



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Brecht 100 <=> 2000. 24 1999

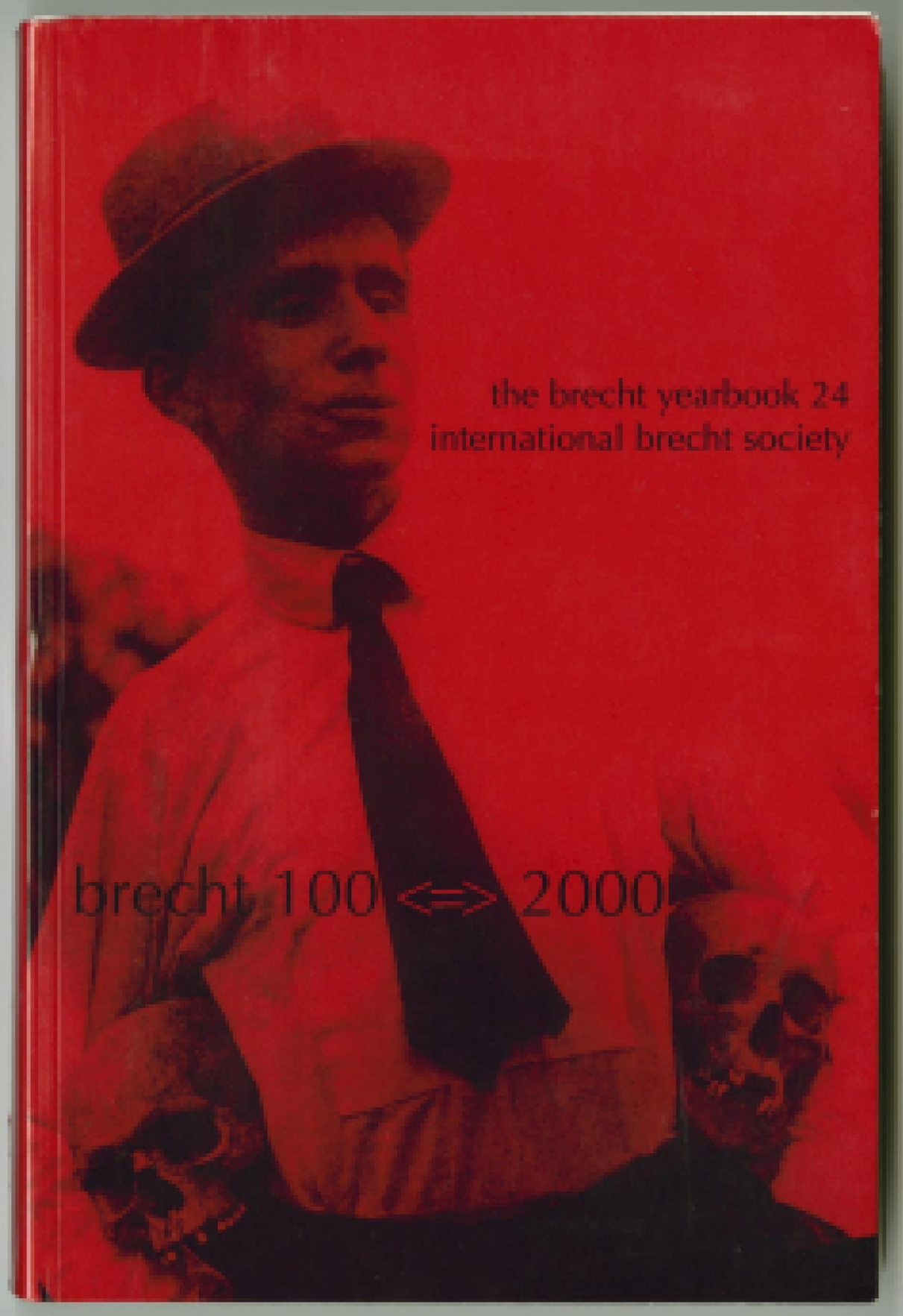
Berlin : Madison, Wisconsin: Theater der Zeit/International Brecht Society : Distributor, University of Wisconsin Press, 1999

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GKRRBNR3GVLNR86>

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

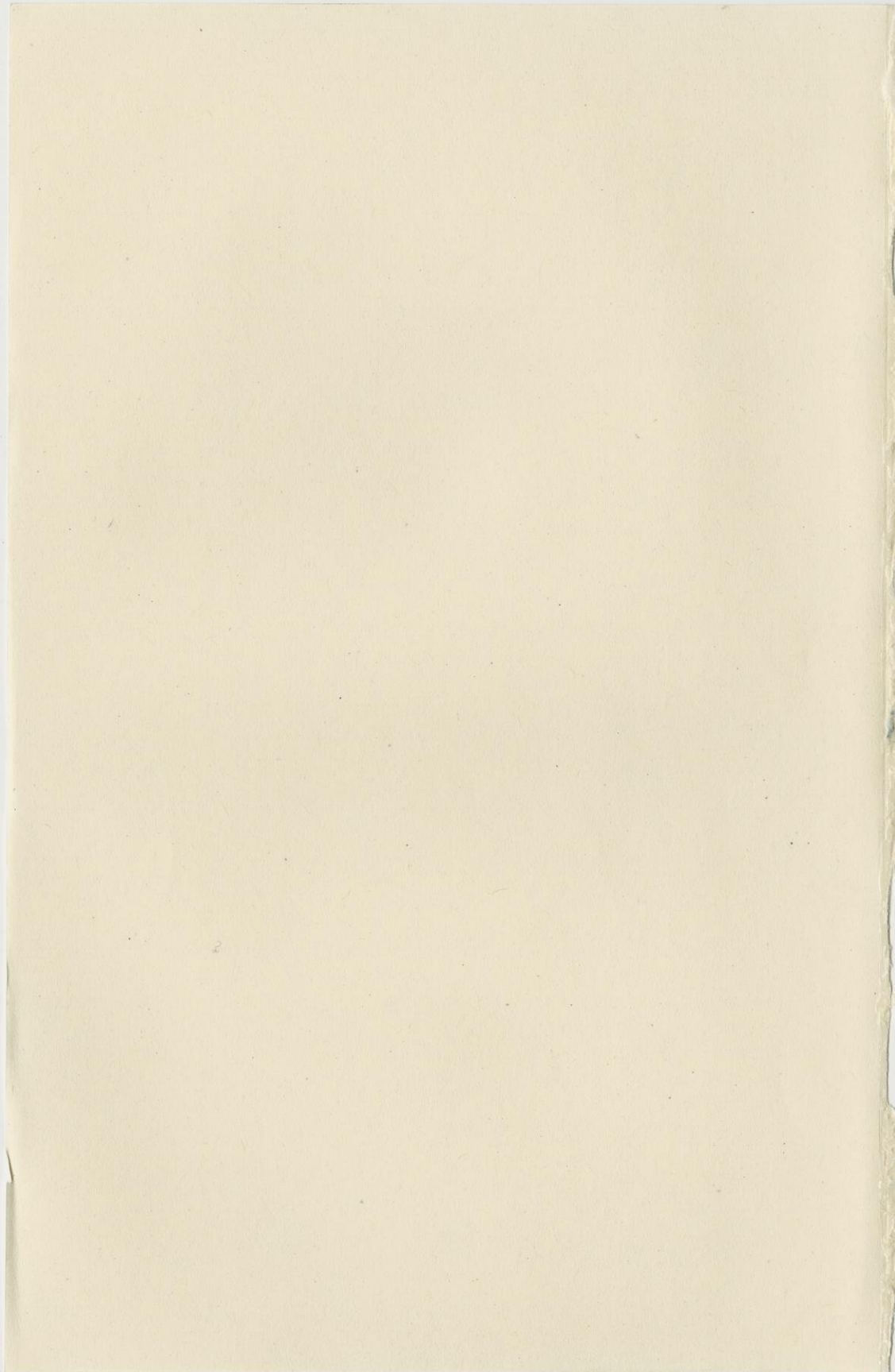
The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

