888 and around

1910. I should like to thank Jürgen Hillesheim for providing me with a draft of his article. Hillesheim writes that the notebook provides evidence of Sophie Brecht's fragile health and susceptibility to illness already as a young woman.

50 See Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervösität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler* (Munich and Vienna: Hanser, 1998).

51 The original title was replaced by "Der Virginienraucher" for publication in 1923.

52 References to the matter in Brecht's diaries and letters can be found in: BFA 26, 210; BFA 28, 306; and, BFA 28, 311.

53 Speculation of Stasi involvement will be fuelled by the knowledge that among Brecht's very last writings from late July/early August 1956 are the lines:

> Warum soll
> Frau Mielke
> Dem Sozialismus frönen?
> Sie hatte doch schon Unglücks
> Genug mit zwei Söhnen?
>
> Wieso hat
> Frau Mielke
> Schon zu tun mit Revolution?
> Wir meinen, weil die Mielke
> Sie hat nur einen Sohn! (BFA 15, 315)

Brecht knew his enemy. The editorial note appended to Frau Mielke, "vermutlich Dutzendname," (BFA 15, 502) might more properly refer to Erich Mielke's mother, whose other son, Heinz, committed suicide on 17 April 1955. See Jens Gieseke, *Die hauptamtlichen Mitarbeiter der Staatssicherheit* (Berlin: Links, 2000), p. 164, footnote 6. To be thereafter the mother of just one son, the murderer Erich, was reason enough to clamor for revolution.

54 This matter will be considered further in a forthcoming article treating the broader biographical and literary dimensions of Brecht's relationship with his body in the light of his medical history. One might add that the knowledge that Mielke's spooks were all around him could only have strengthened Brecht's resolve to prevent his burial alive.

Book Reviews

Stig A. Eriksson. *Distancing at Close Range: Investigating the Significance of Distancing in Drama Education*. Vasa, Finland: Oy Arkmedia Ab, 2009. 302 pages + 2 appendices.

Stig A. Eriksson's *Distancing at Close Range* explores the history of distancing as an integral device in drama education. While the bulk of this work is a theoretical examination of the distancing concept, Eriksson, a drama teacher, also extends his investigation into the practical applications of distancing within the frame of a drama education workshop he conducted. The book consists of an extended hermeneutic study on distancing, followed by five articles that were published between 2006 and 2008, only one of which had not heretofore appeared in an English-language publication. Taken together, this collection argues that distancing is a powerful tool, underutilized and under-discussed in the contemporary field of drama in education.

The book's first section comprises approximately two-thirds of the total text and is divided into the sections and subsections that are a hallmark of German (and, I suppose, Scandinavian) dissertations. Eriksson begins by noting that distancing "should be primarily understood as *making strange*" (24). He then discusses the etymology of the words "distancing" and "strange" and the different ways in which Brecht's term *Verfremdung* has been translated into English. Beginning with Aristotle, advancing to the German Enlightenment and later the English Romantics, Eriksson finds evidence of distancing in the works of Hegel, Coleridge, and Shelley, among others, and he suggests ways in which their respective works have influenced our present-day understanding of the concept. His expansive and diverse collection of sources makes a compelling case that distancing is a multifaceted and complicated concept. He goes on to discuss distancing in the traditions of three different artists: the Russian theorist Viktor Shklovsky, Brecht, and the British drama educator Dorothy Heathcote. They represent a kind of lineage of distancing, as Shklovsky influenced Brecht, who influenced Heathcote, who in turn influenced the work of Eriksson, as evidenced in the discussion of his own process drama workshop toward the end of the book.

The strongest parts of *Distancing at Close Range* are the five articles, some of which give background information that would have likely been helpful earlier in the text for readers unfamiliar with the history of the *Lehrstücke*, Dorothy Heathcote, or the British tradition of Drama in Education. The first two articles deal with the concept of distancing as it relates to drama education and discuss effective ways to structure drama in education (with Brecht's *Die Maßmahme* used as an example). The third and fourth articles concentrate on distancing as it is used in Dorothy Heathcote's work and

the Brechtian influences therein. In the final article Eriksson recounts his experiences in a process drama workshop that he led, titled "Antigone and Rachel Corrie," which juxtaposed texts by American peace activist Rachel Corrie, who was killed by a bulldozer while protesting the demolition of homes in Gaza in 2003, with excerpts from Sophocles' drama *Antigone*. His aim in combining the texts of these two female protagonists was "to activate reflection and empowerment—by 'cross-editing' the voices of two young women subjected to disenfranchisement and threat" (242).

The unusual structure of this book is itself a bit distancing. For example, in the introduction to Chapter B, "Aspects of Distancing," the author notes that this section is "not conceptualized as a linear presentation" because "[d]istancing has a dynamic complexity that cannot be captured in a simple formula or as a simple technique or a particular effect" (35). Instead, Eriksson jumps around and uses copious footnotes and internal references throughout the first part of his study in an attempt toward a "kind of supplementary, hyper-textual exploration of distancing" (35). However, while his stated goal was to relay the idea "that the phenomenon [of distancing] has a history, as well as a dynamic actuality," I found the ever-present secondary text to be distracting. Eriksson is continuously directing his reader to other parts of the book, so as to strengthen the web of connections he makes. Yet a couple of unfortunate typos sent me on a wild goose chase more than once. Similarly, the language could have been cleaner and clearer; Eriksson's point was at times lost because of cumbersome and unclear wording.

Eriksson is not the first to highlight the influences of Brecht on Dorothy Heathcote's innovations within Drama in Education; Heathcote herself did so along with her collaborators Gavin Bolton and Oliver Fiala. Indeed, Eriksson acknowledges that "few of the realizations disclosed by the present research are in themselves 'new'" (260). But he succeeds in bringing the ongoing discussion of what distancing is from a Brechtian perspective to the field of drama in education. By ending his study with a discussion of his workshop, he reveals the practical applications that distancing can have on contemporary process drama. His bibliography will also be of use to students of drama in education. And while it is not his intended goal, this study can also serve as an introduction for Brecht-influenced artists to the work of Dorothy Heathcote, whose advances in educational drama can provide new insights into possibilities for working with the *Lehrstücke*.

Erika Hughes
Hebrew University, Jerusalem

Georges Didi-Huberman. *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire, 1.* Paris: Les Édition de Minuit, 2009. 268 pages.

"Die Zeit ist aus den Fugen," laments Azdak in *Der kaukasische Kreidekreis* (Bild 4), recalling the great disorder of the recent war and social upheaval. Brecht had invoked the same resonant phrase in 1937 in his reflections on Pieter Bruegel's *Dulle Griet*, a famously violent and enigmatic image that he reads categorically as an allegory of war (GBA 22: 273). According to the French art historian Didi-Huberman in his contribution to the recent Brecht-Tage in Berlin (8-12 February 2010), the dislocation expressed in these words is *tout court* the subject of art; above all it was the subject of Brecht's art. It is the subject, too, and perhaps the principal thesis of Didi-Huberman's latest book: Brecht's work was marked by the out-of-jointness of war to a degree that we have not fully acknowledged, and beyond this, new forms – especially of engagement with the image in the *Journal* and the *Kriegsfibel* – proceed directly from the experience of being an artist at a time of war. Exposed to war, he undertook...to expose war (13).

The structure of this slim volume suffers from a kind of formalism that does not help the reader through an argument. Didi-Huberman cruises and spirals around his arguments and central ideas (especially *Schaukraft* and *montage – démontage*) in six long chapters with punningly interrelated titles (*position – disposition – dysposition – composition – interposition* – and back to *position*), which are in turn divided into four or six subsections, each of only a few pages, many with abstract and far from descriptive titles (*Naïveté, Ivresse, Illumination, Imagination,* for example). At times the progress of the text seems to be driven as much by wordplay as by demonstration or argument: the association (which works in French) of *montrer* with *montage* is particularly insistent, but also a play on *voir* and *savoir*, which, given Brecht's own melding of *sehen* and *verstehen*, may perhaps be more justified. *Quand les images prennent position* is a book that moves in an associative and non-linear fashion that many will find irritating. There is, nevertheless, still much to laud in what I take to be its threefold and fundamental undertakings: to take the *Journal* seriously as a "composed work" and not just a series of diary entries; to tie the use of images (predominantly press photographs) in the *Journal* to that in the *Kriegsfibel*, in other words to see the two works as a pair; and to situate their formal and generic innovations in the historical context of the World War. The part played in Brecht's *Journal* by the collaged photographs, the interrelation of pictures and texts here and in the *Kriegsfibel*, the genres of both these works: these remain generally uncommented in the secondary literature. So it is a great gain to have so subtle a writer as Didi-Huberman presenting a first volume of what is announced as a series on the politics of images and of the imagination (*L'Oeil de l'histoire*) devoted entirely to Brecht, to these two works, and to these questions. In the body of the

text, moreover, valuable insights flash through at frequent intervals. Even if only for its study of the *Journal* as a pathbreaking work of "art," this would be an important contribution to Brecht scholarship.

Modern literature is, for Didi-Huberman, above all a process of *démontage* and recomposition. He understands both the *Journal* and the *Kriegsfibel* as works of *montage*, even *rémontage*. He discusses the genre of the *Journal*, a work of both reflection and imagination, in a most illuminating and innovative way. The *Journal*, which Didi-Huberman insists is a "journal de travail," confronts us time and again with the terrible difficulty of writing about a present war just as about one's own misfortune. From that emerges its own peculiar form as a work-journal of war, able uniquely to move between the intimacy of the individual life and the world of geo-politics in an ongoing but by no means smooth development of an aesthetics of resistance. Rather than discursively analyzing, it lays material before us and proposes thought-provoking juxtapositions and contradictions. Through several readings of the *Journal's* breaks, leaps, and unexpected connections, Didi-Huberman nicely reveals *montage* as a heuristic principle.