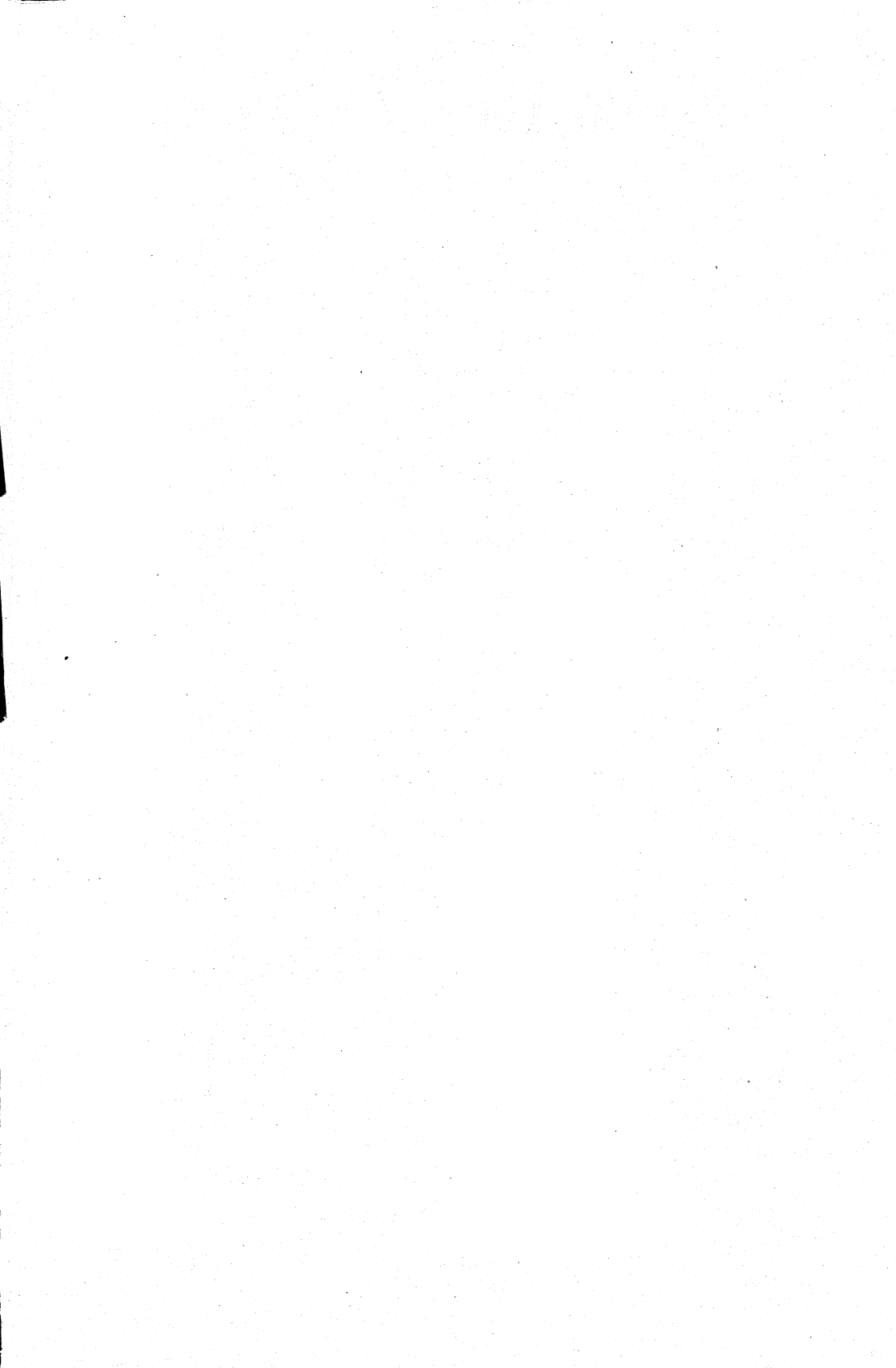
When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.



the brecht yearbook 24
international brecht society

brecht 100 ⇔ 2000





Brecht 100 < = > 2000

Das Brecht-Jahrbuch 24

Redaktion des Bandes
John Rouse, Marc Silberman, Florian Vaßen

Geschäftsführender Herausgeber
Maarten van Dijk

Mitherausgeber
**Sigfrid Hoefert, Karen Leeder, Marc Silberman,
Antony Tatlow, Carl Weber**

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

Brecht 100 < = > 2000

The Brecht Yearbook 24

Guest co-editors

John Rouse, Marc Silberman, Florian Vaßen

Managing Editor

Maarten van Dijk

Editorial Board

***Sigfrid Hoefert, Karen Leeder, Marc Silberman,
Antony Tatlow, Carl Weber***

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 1999 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Waterloo, Ontario, Canada. Distributed by
the University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison, WI 53715

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9682722-1-5

Printed in Canada

Special acknowledgements: to Joey Morin for graphic design, and to Pia
Kleber, Karen Leeder, Michael Morley, Vera Stegmann and Antony
Tatlow for generous last-minute aid.