The book's final chapter has some original things to say about the genre (again) of the *Fibel* and its pedagogy, but in other respects the material on the *Kriegsfibel* is more disappointing. This is partly because Didi-Huberman writes, more or less, as if no one had ever thought about any of this before. Of the secondary literature on the *Kriegsfibel* he seems to know only that by the excellent Philippe Invernel and Reinhold Grimm. He gives a fair descriptive account of the work and its genesis; he insists correctly on the necessity to read the *whole* composition with its layers of image, text, and paratext and its various temporal levels; and he gives us again some nice readings of the jerky cross-connections (both textual and visual) that characterize the work. However, he also accepts uncritically Grimm's application of baroque emblematics to the work, which has been widely criticized. As accessible a work as the Metzler *Brecht-Handbuch* could have helped here. He several times refers to the supposed horror of the war images in the work and even makes the familiar direct link to Ernst Friedrich's *Krieg dem Kriege*, without noticing the vast gulf beween Friedrich's genuinely horrific documentation and Brecht's far more indirect approach (which after all includes a photo of a "sexy carrot"). He runs through the tradition of the epigram, but he omits the collection that Brecht himself tells us (in the *Journal*) he was actually reading. Altogether he fails to take the verses themselves seriously and works only with the French translation. What emerges is a decent but unremarkable understanding of the work, a classically affirmative account – with the help of Walter Benjamin – as a culmination of the Brechtian epic, exploiting its fragmentary form, its "leaps and turns," in a dialectic of constant internal critique.

Didi-Huberman is right to stress the centrality of the war experience and social dislocation (that of the First as much as the Second World War), and indeed of exile to Brecht's oeuvre. The determination, however, to create connections between that experience and the forms of Brecht's literature can lead to oversimplifications. Didi-Huberman's lack of familiarity with the standard literature even seduces him into citing the Tretiakov story about Brecht chopping off limbs in a military field hospital, as if it were true. He also maintains that Brecht turned to the short forms, above all of the *Kriegsfibel*, under the pressure of exile and war – overlooking for the sake of the argument that in the same period he also wrote novels, long narrative poems, and his longest plays. If some of these weaknesses stem from an insufficient engagement with the (German and English) secondary literature and perhaps from even an only mediated acquaintance with some of the primary texts, there is also a positive corollary: his easy familiarity with a French tradition of the Brecht reception through Barthes, Blanchot, Althusser, and Batailles, all of whom get frequent mentions (perhaps Benjamin counts for this purpose as an honorary French intellectual too). It is refreshing to be reminded of this strand, which is often bracketed out of German and English-language scholarship. I also find cause, as one frustrated by the lack of progress in publishing Brecht's works in decent English editions, to wonder at the completeness of the French l'Arche edition; if only A & C Black could match that!

Didi-Huberman produces books at an astonishing rate. For some years he has been pursuing an interdisciplinary interrogation of painting, photography, and cinema in search of some elusive cognitive insight. Now he is turning his attention to the dual questions of the historical use-value and the potential for political engagement of the image. I am not sure I understand fully the subtleties of his larger project, of which the current volume on Brecht may just be a small part. The hints at affinities and analogies between his work and the work of Raoul Hausmann, Aby Warburg, and all sorts of other unlikely bedfellows are, for example, far from easy to reconstruct. But I am happy to think: where better to start than with Brecht! It may be arduous to follow Didi-Huberman's intellectual *jeux d'esprit*, but the effort is worth it for the insights he does vouchsafe. Coming at these things from another angle, another discipline, and another culture – that is valuable in itself.

Tom Kuhn
St Hugh's College, Oxford

Owen Hatherley. *Militant Modernism*. Winchester, UK: Zero Books, 2008. 160 pages.

Although Brecht does not get a full-dress treatment until the final section, his is the animating spirit throughout *Militant Modernism*, Owen Hatherley's politically charged and intellectually exhilarating adventure in the possibilities for modernism in the twenty-first century. There are – to risk a culinary metaphor – rich pickings, and Hatherley writes sophisticated and engaged prose on architecture, music, film, politics, and public policy. Attacking the trivialized, depoliticized reworkings of today's "Ikea Modernism" (16), Hatherley sets out to defend modernism from its defenders, and – eschewing a more familiar Anglophone route through right-modernist poetics and non-representational painting – offers a newly politicized and engaged case for that architecture, film, and music of the last century that took the future and utopia as an integral part of its project and responsibility. This is no exercise in *Ostalgie*, however, and Brecht's "forwards! not forgetting!" (14) is *Militant Modernism*'s organizing slogan.

Glotzen ist nicht sehen: the best section of *Militant Modernism* provokes us to learn how to look at modernist architecture and challenges the lazy response that uses the term "ugly" as an excuse to avoid engaging with the legacy and promise of Brutalism. Hatherley's is not a prose of cool detachment, and some of his most excited – and exciting – passages try to convey the charge remaining in this architecture with its "refusal of ease and slickness in favor of angularity and harshness" (40). Modernist architecture and the reaction to it were both part of a wider class struggle, a competition between modernism as "a creator of socialist spaces" (34) and the – physical as much as ideological – denigration of council housing and the tower block as symbols of a failed "statism" and welfare system. What remains of modernist style in the mannerism of the advertisement or quotation, Hatherley suggests, needs to be put into this contested political context:

> Modernism might have resurged, but in the same way that a Labour government is no longer a *Labour* government, it isn't quite the same Modernism. This is Modernism that is based on the distance between itself and the everyday. While the modern design of the 1920s (in Germany, or the USSR) and the 1960s (in Britain) was immersed in the quotidian, their equivalents today are the designers of corporate skyscrapers, museums and art galleries. (12)

One of the results of political defeat is that the enemies get the opportunity to drape themselves in the oppositional garb of the movement, and

Hatherley traces the degeneration of today's not-quite modernisms at the same time as he suggests historical resources for its overthrow. He notes in contemporary media culture a "kind of cynical Brechtianism where the alienation effect's insistence on the stepping in and out of roles is a way of avoiding ever actually saying anything, of ever committing: the 'postmodern pathology' of someone like Tony Blair or Robbie Williams resides in their inability to ever step back in after stepping out of Realism" (116). Against this Hatherley looks to the "nostalgia for the future" (8) aroused in us by the modern style in architecture and earlier counter-culture, which arrive for us as both aesthetic objects to be admired and as hidden portals to an earlier systemic critique of the current order, and as visions of a socialism to come.

Militant Modernism traces this future denied in a fast-paced and impatient set of chapters that leap from postwar British architecture to Soviet theories of *Byt* and everyday life and then on to sexual politics, the future of the V-effect, and the promises of digital technology. Hatherley's prose style mixes the enthusiasm and just-off-gushing tone of the most intelligent popular music criticism (Simon Reynolds is an acknowledged influence) with the exuberance of the manifesto. He has a gift for subtitles, too; my favorites are "I still dream of Orgonon" and "Towards a New Proletcult". This slightly hyperactive, restless adventurousness is at once *Militant Modernism*'s great virtue and its biggest weakness. Compared to the political timidity and tepid prose that characterizes so much academic writing, Hatherley's commitment and pace are invigorating, but occasionally he substitutes a fine line for what one had hoped would become more detailed analysis. Hatherley claims that the theater today "totally disdain[s] 'alienation effects' in favour of realism" (116): the suggestion is not only dubious empirically, but the use of realism as an epithet instead of as a tool for analysis (repeated elsewhere in *Militant Modernsim*) shuts down a potentially useful line of inquiry. What would Hatherley make of what John Roberts has called "modernist realism," of the "bent" realism of David Peace, or of Brecht's own richly suggestive discussions of the meaning of realism?

One does not read polemics for their even-handedness, though, and for the most part *Militant Modernism* presses its case with both conviction and convincing argument. In an original maneuver Hatherley uses the experience of British popular music in the 1980s as evidence to outflank Adorno and Orwell from the Brechtian left. Adorno's 1962 "Commitment" compared Brecht's engagement unfavorably to the "autonomy" of Beckett and Kafka, an autonomy, he argued, less easily assimilated by the culture industry. "The reverse," Hatherley argues, "has actually proved to be the case. What is perceived as Beckett's depiction of grim, sardonic struggle against an immutable human condition has an obvious appeal for a stagnant, depoliticised terminal capital...while Brecht's insistence

on the critical stance is utterly anathema to its tamed culture" (98). Similarly, whereas Orwell contrasted the supposedly "natural" cultural life of the British working class with "middle-class" socialism and "alien" modernism, Hatherley points to Blackpool's "shining concrete palaces" and "canned" music to show that "an allegedly simple, hidebound and placid people were quite prepared to explore a Modernist environment, if it were dedicated to pleasure rather than worthy edification" (124). By the 1980s their grandchildren were listening to bands like New Order, "with its blocks of overwhelming electronic sound, unnatural base rumbles and technocratic shimmers," all more Brechtian than "culinary".