Officers of the International Brecht Society:

Siegfried Mews, President, Department of Germanic Languages, 438 Dey Hall, University of North Carolina, Chapel Hill, NC 27599-3160, USA

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

David Robinson, Secretary/Treasurer, Department of Literature and Philosophy, Georgia Southern University, Statesboro, GA 30640, USA.

Gudrun Tabbert-Jones, Editor, *Communications*, Department of Modern Languages, Santa Clara University, Santa Clara, CA 95053, USA

* * *

Internet Website address: <http://plogplot.lss.wisc.edu/german/brecht>

* * *

Membership:

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

Student Member (up to three years)	\$20.00	DM 30,-
Regular Member,		
annual income under \$30,000	\$30.00	DM 45,-
annual income over \$30,000	\$40.00	DM 60,-
Sustaining Member	\$50.00	DM 80,-
Institutional Member	\$50.00	DM 80,-

* * *

Submissions:

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

Maarten van Dijk, Drama Department, University of Waterloo,
200 University Ave. West, Waterloo, Ontario, Canada, N2L 3G1
email: [mvanwijk@watarts.uwaterloo.ca](mailto:mvandijk@watarts.uwaterloo.ca)

For volume 25 manuscripts may also be sent to Dr. Judith Wilke,
Jahnstraße 56, D-60318 Frankfurt am Main, Germany
email: J.Wilke@tfm.uni-frankfurt.de

Submit manuscripts prepared on computer with a hard copy and diskette. Endnote format should be internally consistent, following the Chicago Style Manual. Manuscripts may also be sent as email attachments; please specify programme and encoding used (MIME, BinHex, etc.). The Yearbook is formatted in WordPerfect.

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@facstaff.wisc.edu



The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

Editorial ix

INTRODUCTION

Antony Tatlow, Dublin
Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious 1

MEMORY, PERFORMANCE

Robert Potter, Santa Barbara
Writing *Mother Courage* 15

Erdmut Wizisla, Berlin
Berliner Thema
Brecht und Frisch: Theater und Architektur 25

Petra Stuber, Leipzig
Der Gast, der blieb 41

Sigrid Thielking, Essen
"L'homme statue"? Brechts Inschriften im Kontext von
Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik 53

Albrecht Betz, Aachen
Eisler, Brecht, Adorno: Musik, Film, Kulturindustrie 69

Patrick Primavesi, Frankfurt
Apparat ohne Zuschauer? Zur Dekonstruktion
des Mediums in Brechts *Ozeanflug* 81

Peter Höyng, Knoxville
George Tabori's *Brecht on Brecht* Production:
A Success Story 97

POETRY

Karen Leeder, Oxford
"B.B.s spät gedenkend":
Reading Brecht in the 1980s and 1990s 111

Albrecht Kloepfer, Tokyo
"Was über allem Schein, trag ich in mir...":
Zu Brechts Essay "Über reimlose Lyrik
mit unregelmäßigen Rhythmen" 129

Vera Stegmann, Bethlehem
Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics 141

Tom Kuhn, Oxford
Ovid and Brecht: Topoi of Poetic Banishment 163

GESTUS

- Patrice Pavis, Paris
Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre 177
- Robert Cohen, New York
Brechts *Furcht und Elend des III. Reiches*
und der Status des Gestus 193
- Kyung Boon Lee, Marburg
Gestische Musik bei Brecht 209
- Peter Ferran, Rochester
Music and Gestus in *The Exception and the Rule* 227

THEORY, POLITICS

- Teresa Ritterhoff, Evanston
Ver/Ratlosigkeit: Benjamin, Brecht, and *Die Mutter* 247
- Nikolaus Müller-Schöll, Paris
Theater im Text der Theorie: Zur rhetorischen Subversion
der "Lehre" in Brechts theoretischen Schriften 265
- Ralf Simon, Bonn
Zur poetischen Anthropologie der Komödie
in Brechts *Messingkauf* 277
- Sean Ireton, Seattle
Brechts "Zertrümmerung" von Heidegger:
Das Badener Lehrstück vom Einverständnis
als mögliche Kritik an *Sein und Zeit* 293
- Marianne Streisand, Berlin
Brecht und das "Politische" 311
- William Rasch, Bloomington
Theories of the Partisan: *Die Maßnahme*
and the Politics of Revolution 331

FORUM

- Mischa Spoliansky
Setting of "Und was bekam des Soldaten Weib?" 344

BOOK REVIEWS

- Peter von Bawey, Paula Hanssen, Martin Kagel, Ellen Klein,
Rita Klis, Joachim Lucchesi, Stefan Mahlke, Siegfried Mews,
Bruce Murray, Pamela Potter, William Rasch, David Roberts,
Marc Silberman, Darko Suvin 349

BOOKS RECEIVED 397

Editorial

Most of the articles in this volume are adaptations of papers originally delivered at the tenth Symposium of the International Brecht Society, "Brecht 100 < = > 2000: Culture and Politics in These Times" held at the campus of the University of California, San Diego, in late May 1998, to celebrate Brecht's centenary. The organizing committee of the Symposium consisted of Siegfried Mews, John Rouse, Marc Silberman, and Florian Vaßen. The Society is very grateful for their hard work. The last three have also served as guest editors for the present volume.