Perhaps the most interestingly Brechtian aspect of *Militant Modernism* is not its content, though, but its form. Parts of the book first emerged on Hatherley's blog (www.nastybrutalistandshort.blogspot.com), and it is written "in the belief that, while technology is not neutral, it *can* prefigure redemption through reproduction" (121). Hatherley is no technological utopian, however, but he is alive to the contradictions resulting from the fact that "the alienation effect does have a strange presence in current mass culture. What is MySpace if not an utterly degenerated, conformist-individualist version of the *LEF*ists and Tretiakov's Two Way Newspaper?" (116) The Internet, for Hatherley, has the potential to take up some of the work of the "radio of exchange" or the two-way newspaper of Brecht's productivist imagination. He quite sensibly never claims that the technology is already doing this, but observes: "that the majority of what is produced by these forms is utterly inane is not always going to be the case". Full of productive digressions, open to dialogue, learned yet informal, personal but scholarly, *Militant Modernism's* best aspects all bear the traces of their training in blogging.

After the political doldrums of the 1990s the last decade has seen an impressive revival in Marxist and *marxisant* scholarship and activism. Hatherley takes that revival's energy and brings it into productive collision with some of the last century's "lost" aesthetic achievements. In looking "at the future's remnants" (3), Hatherley has produced a valuable and provocative utopian text for use today.

Dougal McNeill
Sophia University, Tokyo

Frank Thomsen. *Von der Taktik zur Tugend. Wandlung des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945.* Frankfurt/Main:Peter Lang, 2008. 336 Seiten.

Thomsens Dissertation *Von der Taktik zur Tugend. Wandlung des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945* liefert detaillierte Analysen dramatischer Werke Brechts mit dem expliziten Anliegen, thematische und motivische Gemeinsamkeiten zwischen Früh-und Spätwerk herauszuarbeiten und so Kontinuitäten statt radikaler Umschwünge zu identifizieren. Thomsen sieht Brechts Verschiebungen ethischer Problemkonstellationen als zentrale Thematik der in acht Kapiteln besprochenen Dramen. Die einzelnen Kapitel sind jeweils klar strukturiert und durch überzeugende Querverweise miteinandervernetzt. Thomsen zeigt, wie komplex die jeweiligen Probleme in der Sekundärliteratur bis jetzt besprochen wurden, präsentiert sie aber auch als Spannungen zwischen der Politisierung christlicher Motive, den Einflüssen des logischen Empirismus und der Absage Brechts an hierarchische Disziplinbegriffe der Kommunistischen Partei (93).

Der Titel des Buches fasst die zentrale These des Autors zusammen: das taktisch radikale Verhalten der Revolutionäre in der Lehrstückphase, das bürgerliche Tugenden defamiert und Verstellung, Lüge und Tod nicht scheut, wird ab 1938 von Brecht selbstkritisch hinterfragt und modifiziert. Wenn auch einige Aspekte der Einzelanalysen vertraut sein mögen, so gelingt es Thomsen, die ihnen zugrundeliegenden autoreferentiellen Bezüge deutlich herauszuarbeiten, und Brechts Dramen als ein kohärentes Experimentieren mit Fragen der Ethik, das natürlich auch durch sich verschiebende historische Kontexte stimuliert wurde, darzustellen.

Seiner Einleitung entsprechend will Thomson den Forschungsergebnissen des 2006 erschienen Buches *Ungeheuer Brecht* (2006) an dem er als Autor mitarbeitete, "detaillierter diskutierende Langfassungen der in UB etwas knapper erhaltenden Interpretationen" (14) hinzufügen. Allerdings stellt sich die Frage, was "Langfassung" hier bedeuten soll. In größten Teilen ist dieses Buch mit dem zuvor veröffenlichten, das Sigfried Mews im *The Brecht Yearbook* bereits besprach, identisch. Allerdings scheint die Akzentuierung der ethischen Fragestellungen, wie sie die "Einleitung" und "Zusammenfassung" entwickeln, neu zu sein. Da über diesen Aspekt im *BY* noch nicht berichtet wurde, lohnt es sich, diesen Text noch einmal anzugehen, da er auch einen sehr guten Rahmen zum Thema "Brecht, Marxism, Ethics" bietet.

Kapitel eins bis drei konzentrieren sich auf Brechts Umperspektivierungen, die das Frühwerk von den Lehrstücken bis zur Arbeit an *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Die Mutter* prägen. Mit diesen Stücken durchdenkt Brecht Konzepte der revolutionären Haltung und die an sie gebundenen

Spannungen zwischen Individuum und Kollektiv, bürgerlicher Moral und rationaler Ethik, Egoismus und märtyrerhafter Selbstlosigkeit. Thomsen analysiert die Übergänge von der "Loslösung der Handlung von der Naturnotwendigkeit revolutionärer Massenprozesse" (157) im Frühwerk bis zum Einsetzen taktischer Vernunft in den späteren Werken. Er konzentriert sich auf die Verschiebungen des Opfermotivs und des Todes und zieht am Ende der Besprechung von *Die Mutter* das Fazit: "Das so zwischen Vernunft und Märtyrertum schillernde Opfermotiv steht nach wie vor im Gegensatz zur tötlichen Gewalt, wie das Leninsche Revolutionsprogramm sie verlangt. Die Stärke der Schwäche und die Kraft der Passivität sind Motive, die vor allem in den Klassikern des späten Exils wichtig werden und die Taktik isolierter Revolutionäre wie Galilei, Matti oder Azdik beschreibt" (157). Seit *Die Mutter*, also seit 1933, wird die revolutionäre Haltung durch taktische Vernunft, die die Prinzipien der Auflösung in der Masse und der moralischen Selbstverleugnung ablöst, konkretisiert. Dies illustriert Thomsen z. B. am Motiv der Auslöschung des Gesichts. Während die Agitatoren in *Die Massnahme* noch mit Masken arbeiten müssen, fallen diese Negationen der Identität in späteren Stücken weg. In bezug auf *Die Mutter* argumentiert Thomsen: "Doch anders als bei der *Maßnahme*, in der ohne Maske, mit dem wahren Gesicht, revolutionäre Arbeit nicht möglich ist, kann Pelagea Wlassowa auch nach der Enttarnung noch agitieren" (151).

Die Analyse des Frühwerks zeigt, wie Brechts antibürgerlicher Vitalismus des Baaljahre, der noch von dem Ich Kult der Jahrhundertwende (28) geprägt wird, sich zugunsten der Überlegungen zu den Strukturen des Kollektivs verschiebt. Brechts gedankliches und theatralisches Experimentieren mit der Ethik im politischen Handeln ist im Frühwerk engstens gebunden an Fragen nach den Anforderungen kollektiver Kollaboration im revolutionären Prozess. Diese Kollaboration ist nur möglich, indem sie mit festgefahrenen bürgerlichen Identitäts- und Individualitätskonzepten aufräumt. Allerdings ist dies nicht einfach: die revolutionäre Haltung rechnet mit dem totalen existentiellen Einsatz des Einzelnen, der für seine vom bürgerlich christlichen Denken geprägten moralischen Fehlentscheidungen mit dem Tod einsteht. Solange die bürgerliche Moral das Handeln des Individuums bestimmt, steht es mit den Forderungen des Kollektivs im Konflikt.

Später fällt das Konzept des Kollektivs weg, und Brecht experimentiert mit verschiedenen Konzeptionen des immer in sich problematischen Individuums, das entweder als genusssüchtig, opportunistisch oder im idealistischen Sinn opferbereit jede Idee bürgerlicher Identität destruiert. Während das Individuum in den Lehrstücken immer noch als "der letzte Schmutz, den du/Entfernen musst!" (88) gilt, wird es später wieder neu etabliert. "Unter den Erfahrungen des Exils began Brecht in einem länger währenden Prozess sich auf die in der Lehrstückphase verdrängten

Elemente seines Frühwerks zurückzubesinnen: den (Über-) Lebenswillen und die vitalen Triebe des Einzelnen, den Egoismus und hedonistischen Sensualismus des Individuums und sein nicht zu unterdrückendes Glücksstreben" (98). Hierfür stehen die verschiedenen Versionen des "Galilei" Pate, denn das ambivalente Ende der dänischen Version von 1938/39 kann im Sinne der Lehrstücktradition und gleichzeitig als deren Kritik gelesen werden. Galilei als listiger Widerstandkämpfer, der sich selbst vom gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Kollektiv ausschliesst, ist allerdings auch derjenige Opportunist, der seine eigene Lehre öffentlich widerruft. Die amerikanische Fassung demontiert und vereinfacht die Figur: Der revolutionäre Wissenschaftler und Bürger Galilei, verpasst den Moment, "in dem er die Weltgeschichte positiv wenden kann" (219), denn im bürgerlichen Sinn fürchtet er den Schmerz der Folter und den Tod. Für ihn ist der Tod nicht mehr nur wie für die politischen Revolutionäre ein Mittel zum Zweck, sondern er fungiert auch als Bedrohung seiner bürgerlich konventionellen Genussfreude. Brechts symbolisierende Dramatik nimmt realistische Züge an.

Auch *Mutter Courage* bricht vollständig mit dem Kollektiv- und Märtyrerideal jeglicher wissenschaftlich ausgeklügelten Revolutionstaktik. Mutter Courage ist "eine tragische Figur" (255), die revolutionäre Taktiken wie List und Verstellung besitzt sie aber letzlich immer nur irrtümlich einsetzt. Mit Kattrin als Gegenfigur zur Courage wertet Brecht seine eigene scharfe Kritik gegenüber traditionellen Tugenden wie "Güte und Mitleid" (253) (wie z. B gegenüber den Tugenden des jungen Gelehrten in "Die Massnahme) um: Kattrins individualistisch einzelgängerisches Opfer fungiert hier als "einzig mögliche produktive Handlung" im Kontext der durch den Krieg gegebenen Zwangssituation.