The jacarandas and pittosporums, in full flower under dazzling Californian sunshine, set the appropriate celebratory atmosphere. John Rouse, hosting the conference on the campus at La Jolla through the Department of Theatre and Dance, contributed in great measure to the success of the Symposium through his virtuoso coordination of the large number of scholars and theatre people from all over the world. The many events, ranging from formal scholarly presentations and plenary sessions, to films, theatre productions, and informal gatherings, such as a trip to Los Angeles to trace the landscape of exile, including lunch at the Villa Aurora in Pacific Palisades, all contributed to the festive and productive communication among the participants. With John Rouse and his assistants tirelessly orchestrating complicated bus schedules and many parallel sessions, we certainly did not seem to be in Brecht's "mausoleum of easy going"; we are all deeply grateful for their efforts.

The Society would also like to acknowledge the generosity of the following organizations and individuals whose support for the Symposium was indispensable:

- Albert and Elaine Borchard Foundation (with special thanks to Dr. William Beling)
- A.S. Thomas Memorial Fund (with special thanks to Lew Thomas, UCLA)
- Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)
- Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)
- Fritz Thyssen-Stiftung
- Goethe Institute, Los Angeles
- Max Kade Foundation
- Villa Aurora, Foundation for European-American Relations (with special thanks to Dr. Mechthild Borries-Knopp and Mrs. Dagmar Spira)
- University of California, San Diego, especially the Department of Theatre and Dance for hosting the conference

Brecht 100 < = > 2000

There has been a change in the editorial committee. Roswitha Mueller has withdrawn after four Yearbooks, and I would like to thank her on behalf of the IBS for her generous work and helpful comments. In her place I welcome Karen Leeder of New College Oxford, who has agreed to join the committee.

Volume 25 of the Brecht Yearbook will be dedicated to Helene Weigel on the occasion of her own centenary. Weigel as an actress and speaker, her collaborative work with Brecht and influence on him, her role as theatre manager of the Berliner Ensemble, her relations with the communist party, and her general influence, are suggested as some of the themes to be addressed. Dr. Judith Wilke (Frankfurt am Main) will be the guest editor for this volume. Further detailed information will be found on the IBS web site.

Finally, I would personally like to thank Dr. Erdmut Wizisla of the Bertolt Brecht Archive in Berlin for his unfailingly helpful, friendly, and prompt support of the Yearbook project, and as always Marc Silberman, for his unstinting contribution.

Maarten van Dijk
March 1999

Geister im Hause der Theorie: Brecht und das Unbewußte

Der Artikel setzt sich mit eingefleischten Klischees der Brecht-Rezeption auseinander, die anlässlich des hundersten Geburtstages wegen ihrer Beharrlichkeit und einer weiten Verbreitung wieder und besonders zu denken geben. Er geht den Spuren der Gespenster nach, die durch das Brechtsche Werk geistern. Von diesem Impuls ausgehend werden die unterschwellig und offensichtlichen Beziehungen in den Formen und den Metaphern dieses Werkes zu den vergleichbar querdenkenden, geisterbesetzten und geistvollen Texten Derridas untersucht. Was im Trümmerhaus der Theorie herumgeistert, ist die Möglichkeit, durch diesen Kollaps freigelegte, verdrängte Perzeptionsschichten wahrzunehmen und die zerlesenen und gleichzeitig vernachlässigten Texte zu beleben und neu zu sehen.

Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious

Antony Tatlow

There is a nice — on reflection perhaps rather nasty — anthropological topic waiting for anybody willing to evaluate the responses to Brecht's centennial: public celebrations, acts of state with the keynote speech given by the President of the Federal Republic of Germany, performances of varying quality in different media, exhibitions and symposia, books and special issues of journals, and the enormous volume of attendant commentary. To analyse this material probably lies beyond the competence of a single person, yet I wish to share some impressions. Attending most Berlin events in the Akademie der Künste, the Literaturforum, and the Berliner Ensemble at the end of January and beginning of February, I also kept such commentary as came to my attention.

There were impressive and funny moments: Roman Herzog's speech in the Academy — it doesn't matter who wrote it, he read it, so lucky the land with such a President — in which he sharpened Brecht's political poem into "Fragen eines lesenden Arbeitslosen"; and when his entourage appeared at the back of the hall, the band on the stage switched with evident aforethought to the "Ballad of Mac the Knife." There was Adolf Dresen's address in the Berliner Ensemble, itself a seminar on economic, philosophical and political issues, advocating a reduced but still trenchant position for Brecht's work, now best represented by *St. Joan of the Stockyards*. But perhaps the truest summary of this cultural discourse appeared in the title, *Brecht: 100 oder tot?*, for a retrospective of performances in *Theater Heute*. This opposition — "100 or dead" — is logically curious. The adjectival metaphor has resonances particular to German culture.

I was not surprised, yet still amazed, by the narrowness, even the vituperation, in many assessments — documents of some psychoanalytical significance when denial is so violent, suggesting the texts have become virtually invisible in Germany as a result of presuppositions brought to any reading. There were also more reflective responses, but the general tendency, particularly in German commentary, was that even if some had come to praise their erstwhile Caesar, most had also come to bury him.

Brecht 100 < = > 2000

Maarten van Dijk et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 24 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1999)

Among these necrologies I was struck by the reappearance of a metaphor: that of the *apparition* or *ghost*. The dead and buried return, in this displaced and unsettling way, as allusions to the "Revenant," a voice, to use Ernst Bloch's phrase, from the "Swabian late gothic," from Luther's *Bible* and from the seventeenth century, echoing darker premonitions which the critic from the FAZ set, perhaps too facilely, against what he termed the calmer and lighter "Chinese or classical Roman" discourse, though he qualified this by observing that Brecht drew back, during the pathos of reconstruction in the GDR, into the "Chinese-Asiatic" world of a *longue durée*.¹

Another critic, Peter von Becker, has long found Brecht's work really only suitable for the Third World, as comments in *Theater Heute* on the December 1986 *Seventh IBS Symposium* in Hong Kong made clear. However, now "the ghosts of the past" have returned to Europe and that work no longer appears so "exotic," but is suddenly "archetypal for the postmodern also."²

History, it seems, is not drawn smoothly forward, whether by a technological magnetic elevation, or a progressivist teleology, however theorized, but is hitched in a much rougher ride to the unbridled horses of the apocalypse, whom we could call after Nietzsche's mothers of being: *Wish, Will, Woe*, perhaps adding *Want* as a fourth, *Plenty's* sibling, a grotesquely inseparable pair, the Siamese twins of *Capitalism*.³ We hear ghostly voices and are revisited by the ghosts of a past that haunts us still. Are these all ghosts in the house that theory built?