Durch die Konstruktion der Doppelrolle von Shen Te und Shui Ta kontrastiert Brecht die an traditionelles Mitleid gebundene soziale Einstellung Shen Tes mit dem wirtschaftlich berechnenden Kalkül Shui Tas. Dieser unlösbare Konflikt zieht letzlich Shen Tes Absage an jegliche Ethik nach sich: sie akzeptiert die "Raubtierhaftigkeit der erfolgreichen Menschen" (264) für sich und die Erziehung ihres Kindes. Thomsen kontrastiert diese desillusionierende Handlung mit der Harmonieleistung in der -- für die meisten Figuren allerdings verdeckten -- Kollaboration zwischen Grusche und Azdak in *Der kaukasische Kreidekreis*. Grusche repräsentiert wie Kattrin und auch Shen Te (wenigstens am Anfang des Stückes) unmittelbares Mitleid, Azdak dagegen baalsches Chaos. Doch vermag er das Chaos und die es lenkenden Zufälle taktisch nutzen und die Rechtssprechung für Grusche erwerben. "Azdak und Grusche repräsentieren zwei Handlungsprinzipien und bilden zugleich den Endpunkt einer Entwicklungsreihe in Brechts Werk" (305). Grusches Mütterlichkeit knüpft an die Mutterfiguren der früheren Werkphase an, sowie Azdak's Chaos an "die baalsche Figur". Thomsen zeigt die Parallelen

zwischen der Rahmen- und der Haupthandlung des Stückes, um letzlich das Fazit zu ziehen: "Auch beim *Kaukasischen Kreidekreis* ist Brecht zu keiner klaren Vorstellung gelangt, wie sich die während der Phase der Ausbeutung geltenden Handlungsmaximen zu denen verhalten, die nach einer Revolution gelten sollen" (309).

Auch wenn Thomsen in der Analyse von *Der gute Mensch von Sezuan* und *Der kaukasische Kreidekreis* Zynismus und Situationskomik der Schauspiele erwähnt, so zeigt er nicht, wie gerade dieser Zynismus auch die an Kapitalismus- und Tugendkritik gebundenen ethischen Fragen weiter zu modifizieren vermag. Für Überlegungen in dieser Richtung sei auf einige der Beiträge in diesem Band, wie Daniel Cuonz' ("Staging Obligation. Bertolt Brecht's Dramaturgy of Debt - and its Relief") oder Paul Flaigs ("Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism") verwiesen.

Dorothee Ostmeier
University of Oregon, Eugene

Achim Aurnhammer, Werner Frick und Günter, Saße, Hrsg. *Gottfried Benn - Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne.* Würzburg: Ergon, 2009 (Klassische Moderne, Band 11) 318 Seiten.

Von Versen des "todessüchtigen Benn" spricht ein Gedichtfragment Bertolt Brechts von 1956 – die Formulierung überdeckt die Tatsache, dass auch in Brechts Werk hinter der Maske revolutionärer Jugendlichkeit zeitlebens eine tiefsitzende Herzneurose samt Todesangst steckte, wie der Freiburger Germanist Carl Pietzcker in mehreren Büchern und Aufsätzen überzeugend herausgearbeitet hat.

Carl Pietzcker ist auch an dem hier anzuzeigenden Band beteiligt, dessen zwölf Beiträge auf einer Freiburger Ringvorlesung basieren und eine moderne Form der antiken "Bioi paralleloi," der parallelen Lebensläufe, verkörpern. Dabei wollen sie, letztlich auf den Spuren des antiken Biographen Plutarch, der immer einen berühmten Griechen mit einem berühmten Römer koppelte, nicht nur an den beiden Autoren das "Janusgesicht" der Moderne verdeutlichen, sondern auch die nicht selten überraschenden Parallelen und Ähnlichkeiten neben den unbestreitbaren Gegensätzen herausarbeiten. Die Erinnerung an Plutarch bietet hier noch einen besonderen Reiz, denn Benn, der Schüler des humanistischen Friedrichs-Gymnasiums in Frankfurt an der Oder, pflegte in seinen Gedichten zeitlebens eine enge "Beziehung zur griechischen Antike und ihrer Mythologie und Götterwelt," während Brecht, der Augsburger Realgymnasiast, seine Wurzeln weit eher in den lateinischen Traditionen eines Horaz oder Lukrez suchte und fand. Beide, in recht unterschiedlichen

Elternhäusern aufgewachsen, studierten übrigens Medizin, wobei Brecht dieses Studium sehr bald abbrach, um mit Hilfe der Literatur die Welt zu erobern, während Benn in seiner ärztlichen Praxis bis nach dem Zweiten Weltkrieg tätig war.

Allerdings tauchen die biographischen Parallelen und Unterschiede in diesem Band nur insoweit auf, als sie ihren Widerhall im Werk finden, wobei dieses doppelte Oeuvre einen ersten Problembereich des Bands bezeichnet. Während Benns Werk nur einen relativ schmalen Gattungsbereich abdeckt, von (weitgehend früher) Kurzprosa bis zur (weit überwiegenden) Lyrik und einer ausgedehnten essayistischen Produktion, ist Brechts Werk nicht nur durch das Ausgreifen in allen Gattungen gekennzeichnet, von der Lyrik über die Erzählprosa bis zum Drama und sogar zum Film. Das schränkt die Untersuchungsbereiche des vorliegenden Bands natürlich ein: im Mittelpunkt stehen die Lyrik und die Essayistik der beiden sich so nahen und doch fernen Antipoden, die sich bei den präzisen Analysen der Freiburger Literaturwissenschaftler/innen rasch als nicht ausschließliche Gegen-, sondern auch als Nebeneinanderfüßler mit parallelen Wesenszügen erweisen. Zieht man das (vorzügliche) Register zu Rate, stellt man rasch fest, dass große Bereiche des Brechtschen Oeuvres hier (zwangsläufig) ausgeblendet sind: die bedeutenden Dramen ebenso wie der größte Teile der Prosa (vom Film ganz zu schweigen).

Ein zweites Problem ergibt sich aus der Gattung der Ringvorlesung, die Überschneidungen und Wiederholungen fast unvermeidlich macht, trotz offenkundig sorgfältiger Lektoratsarbeit der drei Herausgeber. Freilich zeigt auch diese Besonderheit hier ein Janusgesicht: durch die Beleuchtung des gleichen Sachverhalts oder Zitats aus unterschiedlichen Betrachtungswinkeln lassen sich zusätzliche Erkenntnisse gewinnen, etwa wenn Günter Sasse (220) ebenso auf die Äußerungen Benns zu den Nationalsozialisten in seiner "Antwort an die literarischen Emigranten" von 1933 zurückgreift wie Carl Pietzcker (203f.). Im letzteren Fall geht es freilich um "Die Bilder von der Geschichte bei Benn und Brecht," bei Sasse dagegen um "Unterordnung und Aufbegehren" bzw. um das Thema "Der Intellektuelle und die Macht". Natürlich ließen sich bei einem derartigen Thema zahlreiche zusätzliche Wünsche äußern, was alles noch hätte behandelt werden können/sollen (etwa das persönliche und literarische Umfeld der beiden Antipoden) - aber die Stärke dieser Aufsätze liegt gerade in der Konzentration auf das Werk und seine Implikationen.

Die ersten drei Vorlesungen gelten der Lyrik und zugleich den schriftstellerischen Anfängen der beiden frühen Antibourgeois. Werner Frick blickt einleitend den beiden Autoren über die Schulter und entwirft "Selbstporträts mit Seitenblicken," indem er "Benn und Brecht vor dem lyrischen Spiegel" beobachtet. Dabei entdeckt er eine ganze

Reihe von Ähnlichkeiten "zwischen den jungen Wilden" und zugleich grundlegende Unterschiede. Während Benn einen "Kult der Einsamkeit und der monologisch-melancholischen Selbstverständigung" (33) pflege, enthüllten Brechts frühe Gedichte ein "multiples Kunst-Ich, bald in der Innensicht, bald in der Außensicht gezeichnet" (23). Aufschlussreich übrigens der abschließende Hinweis auf die "bemerkenswerte Annäherung der lyrischen Diktion beider Protagonisten in den allerletzten Lebensjahren, in den spätesten...Gedichten" (40).

Achim Aurnhammer untersucht anschließend "Inszenierungen der Moderne im Traditionsbruch" und arbeitet dabei heraus, dass beide Autoren an Traditionen anknüpfen und zugleich den Bruch mit der Tradition als wohlgesetztes Kalkül verwenden. Bei Benn werden nicht nur "die barocken Vergänglichkeitsbilder...drastisch pathologisiert" (57), auch Stefan Georges "Komm in den totgesagten Park und schau..." dient als Folie, um in Benns "Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke" die "Schönheitskonzeption des Ästhetizismus" ebenso zu erledigen wie die "überlebte spätromantische Liebeskonzeption" (58). Beim jungen Brecht dagegen zeige sich ein "epikureischer, anarchischer, gewalttätig-vitalistischer Grundzug, der in vergröbertem Nietzscheanismus Genuß ohne Reue propagiert". Diese Erkenntnis ist nicht neu, und Aurnhammers Einschätzung von Brechts Sammlung "Lieder zur Klampfe" (1918), diese Gedichte seien "eher antiquiert als modern," bleibt unscharf, wenn Brechts (durchaus artifizielle) Stilmittel einzig auf Francois Villon und den Bänkelsang statt, weit bedeutsamer, auf Frank Wedekind und das Kabarett des frühen 20. Jahrhunderts ("Überbrettl") bezogen werden ("sexuelle Drastik" (61) etwa war dem realen Bänkelsang mit Sicherheit fremd, dafür sorgte schon die Überwachung durch die Obrigkeiten!).