Are the Brechtian texts not themselves haunted, from the "Legend of the Dead Soldier," or *Drums in the Night*, through *The Measures Taken*, right down to the *Bukow Elegies*? Were they not also ghost stories for the scientific age? Ghosts figure the unconscious. And representations of the unconscious pervade Brecht's work. This thread runs through it all, and is less fully explained by symptoms of personal distress or search for the lost mother, the focus of virtually all psychoanalytic approaches, than by that form of desire which, as Deleuze and Guattari observed, appears when the sense of meaning has collapsed, and which we can surely equate with the social unconscious.⁴

Let me sharpen the argument by observing that, on the one hand, Brecht's texts are indeed inhabited by ghosts. On the other hand, most commentators, theatre directors and critics, believe that Brecht — I leave aside any questioning of this equation of name and text, merely noting its prevalence — that Brecht was not exactly haunted by doubt.

In this superabundant recent commentary, English speakers are more favorably disposed than those within German-speaking culture, and we quickly see why. Yet beside every Simon McBurney, for whom story and playfulness undermine the dread didactic impulse, and who therefore gives a reading of *The Caucasian Chalk Circle* beyond the reach of directors in Germany, we find a Richard Foreman maintaining that Brecht

"decided to become what Lacan terms someone who speaks from the position of 'one who knows.' And I don't believe anybody knows."⁵

For every eccentric (in the best sense), like Richard Schechner, or Einar Schlee, who rethink the plays — though I like Schlee's untypical critical and theoretical position, his production of *Puntilla* was too massive, too Wagnerian, drawing on cultural shibboleths in ponderous pastiche — there is a solid phalanx who reject the possibility of innovation or rereading, to say nothing of the presence of ghosts.⁶ Rereading, here, does not mean changing the text, thus inviting prohibition — the Beckett estate behaves similarly — but the ability to ignore layers of invisible, because internalized, commentary, and to see what was always there behind it, capable of being uncovered.

Recent examples pin things down. Interpretation, we learn, is now or is still "prescribed."⁷ Brecht cannot be turned around, and rereading is therefore impossible. Or, more harshly: "Brecht was not a realist, he was only interested in didactics." His figures are determined in exclusively social terms, and this penetratingly German phenomenon illustrates "dogmatism justified by science."⁸

Others agree with authorial inviolability, though not necessarily with the tone of its assertion. In positioning *Gestus*, one critic observes "an undifferentiated concept in respect of gender, since it is exclusively concerned with the mimetic representation of social relations."⁹ This prevents attention to the gendered body. When biting the coin, *Mother Courage* is not specifically male or female.

Yet these texts cry out for innovative readings to escape the transferential clichés, when we accept, or impose upon them what seem appropriate presuppositions, though so often the stereotypes of social authorization, or what we could call critical correctness, are masked as theoretical necessity. I can, for a start, think of few better accounts of *Baal*, *Drums in the Night*, and *In the Jungle of Cities* than this unrelated passage from Foucault:

From within language experienced and traversed as language, in the play of its possibilities extended to their furthest point, what emerges is that "man has come to an end," and that, by reaching the summit of all possible speech, he arrives not at the very heart of himself but at the brink of that which limits him; in that region where death prowls, where thought is extinguished, where the promise of the origin interminably recedes.¹⁰

A play like *Mother Courage* also tests us through its silences which do not reveal the character's inner voice but create space for the many voices that surround and inhabit her. Such a view questions familiar one-dimensional readings that seem to furnish all the answers, whether presuming rejection or identification with the character. When *Mother Courage* hears the shots that kill Swiss Cheese, Helene Weigel threw back her head in one long silent scream, transferring the gesture from a

photograph, taken in Singapore, of a Chinese woman lamenting the death of her child during a Japanese air-raid. For several seconds the action comes to a complete halt. It is an externalizing moment of arrestation, as in Asian theatre (like the *mie* of Kabuki theatre), and for similar reasons. We need time to appreciate its complexity, to realize that upon the death of her son, we are simultaneously shown the pain and horror she feels, together with the pain and horror over her own complicity in that death and, in addition, the pain and horror at the necessity, the social causes of that complicity.

We are both inside and outside the character. What therefore happens is not so much that the character is essentialized in our transference reading, so that we can identify with her, sharing her burden, as that the relationship is revealed, objectified, between the structuration of the character and our own construction of it. This will not weaken but only compounds our horror.

In such moments we sense that what is most personal, our subjectivity, lies both inside and outside us. We are compelled to see ourselves as the product of forces beyond our control which have not asked our opinion. We are forced to recognize we are both Self and not-Self, objects of a structuration we have not calculated, and do not even recognize until it is perhaps too late. Such experiences, where emotional shock and painful comprehension are indivisible, explain the efficacy of Brecht's theatre.

Spectators are anxious to deny that anything is wrong with their own position, but this theatre outwits their defence mechanisms. Simplifying Brecht's dramaturgy is thus one long repressive reading. It does not exclude fear and pity — the supposedly rejected Aristotelian criteria — but rather includes the opportunity to understand their function and origin. He expressly said the spectator should feel pity for Mother Courage.¹¹ And if you are not literally or metaphorically moved to tears, you probably ought to see your psychoanalyst.

When Kattrin is shot, Brecht wanted to "outwit convention" and reach "a different stratum of fear," one the audience otherwise represses, by showing what has shaped the "ritualization of despair"¹² in the response of the peasant woman, so as to get at the fear lodged in a different stratum of the psyche. At issue is the deeper, repressed terror, not so much the present fear, though it must "penetrate through." This reversal of conventional priorities, since the hidden is foregrounded, proves that Brecht wanted to stress, and not play down, the effect of emotions driven into lower levels of consciousness, or to put it another way, into the unconscious.

The other proclivity for missing the complexity of these texts comes today not from the reduced readings of naturalist psychology but from a transference of a mistakenly presumed, authorially sanctioned theoretical

Helene Weigel as Anna Fierling (picture courtesy of the Bertolt Brecht Archive)



Singapore Lament



frame. A recent example deals with contemporary topics, and embodies the problem on which we have focused. Discussing *The Good Person of Szechwan*, Elizabeth Wright contests a standard reading, equated with the author's position.¹³ Here Brecht's one-dimensional figures — the woman is idealized, the man is not — depend on reductive Marxist presuppositions which pay no attention to the concept of the culturally and linguistically constructed subject within patriarchy, as explained by Lacan. The author has underestimated the problem of his plot. That, in turn, is explained by the values of this constructed author. The critic does not really examine the text, instead she discusses views about it, finding potential gender differentiation displaced by automatic, masculinist presuppositions.

The behavior of the Good Person, therefore, represents the necessary masquerade of the dissembling woman in patriarchy, as described by Joan Rivière, who must conceal her "male" ambition by "female" coquetry if she wants to succeed.¹⁴ The good exists only in the imaginary of a split subject, itself the product of the symbolic order. The play, in this reading, shows no understanding of the relationship between the sexes outside the class relationship. Motherhood is not alienated, it is simply presupposed. Goodness is represented as a natural female quality, whereas the man may be rational, decisive and nasty. Such a gender-specific attribution of character and social response is sexist. What more could be expected from the macho Brecht? The author's sexism is reinforced by the master knowledge of Marxism which dominates and subjugates all alternative discourse. Brecht is accused of reducing the subject to a particular historical dimension, instead of envisaging the universal process revealed by Lacan.

As I see it, the roles in *The Good Person* are not naturalized, because they represent historically produced fictions which are investigated. Even Brecht remarked in his *Journal* that Shen Te is not stereotypically good, nor Shui Ta stereotypically bad, that the merging of the two figures, their disintegration into each other, is reasonably well conveyed.¹⁵ This implies something evident in the text, namely that each embodies the other's repressions. The play does not offer role models. It figures the social unconscious and shows why it is unconscious. Wright's rhetoric reveals her presuppositions. She says time and again that "Brecht" sees or misses this or that. But the name of the author is here a metaphor justifying the fictional figure needed to authenticate a particular interpretation. Speaking with Foucault, this name functions as a device to justify exclusions.¹⁶

Brecht is accused of practising a male essentialism with Marxist characteristics. But could we not just as well say, with Lacan, that in this play knowledge only progresses so long as the questions of the hysterical woman prevail over the answers of the master?¹⁷ This is why the patriarchal representatives of the symbolic order, the Gods, force Shen Te

into the role of hysteric at the end, and why the play then concludes with a catalogue of unanswered questions.

At the IBS Hong Kong Symposium in 1986, I argued the need to confront Brecht's texts with poststructuralist and postmodernist positions, proposing, for the sake of concentrating minds, a rising scale which I sloganized as: Derrida, Zen, Brecht!¹⁸ The Daoists and Buddhists were not merely withdrawn and self-absorbed practitioners of personal salvation but offered a socially acute criticism of knowledge and language. Brecht's awareness of this is symbolized by the elegant Boddhisatva pasted opposite the title page of his Bible, its back turned upon Lutheran certainties of the Word.

Derrida's sometimes abstruse playing with language seemed incapable of a socially useful critique, especially in so-called American deconstruction. I argued that criticism of the metaphysics of presence flipped over into a metaphysics of absence and a sterile repetition of the idealizing Platonic gesture. More could be said, and Brecht's work had a role to play. Needing to think our way out of entrenched positions, I proposed a socially conscious ecological cybernetics to replace the fixated structure of concepts.

I want to revisit this argument since there is now indeed more to say. Derrida's critique of Platonism and Brecht's anti-Aristotelianism appear superficially opposed, but we need to look beneath the surface. Plato disliked theatre's mimesis, fearing that unworthy characters would thereby become sympathetic to the audience. In the transition from an oral to a written culture, perennial and socially stabilizing ideas would preserve through writing the truthfulness no longer guaranteed by the presence of a morally respected speaker. Derrida criticized this presumption within writing of a once orally guaranteed absolute truth. If we take the implied relationalism more seriously than "weak" deconstruction, which merely envisaged a series of mutually deconstructing concepts and, hence, was not relational-cybernetic but rather formalist-abstract, we can discern a productive link with the Brechtian texts, themselves not guaranteed and stabilized by an authorial name.

Because of their complexity, the contradictions in these texts, in spite of what is written about them, do not really assist but, rather, inhibit directly interventionist thought. You cannot derive practical, purportedly malevolent policies, from *The Measures Taken*, nor even benevolent suggestions from *The Caucasian Chalk Circle*. They do not inhabit that order of discourse. In this sense Brecht's anti-Aristotelianism was not primarily anti-emotional, nor even really anti-naturalist, but rather a reaction against the teleology implicit in Aristotelian theory. Perhaps we should speak of an anti-teleological theatre. Employing a concept from psychological theory, though relating it to music, Roland Barthes refers to the "Zeigarnik-effect" in Brecht's texts, alluding to the absence of a

conclusive endpoint which allows us to regard the issue decided, and then to forget about it.¹⁹

In contrast to the orality of the dramatic, Epic theatre is a theatre of writing. Brecht referred to the *Literarisierung des Theaters*.²⁰ This must be understood metaphorically, not as promulgating recipes and slogans. The epic quality of this writing infects representation with its relativising perspectives and cannot be reliably aligned with its opposite, the claim to omniscience, as so many evidently still believe. The Epic theatre is an art of inscription, of re-writing, and opposes all prescriptions.