Der dritte Lyrik-Beitrag von Fred Lönker vergleicht "Benns *Rönne-Novellen* und Brechts *Hauspostille,*" ein Unterfangen, das durch den Unterschied zwischen Prosa und Lyrik stark beeinträchtigt wird. Lönker rettet sich aus diesem Dilemma, indem er "die lyrischen Passagen" der "Rönne-Novellen" in den Mittelpunkt stellt und so zu dem Fazit kommt, bei Brecht verliere "die Sprache, die vom Ichverlust handelt [in seinen Naturgedichten], nie ihre referentielle Funktion" (89), während bei Benn (dessen Prosa "weit lyrischer" sei als "die Lyrik seines Antipoden Brecht") "die in diesen Passagen vergegenwärtigte Wirklichkeit...von dem, der sie erlebt, nicht zu trennen" sei: "Es ist das Ich selbst, das sich in diesen Visionen begegnet" (90).

Im ersten Beitrag zum Theater behandelt Günter Schnitzler "Das Dilemma der 'epischen Oper'" am Beispiel der "*Dreigroschenoper* mit einem Seitenblick auf Benns Opernästhetik". Dabei ist der "Seitenblick" wenig ergiebig, was nicht verwundert, wenn einzig Benns Oratorien-Text für *Das Unaufhörliche* als Hauptbeleg herangezogen werden kann - dass Benn

lieber die "Kulinarische Oper" hörte als den Bänkelsang, begründet noch lange keine "Opernästhetik" (110). Weitaus ergiebiger sind Schnitzlers Darlegungen zur *Dreigroschenoper*, in denen er nicht nur den komplizierten Entstehungsprozess inklusive der Bezüge zu Pepusch/Gays "Bettleroper" differenziert nachzeichnet (94-100), sondern auch herausarbeitet, dass der Begriff "gestische Musik" zwar von Brecht wie von Kurt Weill verwendet wurde, beide aber damit "höchst gegensätzliche Überzeugungen" verbanden (109), was letztlich dazu führte, dass sich ihre Wege schon ab 1930, noch vor der Emigration also, mehr oder weniger trennten.

Dieter Martin knüpft mit seinen Betrachtungen zu "Konkurrenz und Lehrstück" im Dreieck "Brecht-Hindemith-Benn" an diesen musikalisch-dramatischen Beitrag an. Er schildert treffend die Vorgeschichte und die Bedingungen des Baden-Badener Musikfests 1929, greift erfreulicherweise bei der Analyse des *Lehrstücks* auf den in keiner einzigen Brecht-Ausgabe, sondern nur in Hindemith-Ausgaben veröffentlichten Originaltext von 1929 zurück, verfällt aber dennoch mehreren in der Brecht-Forschung sich ewig fortschleppenden Irrtümern. So bezeichnet der Begriff "Badener Lehrstück vom Einverständnis" nicht einfach einen "endgültigen Titel" (122), sondern ein völlig anderes Stück; Brecht hat "weitere Aufführungen des *Lehrstücks*" nach 1930 keineswegs "unmöglich gemacht" (125), sondern nur Bedingungen gestellt (das Stück wurde auch bis 1933 noch mehrfach aufgeführt), und schließlich ist das "Lehrstück" von 1929 keine "Untersuchung grundlegender sozialer Mechanismen" (122), sondern ein Stück über den Tod des Einzelnen, ein Aspekt, der in der Umarbeitung zum *Badener Lehrstück* hinter revolutionären Parolen verschwindet. Aufschlussreich dagegen die Darstellung des *Lindbergh-Flugs* und seiner Umarbeitung, ebenso wie Martins Überlegungen zu Benns Text des Oratoriums *Das Unaufhörliche*, das Komponist wie Autor sich als Gegenmodell zu Brechts Lehrstücken gedacht hatten. Überraschend die Schlussvolte des Beitrags: beide Hindemith-Texte, die von Brecht wie die Benns, seien durch "Zivilisationskritik" und eine "Frontstellung gegen die bürgerliche Individualität" geprägt, Benn kritisiere den "abendländischen Fortschrittsglauben" ebenso wie Brecht (128 f.). Und Hindemith glossiere diese Verbindung, indem er den parodistischen "Marsch" aus dem "Lehrstück" in "Das Unaufhörliche" übernimmt (129 f.).

Katharina Götz widmet sich unter dem effektvollen Titel "Korallenchor und Matrosenpuff" den "Entwürfe[n] des Exotischen bei Benn und Brecht". Nach einem knappen Überblick über die Rolle des Exotismus um 1900 arbeitet sie heraus, dass Benn mit der "Evokation des Exotischen" vor allem die Beschwörung des "Archaischen und Mythischen," die "Orientierung an frühen Kulturstufen" verbindet (144 f.); Brecht dagegen (der hier fast ausschließlich mit lyrischen Beispielen betrachtet wird) zielt auf den "Spielcharakter" der exotischen "Versatzstücke," die gerade durch den Charakter "des Inauthentischen" gekennzeichnet sind (141).

Daran schließt sich Barbara Neymeyers Betrachtung von "Artistik und Vitalismus: Zur Nietzsche-Rezeption bei Benn und Brecht". Im Mittelpunkt steht hier Gottfried Benn, da Nietzsche "für Brecht eine erheblich geringere Bedeutung" habe (153). Zweifellos ist richtig, dass Brechts Nietzsche-Rezeption nicht von einem "systematischen Erkenntnisinteresse" geprägt ist (154); aber in diesem Beitrag wird Brechts Interesse an dem großen Sachsen ebenso unterschätzt wie die abschließende Feststellung fragwürdig ist, die "Vorstellung eines erkenntnistheoretisch begründeten Perspektivismus" hätte ebenso wie das "Ideal des freien Geistes...bei Brecht keine Spuren hinterlassen" (man denke nur an die vertrackten Keuner-Geschichten). Hier geht die Autorin dem listigen, mit Vorliebe Spuren verwischenden Augsburger auf den Leim; Nietzsches Rolle "als Legitimationsinstanz für Benns eigenes ästhetisches Credo," das zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen pendelt, wird von ihr dagegen treffend herausgearbeitet.

Der einzige Beitrag des Bands über das Verhältnis der beiden Autoren zu den im 20. Jahrhundert sich neu entwickelnden Medien zieht ebenfalls keine Synthese, sondern stellt inkohärente Themen nebeneinander. Barbara Besslich stellt darin die Frage "Können Dichter die Welt verändern?" und zeigt den "mediale[n] Wirkungswillen" der beiden Schriftsteller in drei Schritten. Gemeinsam sei beiden die Ablehnung Rainer Maria Rilkes, speziell von dessen "Stundenbuch" – was das mit dem "medialen Wirkungswillen" und mit der grundlegenden "Wirkungsästhetik" zu tun hat, bleibt weitgehend das Geheimnis der Autorin, so interessant die (nicht weiter belegte) Vermutung ist, Brechts *Hauspostille* sei eine "ironische, intertextuelle Antwort" auf Rilkes *Stundenbuch* (der frühe Brecht zeigt übrigens nicht wenige Rilke-Bezüge, die die Forschung bisher nur sehr begrenzt wahrgenommen hat). Anschließend wird "Brechts Radiotheorie" skizziert (238 ff.), der eine eingehende Analyse zweier Rundfunkdialoge Benns von 1930 ("Können Dichter die Welt ändern?") korrespondiert. Dichtung, so das Fazit, solle "eine Wiederverzauberung einer entzauberten Welt in der Kunst" bewirken und "das Grauen vor der Sinnlosigkeit der Geschichte...bannen" (254).

Die letzte Gruppe des lesenswerten Bands gilt dann der Geschichte, der Macht und der Moderne sowie der Stellung der beider Autoren "im Nachkriegsdeutschland". Der oben bereits genannte Carl Pietzcker stellt die "Bilder von der Geschichte," die beide Autoren entwerfen, einander in einer intensiven Darstellung gegenüber: dem (nicht uneingeschränkten) Fortschrittsoptimismus Brechts (sein "marxistisches Bild der Geschichte" habe "ihm geholfen..., mit seinen Texten Wirklichkeit zu erschließen," habe ihm aber auch "Wirklichkeit verdeckt" (207)) korrespondiert als Gegenbild Benns Vorstellung von der Geschichte als sinnloser Wiederholung; Brechts Einübung in "eingreifendes Denken" scheint Pietzcker freilich ebenso fürs Heute hilfreich wie "die Skepsis Benns" (211).

Totalitäre Regimes/Gedankengebäude entwickelten für beide Prot- und Antagonisten eine faszinierende Anziehungskraft - Günter Sasse geht diesem Faszinosum der Macht, der Ambivalenz von "Unterordnung und Aufbegehren" in einer differenzierten Darstellung nach, die Benns hymnische Akklamation zu den neuen faschistischen Machthabern von 1933 ebenso einbezieht wie seine rasche Enttäuschung. Für Brecht stellte sich (nach den "Abscheulichkeiten der Moskauer Prozesse" (225), die er eher aus der Ferne erlebte) die Frage seines Verhaltens zur Macht vor allem nach seiner Übersiedlung in die DDR; hier unterscheidet Sasse die "öffentliche Seite" Brechts von seinen kritischen Äußerungen, von denen die Öffentlichkeit erst nach seinem Tod erfuhr.