Many of Derrida's themes are anticipated in Brecht's texts. The following suggestions refer to various theoretical and practical topics:

1. the importance of the in-between, of what cannot be univocally established, since the characters are nearly always both inside and outside;

2. the emphasis on false oppositions which appear to preclude, but in fact infiltrate and define, each other — an example would be "Die Liebenden," the duet in *Mahagonny*, frequently seen as lamenting the lost metaphysical dimension in a debased material world, but which deconstructs the oppositions creating those metaphysical suppositions;²¹

3. the stress on the inseparability of life and death, almost an obsession in those texts, from the early plays through to that passage in *Me-ti, Buch der Wendungen*, entitled "Über den Fluß der Dinge," which I related to the Daoist Zhuangzi and which begins: "And I saw that nothing was completely dead, not even what has died. The dead stones breathe. They change and are the cause of change."²²

4. Derrida's insistence on the permeability of frames whose purpose is exclusion and whose Brechtian equivalent is the unfinished nature of those texts and figures, hence the admiration for Chinese art which lacks a concept of framing;

5. the stress on the signifier which alienates transcendental intention or signifieds;

6. in both, the phenomenological and phonocentric intentionality of speech is undermined through writing whose postponement of meaning creates a space which enables an engagement with unconscious levels and voices;

7. Derrida's insistence that all writing is plagiaristic and the concept of authorship consequentially always in doubt, something which lies beyond the horizon of a copyright lawyer.

What about the objection that a politically indefinite, even indifferent, deconstruction can hardly be aligned with alienation and interventionary thought? Two points can be made here: first, that there are two kinds of alienation in Brecht: a defamiliarizing of all-too-familiar, naturalized appearances by uncovering or explaining the structures behind them, and

an alienating confrontation with the unknown, through which the Self questions presupposed or reified structures; second, that Derrida's positions have become noticeably more political.

In his recent book, *Spectres of Marx*, Derrida stresses the need for "performative interpretation," for which Heiner Müller also argued.²³ Only this can do justice to a text since faithful readings always betray its spirit. It is never a question of *whether* a text is transformed but of *how* and *why*. Then we can certainly differentiate. Derrida quotes Benjamin who, very much in a Brechtian spirit, resists the cliché that might always overcomes weakness and, in his *Theses on the Philosophy of History*, compares historical Marxism with a weak messianic force.²⁴ Derrida finds the Marxist critique "unavoidable" for deconstructing every dogmatic ontology and eschatology. But it contains a component which cannot itself be deconstructed, namely "a certain experience of the emancipatory promise" (59). He asserts that:

one must assume the inheritance of Marxism, assume its most living part, which is to say, paradoxically, that which continues to put back on the drawing board the question of life, spirit, or the spectral, of life-death beyond the opposition of life and death. This inheritance must be affirmed by transforming it as radically as will be necessary...It remains before us just as unquestionably as we are heirs of Marxism, even before wanting or refusing to be, and, like all inheritors, we are in mourning. In mourning in particular for what is called Marxism. (54)

The spectre of Marxism is that "which could not be anticipated" (65), which we can surely call the unconscious of theory, unforgettably invoked, for example, in the crucial Brechtian poem, *The Doubter*.²⁵ Earlier deconstruction was a necessary attempt to "question the onto-theo-but also archeo-teleological concept of history — in Hegel, Marx, or even in the epochal thinking of Heidegger" (74). Derrida mistrusted the teleo-eschatological program, but not the desire for emancipation and its "indestructibility" which is "the condition of a re-politicization, perhaps of another concept of the political" (75). This is why deconstruction is a radical form of alienation or *altérité*, "impossible and unthinkable in a pre-Marxist space" (92), and true to "a spirit of Marxism which I will never be ready to renounce" (89), and of which he says, "we cannot not be its heirs" (91).

In a remarkable analysis, Derrida enumerates the ghosts in the texts of Marx which are saturated with anxieties, dreams, phantasmagoria, conjurations, invocations of the dead, and he concludes the ghost is "the hidden figure of all figures" (120). The Spirit seeks to banish the ghosts of history until it turns into a spectre itself and haunts those texts. In your adversary you prey upon yourself and have split in two without achieving the desired outcome. Here I think of Brechtian texts like *Baal*, or the early story, *Bargan läßt es sein*. In this paradoxical pursuit of a ghostly prey

Derrida shows us the radical alienations of Marx: commodities as "sensuous" and simultaneously "supersensible" things (156); the market as the "dance" of these "spectres" (155); "These ghosts that are commodities transform human producers into ghosts" (156). The texts of Marx perform a theatricalization of the phantasmagoric character of the whole commodified social world, and Derrida concludes: "Marx has not yet been received" (174).

These ghosts certainly haunt the Brechtian texts from start to finish, just as the avoidance of an emotionalizing style creates the conditions for representing and reproblematising what lies beneath the surface of appearances — the unconscious. In Brecht's texts we do not encounter omniscient reductions but something more like the effects Nietzsche described in Euripides, and disliked and admired in equal measure, where Dionysiac frenzy has been replaced by Socratic passion.²⁶ Nietzsche's descriptions offer an uncanny anticipation of Brecht's practice and effects, the ability to burn and freeze at the same time, the mixture of passion and dialectic which undermines the Apollonian illusion of beautiful appearance.

Buddhist ghosts also test the theory-practice relationship, unsettling certainties, as the emptiness or silence of Buddha,²⁷ of "The Doubter," of *Mother Courage*, figure relationality and shape a fundamental *gestus*. *Nirvana* conventionally connotes escape from *samsara*, or illusion, which means "being underway," and we could say, in Nietzsche's phrase which Brecht used in "The Doubter," "the stream of happening,"²⁸ or, in a metaphor that resonates elsewhere in the texts, "the flow of things."²⁹

In philosophical Buddhism, *nirvana* is achieved by embracing, not escaping, *samsara*, for there is no metaphysical consolation, no redemption through denial or subsumption into a shared, all-embracing, eternal world substance, no nothing. For Lévi-Strauss, now foxing and irritating Derrida, Buddhism extends Marxism, since its anti-metaphysical relationalism returns to social life, for beyond it there is nothing else. Though Brecht would have understood, that is another story.