In Sabina Beckers Beitrag "Autorschaft versus Dichtertum" geht es (noch einmal) um die Wirkungsästhetik, jetzt freilich ganz besonders aus dem Blickwinkel der "Moderne-Konzepte". Für den Brecht der zwanziger Jahre sei "die Praxis bzw. der Praxisbezug, das heißt nicht zuletzt die wirkungsästhetische Dimension von Literatur ein zentraler Aspekt," indes Benn "ganz entschieden ihren Kunstcharakter" exponiere (263). Dabei verbinden die Tendenzen der Neuen Sachlichkeit um 1930 beide Autoren, deren Gegensatz sich erst nach 1945 weiter zuspitzt. Benn zieht sich in dieser Zeit auf das "Konzept des 'absoluten Gedichts'" zurück, ohne sich explizit mit seiner Rolle im Jahr 1933 auseinanderzusetzen; Brechts Haltung in den Jahren nach 1945 klammert Sabina Becker aus, wohl, weil Rolf G. Renner sich im abschließenden Aufsatz ausdrücklich dem Thema "Benn und Brecht im Nachkriegsdeutschland" zuwendet und das "Dilemma der Geschichte" beschreibt. Er konstatiert eine mehrfache Entwicklung: bei beiden werden "ihre programmatischen Neuansätze systematisch entschärft" (285), beide stehen sie "zum herrschenden Diskurs ihres Landes auch in spannungsvoller Beziehung" (287) und entwickeln Tendenzen "zur ästhetischen Subversion" (291).

Hier schließt sich der Kreis: aus den "jungen Wilden" der Jahre um und nach dem Ersten Weltkrieg sind in der Mitte des Jahrhunderts Arrivierte geworden, freilich mit spezifischen Differenzen und Gemeinsamkeiten: "Dem 'Dilemma der Geschichte' wollten sie, jeder auf seine Weise, entgehen, doch am Ende haben sie nur dessen Widersprüche in Sprache verwandelt, ohne den Begriff zu finden" (296), oder, mit Gottfried Benns Worten in "Doppelleben": "Wir schrieben etwas anderes, als wir dachten, wir dachten etwas anderes, als wir erwarteten, und was übrig bleibt, ist etwas anderes, als wir vorhatten" (ebd.).

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Wolf Gerhard Schmidt. *Zwischen Antimoderne und Postmoderne: Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalem Kontext.* Stuttgart: Metzler, 2009. 800 Seiten.

Je größer die zeitliche Distanz zu bestimmten Perioden der Kulturgeschichte ist, desto übersichtlicher erscheint paradoxerweise die Forschungsperspektive. Angesichts des derzeitigen Überschusses an theoretischen Reflexionen und methodischen Divergenzen erweist sich die Aufgabe einer komplexen objektiv-wissenschaftlichen Erfassung zugleich umso prekärer. Dies betrifft die 2009 bei Metzler erschienene opulente Monographie von Wolf Gerhard Schmidt mit dem vielversprechenden Titel *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext.* Präzise skizziert sind die dem Buch zugrunde liegenden Prämissen: Die Forschungssituation sei defizitär, die bisherigen Einzel- und Gesamtdarstellungen unzulänglich, denn selektiv oder einseitig, darüber hinaus meist politisch belastet. Indes schlägt Schmidt bezüglich des Zeitraums von 1945 bis Anfang der 1960er Jahre vor, statt zwischen "Restauration" und "Innovation" zu differenzieren, eine "diskursive Analyse ästhetischer Polyvalenz" (4) vorzunehmen, und strebt so eine "Neubewertung der Epoche" (5) an. Das Vorhaben ist spektakulär und seine Verwirklichung – bereits auf den ersten Blick – imposant, denn der Band zählt exakt 800 Seiten, wovon knapp 650 Seiten Ausführungen zum Thema beinhalten. Die Arbeit ist interdisziplinär ausgerichtet und solide kulturwissenschaftlich fundiert. Systematisiert wird die Vielfalt der Phänomene (post-) strukturalistisch durch Erfassung in einzelne Ordnungen bzw. Narrative, was die einzelnen Zustände im Forschungsprozess kausal zu verknüpfen ermöglicht. Nach einführenden Kapiteln, die das Unterfangen sorgfältig begründen, das Konzept der Arbeit ausführlich darstellen und sich mit dem Forschungsstand akribisch auseinandersetzen, folgen drei Teile, die jeweils soziokulturelle, semantische und ästhetische Dimensionen von knapp zwei Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte ausloten.

Die äußerst treffende Methode erweist sich als höchst effektiv und der überaus dichte Duktus der Darstellungen als sehr effektvoll. Bedauerlicherweise wendet der Autor aber eine Art Poetik der gedanklichen bzw. schriftlichen Verkürzung an, was bisweilen irritierend wirkt. Dies betrifft sowohl Explikationen einzelner Thesen – so etwa die Geringschätzung des Butlerschen Ansatzes (42) – als auch die Verwendung mancher Begriffe wie der immer wieder auftauchenden synekdochischen Bezeichnung "deutschsprachiges Europa". Dieser "operative" Terminus erscheint – zumal im Kontext der Nachkriegszeit – nicht nur ziemlich unsensibel, sondern peinlich generalisierend. Wenn Schmidt, seine Ausführungen geopolitisch perspektivierend, die "grundsätzliche[] Einheit deutscher Literatur als Literatur deutscher Sprache" (19) hervorhebt, wirkt dies nicht nur obsolet, sondern latent hegemonial

und krass vereinfachend. Zwar wird dieser totalitarisierende Gestus mit dem Hinweis auf "nationalliterarische Unterschiede" abgemildert, doch rückt die evidente Alterität von deutschsprachigen National- und Minderheitenliteraturen in Europa letztlich in den Hintergrund. Zugleich ist die Anwendung des Begriffs "nationalliterarische Unterschiede" auf beide Teile Deutschlands inadäquat, denn sie suggeriert, dass zwei verschiedene Nationen das geteilte Land bevölkert haben. Für terminologische Unschärfen bzw. Willkür lassen sich noch andere Beispiele anführen. Sehr kontrovers ist etwa der Begriff der "ästhetischen Progressivität" (22), da er die Geschichte der Theaterästhetik als einen fortschrittlichen Prozess impliziert, d.h. ideologisch belastet.

Generell speist sich die Arbeit aus dem Willen nach Rehabilitierung, der deutlich in Affirmation mündet. Nachdem Schmidt im ersten Schritt die Theaterkunst im allgemeinen verherrlicht, verklärt er im besonderen das deutsche Theater und seine Texte, denn zu zeigen sei schließlich, "daß Teile der deutschen Nachkriegsdramatik...die Moderne nachdrücklich fortschreiben und damit einen bis heute unterschätzten Beitrag leisten zur Retablierung des deutschen Theaters in der Weltliteratur" (26). Der pathetische Gestus schlägt mitunter in einen apodiktischen Ton um so, wenn der Autor zum Überdenken des Wissenschaftsbegriffs auffordert (4) oder die bisherigen Forschungsergebnisse fast ausnahmslos in Bausch und Bogen verurteilt. Zusätzlich stützt sich die Fassade der Gelehrsamkeit auf eine passagenweise dermaßen verdichtete Sprache, die samt der Unmengen von eingeflochtenen Informationen sowie Kurz- und Langzitaten äußerst hermetisch wirkt und derart, um mit Brecht zu pointieren, "schwierige Scharaden" erstellt.

Nichtsdestotrotz bleibt die Verfahrensweise wie das Instrumentarium des Autors beeindruckend. Die Analysen von exemplarischen Erscheinungen sind oft tiefschürfend und in der Regel einleuchtend. Lobenswert ist, dass sich Schmidt nicht nur auf eine rein philologische bzw. germanistische Perspektive beschränkt, sondern die Phänomene Disziplinen übergreifend - etwa theaterwissenschaftlich, soziologisch oder mathematisch - beleuchtet. Darüber hinaus kennzeichnet die Ausführungen ein quantitatives wie qualitatives Gleichgewicht, was von der wissenschaftlichen Disziplinierttheit des Verfassers zeugt. Besprochen werden nämlich sowohl nur gut Eingeweihten bekannte Erscheinungen als auch bereits kanonisierte Autorinnen, Autoren und Werke, darunter auch der Inbegriff des deutschen Theaters im 20. Jahrhundert - Bertolt Brecht. Zwangsläufig wird der Gründer des Berliner Ensembles immer wieder angeführt, ihm sind zudem drei längere Kapitel der Arbeit gewidmet. Zunächst setzt sich Schmidt mit Brechts Theaterpraxis im Land des SED-Regimes auseinander und zeigt, wie in dieser neuen Realität das epische Model in anthropologischer, struktureller und kulturpolitischer Hinsicht von dem Theatermann hinterfragt wurde. Das nächste Kapitel

erörtert die textuelle Nachkriegsproduktion Brechts unter dem Aspekt der Interferenz von Oberfläche und Tiefenstruktur. Die Analyse der Nachkriegstheatertexte *Der kaukasische Kreidekreis, Die Tage der Kommune, Turandot* und *Galilei* entlarvt die mannigfaltigen Dekonstruktionsstrategien des Autors, die zur Deformation des dialektischen Prinzips beigetragen haben. Das dritte und letzte Brecht gewidmete Kapitel verfolgt diese Spur weiter und attestiert dem bekennenden Marxisten eine "Ästhetik der Dispersion". Im Spannungsfeld zwischen Theatertheorie, dramatischer Praxis und politisch-kulturellem Hintergrund wird die "Doppelästhetik" des späten Brechts überzeugend und anschaulich dargelegt. Dieses Kapitel gehört zu den gelungensten im ganzen Buch, nicht zuletzt weil es von einer konstruktiven Polemik gesteuert wird. Sachlich und mit Bedacht diskutiert hier Schmidt mit den Brecht-Exegeten, korrigiert bzw. fasst einige ältere Urteile differenziert auf und liefert somit einen wichtigen Beitrag zur Brecht-Forschung. Darüber hinaus lassen die Ausführungen Brecht nicht nur ästhetisch, sondern auch menschlich diffus erscheinen, was eine sonst in der Arbeit eher vermiedene Nähe zur Lebenswirklichkeit herstellt.

Mit dem Band, der gleichzeitig von der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Habilitationsschrift angenommen wurde, ist eine umfassende Bestandsaufnahme des deutschen Theaters und Dramas in den ersten Jahren nach der Katastrophe des Faschismus vorgelegt worden. Gerade vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungsliteratur avanciert das Buch daher wohl oder übel zu einem relevanten Wissenskompendium, zumal an die Ausführungen ein sorgfältig ausgearbeiteter biografischer Teil angeschlossen ist, der neben einem lückenlosen Literaturverzeichnis sehr hilfreiche Personen- und Dramenregister beinhaltet. Vorteilhaft sind ebenso die - wenn auch relativ sparsam - eingefügten Abbildungen, die die monoton-schwierige Lektüre angenehmer machen. Als ein gravierendes Minus ist das fehlende Fazit zu vermerken, das die in der Arbeit verstreuten unzähligen Thesen und Urteile abschließend zusammenfassen und die eingangs proklamierte "Neubewertung der Epoche" auf den Punkt bringen würde. Zu hoffen ist, dass Wolf Gerhard Schmidt in dem geplanten zweiten Band seiner deutschsprachigen Nachkriegszeittheatergeschichte weniger dispersiv verfahren wird.

Artur Pelka
Uniwersytet Lodzki

Anne Fletcher. *Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. xix + 258 pages.

This study could well have been simply called "An apology for the life and career of Mordecai Gorelik," without a subtitle. Certainly designer Gorelik (1899-1990), familiarly known as Max (and called that throughout this book), notable largely for his scenic designs and his ideas on design, made a significant impact on the American theater, especially during the 1920s and 1930s. Yet Anne Fletcher, a member of the theater faculty at Southern Illinois University in Carbondale, whose work on Gorelik began as a 1992 Tufts dissertation, seems almost apologetic and somewhat embarrassed by his modest body of executed designs (about 40 productions according to design historian Arnold Aronson; several key ones are thankfully illustrated here with color reproduction of renderings and models).

As Fletcher repeatedly illustrates, Russian-born Gorelik was not an easy man with whom to work. He was cranky, rancorous, taciturn, lacking in social graces, often defensive, and consistently self-centered, often negative and pessimistic about himself and his career. Arthur Miller called him "a choleric genius," and Harold Clurman, his colleague with The Group Theatre, characterized him as "impatient". Even Fletcher credits herself with marginalizing him and during the early stages of her research of ignoring his career after the 1930s. Ultimately she was determined to "represent him as the troubled, sensitive, and argumentative artist he was," and she is quite successful in doing this, providing the first documented study of this querulous and difficult artist.

To state, as she does, that Gorelik lost his place in theater history is an overstatement. Modern standard sources with which I am very familiar, in particular *The Cambridge Guide to American Theatre* (2nd ed. 2007), include Gorelik in coverage and place him within the larger context of American theater of the time. He was never lost. Without question, as Fletcher admonishes, some of Gorelik's design contemporaries have been given short shrift (Warren Dahler, Livingston Platt, Cleon Throckmorton, among others) and deserve better; yet other competitors in a limited profession - Robert Edmond Jones (an early mentor), Lee Simonson, Jo Mielziner, Donald Oenslager, Watson Barratt, all but Jones part of the generation after the New Stagecraft - have received more attention than Gorelik. In truth, Gorelik was often his own worst enemy. His pigheadedness limited his design assignments, yet his never wavering belief in a sociopolitical theater sustained his idealism until the end of his life, providing more than enough evidence of his significant contributions to the American theater. Perhaps to term his legacy "vast," as Fletcher does, is hyperbolic, yet unquestionably his contributions to theater are definitely noteworthy, and a review of these events is a worthy undertaking.

I would insist, nonetheless, that Gorelik, certainly worthy of study, does not need to be rediscovered or even repositioned in the context of American theater. Surely his work with the Provincetown Players; his revolutionary design of *Processional* for the Theatre Guild (1925); his years (1931-1940) as The Group Theatre's principle designer; his introduction to Bertolt Brecht in 1935 and the subsequent design of Brecht's *The Mother* for the Theatre Union; the publication in 1940 of his now classic study of how theatrical styles change in response to the needs of a new audience, *New Theatres for Old* (reissued in a paperback edition in 1962 and in itself reason for us to know Gorelik); his design of Miller's *All My Sons* (1947) and the 1952 Harold Clurman-directed revival of *Desire under the Elms*; and, for those of my generation, his contributions as an educator and academic colleague suggest some of the highlights of a long, eventful career. I hope that I am correct in my belief that students of the theater, even without Fletcher's excellent overview, written with incisive analysis, know of Gorelik and at least some of the above highlights of his career.

Certainly Gorelik's name would be better known had he aligned himself with playwrights and companies less politically-inclined. As personally satisfying (on occasion) as were his associations with such marginal companies as the Theatre Union, the New Playwrights, the Theatre Collective, and even The Group, these explicitly political or social organizations, and sometimes leftist by intent, were historically vital to the period and the theater's evolution in the 1930s, yet for Gorelik few doors opened as a result of his design work with them. Even his work with John Howard Lawson and Clifford Odets led to few design opportunities with notable visibility. It becomes clear in Fletcher's detailed telling of Gorelik's life, drawn frequently from Gorelik's diaries and papers, that his choices were not often good ones. Gorelik felt strongly about the primacy of the text (a key to his design theory) and the urgency of its message, yet the writers he is most often associated with – Lawson, John Dos Passos, Sidney Kingsley, Dawn Powell, Paul and Claire Sifton, et al. – were often considered flawed and ineffectual. Gorelik, a strong believer in textual analysis, dramatic metaphors, and other theoretical underpinnings of the designer's art, was frequently better able to find theatrical means to communicate a play's meaning than was the playwright – and certainly the director. Not surprisingly this frequently led to disagreements, rancor, and out-and-out hostility.

When The Group Theatre petered out in 1940, Gorelik managed to get a handful of design assignments elsewhere, but essentially his professional design career was over. A few teaching opportunities in the 1940s (in particular assignments in France and Germany) persuaded him to explore the academy as a new career possibility. Short-term appointments at various universities in the 1950s culminated with a research professorship in theater at Southern Illinois University in Carbondale in 1960 (where he

stayed until his 1972 forced retirement). The essence of his instruction there was the integration of theory and practice, rare in the 1960s.

A third career resulted from his long-standing belief in the centrality of the play text in the production process and in his theoretical and historical writing interests manifested in his one well-known book and numerous essays. *New Theatres for Old* had been based on research and observation in Europe, thanks to a Guggenheim fellowship (Gorelik never attended college, a fact that seems to have depressed him often, though this recognition bolstered his self-confidence). Yet Gorelik really longed to be a playwright, though his efforts were disappointing, "derivative at best," writes Fletcher, but "uncompromising". Seven plays were finally published in 1988 (*Toward a Larger Theatre*).

Gorelik's early encounter with Brecht in 1935 (and his subsequent rejection of traditional realism), his collaboration on *The Mother* (he credits Brecht for much of the scenery concept), and his subsequent championing of Brecht's ideas and plays is well known, yet readers of this publication will be disappointed in Fletcher's modest insight into this relationship. She does suggest that Gorelik learned from Brecht the importance of objectivity in responding to a text and became enamored with his concept of *Verfremdung*. Instinctively, before meeting Brecht, he had used signage and projections as social commentary in some of his designs. A page is devoted to outlining similarities in ideas and parallel notions (Gorelik's Epic design process compared to the Epic idea of *gestus* in acting, for example). Various aspects of Epic theater (and misinterpretations) are given some attention in a chapter on Gorelik's 1940 book, which, in the final analysis, provides much more on Gorelik and Brecht than does Fletcher's examination.

Gorelik's own application of Brechtian production techniques is most thoroughly explicated in the final chapter on his Illinois years and in a section on his creation, *The Annotated Hamlet*, which Fletcher notes was decades ahead of deconstruction and Robert Wilson's *The Hamletmachine* in 1986 (she clearly refers here to Heiner Müller's play, translated by Carl Weber and staged by Wilson). Gorelik's objective was to illuminate Shakespeare's text in performance with the style of Brecht's *Lehrstück*. Fletcher calls this an example of Gorelik's process of essentializing – with both verbal and visual *gestus*. Not too surprisingly, as an academic production in 1961, Gorelik's effort went unnoticed, much to his displeasure. Gorelik's admiration for Brecht ultimately had little impact, for the critic Eric Bentley essentially stole his thunder, with no credit to Gorelik. Bentley met Brecht five years after Gorelik's first publication on Brecht in 1937, and Bentley's more perceptive and salient published commentary won the day. Another of Gorelik's numerous resentments.

Don B. Wilmeth
Brown University, emeritus

Books Received

Achim Aurnhammer, Werner Frick, Günter Sasse, Hrsg. *Gottfried Benn – Bertolt Brecht: Das Janusgesicht der Moderne.* Würzburg: Ergon Verlag, 2009.

Georges Didi-Huberman. *Quand les images prennent position: L'oeil de l'histoire,* 1. Paris: Editions de Minuit, 2009.

Stig A. Eriksson. *Distancing at Close Range: Investigating the Significance of Distancing in Drama Education.* Vasa, Finland: Oy Arkmedia Ab, 2009.

Anne Fletcher. *Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre.* Edwardsville, IL: Southern Illinois UP, 2009.

Owen Hatherley. *Militant Modernism.* Winchester, UK: Zero Books, 2008.

Sabine Kebir. *"Ich wohne fast so hoch wie er": Margarete Steffin und Bertolt Brecht.* Berlin: Theater der Zeit, 2008.

Karl-Josef Kurschel. *Brecht und China: Lao Tse.* Uni Auditorium, 2009. CD.

Lothar van Laak. *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts: Bertolt Brecht – Uwe Johnson – Lars von Trier.* München: Fink, 2009.

Harald Müller, Hrsg. *Müller Brecht Theater: Brecht-Tage 2009.* Berlin: Theater der Zeit, 2010.

Frank Raddatz. *Der Demetriusplan oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich.* Berlin: Theater der Zeit, 2010.

Tadashi Uchino. *Crucible bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium.* London, New York, Calcutta: Seagull, 2009.

Mati Unt. *Brecht at Night.* Trans. by Eric Dickens. Champaign, IL: Dalkey Archive Press, 2009.

Wolf Gerhard Schmidt. *Zwischen Antimoderne und Postmoderne: Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext.* Stuttgart: Metzler, 2009.

John J. White and Ann White. *Bertolt Brecht's "Furcht und Elend des Dritten Reiches": A German Exile Drama in the Struggle against Fascism.* Rochester: Camden House, 2010.

Erdmut Wizisla, Hrsg. *Begegnungen mit Bertolt Brecht*. Leipzig: Lehmstedt, 2009.

Erdmut Wizisla. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*. Trans. by Christine Shuttleworth. New Haven: Yale University Press, 2009.

Contributors

Sonia Arribas is ICREA Researcher and Professor of Political Philosophy at the University Pompeu Fabra (Barcelona). In 2004 she obtained her PhD in Political Science at the New School for Social Research, New York. Her PhD dissertation won the Hannah Arendt Memorial Award in Politics. Her publications include *The Last Conceptual Revolution? The Place of Language in Political Philosophie* (UMI Press, 2004) and *Egocracy* (with Howard Rouse) (Diaphanes, 2010).

Daniel Cuonz received his PhD from the University of Lausanne in 2005 and is currently teaching at the Department of Cultural Studies of the University of St. Gallen (Switzerland). He has taught German Literature at the Universities of Lausanne and Zurich (2001-2007) and was a Swiss Science Foundation Visiting Fellow at Yale University, New Haven, CT (2008 to spring 2010). He is the author of *Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit* (München, Fink 2006). Recent and forthcoming publications include articles on Joseph von Eichendorff's abductive narrative, Walter Benjamin's concept of exercise, Kleist's poetics of Being-on-the-Way, Jeremias Gotthelf's pseudonymy, Nietzsche's genealogy of the future, and on the genderization of nostalgia.

Ron Davis founded the SF Mime Troupe in the early 60s, left it in 1970, and wrote a book on the subject. Opened "The Center for the Study of Epic Theatre and Bertolt Brecht" in Berkeley, California, in 1974 (closed in 1980). Taught at NYU, SF State; workshops in Cuba, Nicaragua, Algeria. M.A. Humboldt State; M.A. S.F. State University; UC Santa Cruz certificate "Ecological Horticulture" 2001. PhD UC Davis 2009. Various articles on Eisler, Ecology and Brecht, Performance Art, Guerilla Theatre. R.G.Davis papers are archived up to 1970 at UC Davis. Recently (2010) redirected a Commedia dell'arte production of *Los Olivos Pits* for El Teatro Campesino, California, with a Calavera to snap the audience into the barbarities of the banking system: "What is the robbing of a bank compared to founding one".

Paul Flaig is a PhD Candidate in Comparative Literature at Cornell University. He is currently completing a dissertation project entitled *Weimar Slapstick*, which examines the influence, effect and reappropriation of American slapstick film within visual, intellectual and political cultures of Weimar Germany. He has articles forthcoming in *Cinema Journal* and in *The Brecht Yearbook*.

Helmut Gier was born in 1947 in Augsburg. He studied German literature and Romance literatures in Munich with a dissertation on expressionism. Since 1985 he has served as the director of the *Staats- und Stadtbibliothek*

Augsburg. Various publications on expressionism and on the history of books and libraries in Augsburg as well as on the young Brecht.

Jürgen Hillesheim, Dr. habil., is director of the *Brecht-Forschungsstätte* at the *Staats- und Stadtbibliothek* Augsburg, *Privatdozent* at the University Augsburg, and a member of the editorial board of the *Brecht Yearbook*. He has authored or edited more than 20 books about Brecht, Thomas Mann and Nazi literature; he is also the author of many essays on contemporary German literary history. With Jan Knopf, he is co-editor of the book series *Der neue Brecht*.

Sabine Kebir was born in Leipzig in 1949 and lived in East Berlin starting in 1956 where she studied Romance literatures and worked as a specialist for Italian literature at the *Akademie der Wissenschaften*. She completed her PhD in 1976. In 1974 she married the director Saddek Kebir, and moved to Algeria in 1977. She taught cultural studies and political science in Oran and Algiers. In 1988 she moved to West Berlin. Her *Habilitation* (1989) in political science in Frankfurt/M. is on *Antonio Gramscis Zivilgesellschaft*. She is now a freelance author with, among others, books on Brechts female co-workers: *Ein akzeptabler Mann? Bertolt Brecht und die Frauen*. Revised and expanded version of the bestselling book. -- *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. -- *Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie*. -- *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine. Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht*.

Dorothee Ostmeier is Associate Professor of German at the University of Oregon, where she also serves as Director of Graduate Studies, as Affiliate Professor of Folklore, and as Participating Faculty of Comparative Literature. Her research and teaching focuses on the border areas between German literatures, culture and philosophies of the 18th to the 21st centuries. She has published on Nelly Sachs' poetics of language philosophy, and is currently completing a book on gender constructs in poetic dialogues between lovers in the early twentieth century. Her interest in ethics in Brecht's work is based on her research for the book chapter on the tensions between exploitation and collaboration between Margarete Steffin and Bertolt Brecht. In the context of conflicted ethics of gender she has recently published articles on Margarete Steffin and Brecht, Peter Hille and Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn and Else Lasker-Schüler, Rainer Maria Rilke and Lou Andreas-Salomé. Her courses on fantasy and the uncanny tackle the moves from utopian to anti-utopian tales and have inspired two further essays, one on Michael Ende's and Cornelia Funke's fantasy texts, and the other on the film "Ever After". These essays examine how these texts and films interrogate the borders between reality and fiction and expose the psychological and social risks of crossing such borders. Ostmeier views the popular fascination with such risks as a desire for an ethics that evades the violence of authoritative structures.

Stephen Parker is Henry Simon Professor of German at the University of Manchester and Research Fellow, Leverhulme Trust, 2009-12. His most recent books are *Sinn und Form: The Anatomy of a Literary Journal* (2009, with Matthew Philpotts) and *The Modern Restoration: Re-thinking German Literary History 1930-1960* (2004, with Peter Davies and Matthew Philpotts). He recently co-edited *Aesthetics and Politics in Modern German Culture: Festschrift in Honour of Rhys Williams* (2010, with Brigid Haynes and Colin Riordan). His essays on Brecht examine Brecht's involvement with *Sinn und Form* and with the East Berlin Academy of Arts. He is currently writing a literary biography of Brecht.

Elena Pnevmonidou is Assistant Professor in the Department of Germanic and Slavic Studies at the University of Victoria, Canada. She received her PhD in 2004 from McGill University. Her areas of interest are in early romantic and early 20th century German literature. She is most interested in the intersection of philosophy and literature, especially as it concerns such themes as gender, the body, and conceptualizations of the cultural other, such as the Orient. She has played an active role in European Studies at the University of Victoria and is a member of the GermanStudies.ca research cluster initiative.

Melanie Selfe has worked as a lecturer at the Humboldt University in Berlin, for the British Council in Algeria and for the Open University. She is currently Senior Lecturer at University Campus Suffolk (UK) and is completing her doctorate on Brecht's *Buch der Wendungen* for Birkbeck, University of London.

Qinna Shen received her PhD in Germanic Languages and Literature from Yale University in 2008, and is Visiting Assistant Professor of German at Miami University in Ohio. Her research and teaching interests include 20th-century German literature and film, folklore, and German-Asian studies with a focus on German-Chinese topics. Her article on Döblin's *Die drei Sprünge des Wang-lun* is forthcoming with *German Studies Review* 34/3 (October 2011).

Karoline Sprenger, born on January 25th 1974 in Würzburg, passed her general qualification for university entrance in 1993 at the 'Werner-Heisenberg-Gymnasium' in the town of Garching near Munich, Germany. From 1993 to 1998, she studied German language and literature at Otto-Friedrich-Universität, Bamberg, and from 1996 to 1997 she spent two semesters at Universidad de Extremadura (Facultad De Filosofia y Letras) in Cáceres, Spain. In 2002, she did a doctorate in Bamberg on *Jean Paul's Pedagogy–Studies of Levana*. Since then she has published several articles about Brecht.





ISBN 978-0-9718963-8-3
54400
9 780971 896383
ISBN 0-9718963-8-0
Brecht Yearbook 35
©The International Brecht Society