NOTES

- ¹ Lothar Müller in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.2.1998.
- ² Peter von Becker in *Der Tagesspiegel*, 10.2.1998. For the earlier account, see Peter von Becker, "Wo Märchen wieder wahr werden. Der freie Brecht — in Asien, da sieht man ihn," in *Theater Heute*, 2 (1987): 15-19.
- ³ *The Birth of Tragedy*, trans. Francis Golffing (New York: Doubleday, 1956), 123f.; *Die Geburt der Tragödie*, de Gruyter/dtv, *Kritische Studienausgabe* 1 (1988): 132.
- ⁴ In this context, see Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (London: Methuen, 1981), especially 22 and 71f. Jameson quotes Northrop Frye for whom desire is the "social aspect" of emotion. Carl Pietzcker offers in several publications the most coherent though narrowly focused and problematic account of Brecht's work in relation to a classical Freudian München position. For further discussion of such psychoanalytic perspectives, see my essay "Gab es denn überhaupt einen Bertolt Brecht? Vortrag zu den Brecht-Tagen 1995," published by the Literaturforum im Brecht-Haus. The concept of the "social unconscious" has been elaborated by Erich Fromm, see in particular his essay *The Social Unconscious*, in *Beyond the Chains of Illusion* (London: Abacus, 1962).
- ⁵ These quotations are contained in *drive b:*, published by *Theater der Zeit* and *The Brecht Yearbook* 23 (Berlin, 1997), McBurney on 32, Foreman on 91.
- ⁶ *drive b:*, 96 for Schechner, and 155-58 for Schlee, and see also Günther Heeg, 147-52.
- ⁷ Leander Haußmann, "Die Interpretation ist festgeschrieben," *drive b:*, 8-11.
- ⁸ Harmut Lange, "Auf Wissenschaft begründete Rechthaberei," *drive b:*, 93.
- ⁹ Patrice Pavis, "Der Gestus bei Brecht," *drive b:*, 42-45; Gestus is "ein geschlechterspezifisch indifferenter Begriff, da er sich ausschließlich die mimetische Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse zum Ziel setzt" (45). See also the expanded version in this volume.
- ¹⁰ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books, 1973), 383.
- ¹¹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967), 9:794.
- ¹² "Zeremoniencharakter der Verzweigung," in Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963-64), 6:124.
- ¹³ Elizabeth Wright, "The Good Person of Szechwan: Discourse of a Masquerade," in *The Cambridge Companion to Brecht*, ed. Peter Thomson and Gladys Sacks (Cambridge, 1994), 117-27.

¹⁴ See Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade," in *Formations of Fantasy*, ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan (London: Methuen, 1986), 35-44. This essay was first published in 1929.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973), entry for 20 June 1940.

¹⁶ In this context, see Michel Foucault, "What is an author?" in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (London: Penguin, 1984), 101-20.

¹⁷ Quotation in Elizabeth Wright, ed., *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary* (Oxford: Blackwell, 1992), 165.

¹⁸ Antony Tatlow, *Brecht and the Paradigm Change*, in *Brecht in Asia and Africa, The Brecht Yearbook* 14 (Hong Kong, 1989), 13-26.

¹⁹ Roland Barthes, "Brecht and Discourse: A Contribution to the Study of Discursivity," (1975) in *The Rustle of Language* (Oxford: Blackwell, 1986), 217. This "effect" is described by Bluma Zeigarnik and asserts that unfinished actions are better remembered than completed ones, and that there is a greater tendency to return to them. This can equally apply to dramatic texts and music, if the resolving chord is withheld.

²⁰ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967), 17:992.

²¹ For a discussion of the philosophical significance of this poem's metaphors, see Antony Tatlow, *Brechts Ost Asien. Ein Parallog* (Berlin: Parthas Verlag, 1998), 8f., or for a fuller English version, see Tatlow, *Repression and Figuration, from Totem to Utopia* (Hong Kong: Department of Comparative Literature, University of Hong Kong, 1990), 112-17.

²² Bertolt Brecht, *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBFA)*, 18:73. The obsession with death is often given a psychobiographical reading but it can, as here, be understood as a rejection of conceptual fetishization in the name of dialectics and the appreciation of inevitable change in what may seem rock solid and unalterable. For the textual comparison with Zhuangzi, see *Brechts Ost Asien*, 60.

²³ Jacques Derrida, *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York: Routledge, 1994), 51. Heiner Müller maintained that to use Brecht without criticizing him was to betray him. He believed the texts only came alive again when they are opened up, separated from the classical patina which has smothered them. In this context, see "Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller," in Wolfgang Heise, ed., *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende* (Berlin: Henschelverlag, 1987), 189-208; also "Das Vaterbild ist das Verhängnis. Heiner Müller im Gespräch mit Werner Heinitz," *Theater Heute*, 1 (1998): 61f.

²⁴ Walter Benjamin, *Illuminations* (London: Fontana, 1972), 256.

²⁵ Bertolt Brecht, *Poems 1913-1956* (London: Eyre Methuen, 1976), 270f. The German original of this key poem, "Der Zweifler," is best consulted in *Gesammelte Werke*, 587f., since the editors of the later *GBFA*, modify the ending in

a way that cannot be justified from the manuscript.

²⁶ See Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Francis Golffing (New York: Doubleday, 1956), 70-90.

²⁷ See the chapter, "Das Schweigen des Buddha," in *Brechts Ost Asien*, 37-44; the starting-point for that discussion is Brecht's poem, "Gleichnis des Buddhas vom brennenden Haus," in *GBFA*, 12:36.

²⁸ "Der Fluß des Geschehens," see especially: *Die fröhliche Wissenschaft*, Drittes Buch, Kapitel 112, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988), 3:472f. Nietzsche problematizes the relationship between cause and effect, arguing we cannot explain but only describe, and that we create the illusion of scientific understanding and control by ignoring the perspectival and segmental nature of our knowledge which is shaped by the categories we apply to the continuum of reality.

²⁹ "Der Fluß der Dinge," an expression Brecht employs many times in *Me-ti*, *Buch der Wendungen* for the interconnected and ceaseless dialectic, which is part of a strain or strategy of metaphor that runs from the beginning through to the end of the whole work, connoting the irresistible and permanent processes of change.

Mutter Courage schreiben

In den vierziger Jahren lebten Bertolt Brecht und ich nahe beieinander in Los Angeles, und ich hatte Phantasien, daß wir uns kennenlernen würden. Auf jeden Fall begegnete ich seinem Werk später und spürte den Einfluß seiner Beispiele, als ich begann, meine eigenen Stücke zu schreiben. 1979 schrieb ich im Auftrag eines Theaters in Richmond, Virginia, eine Bearbeitung von *Mutter Courage*, die die Handlung nach Amerika während des Bürgerkriegs 1861-65 versetzt. Mutter Courage wird eine schwarze Frau, die ihre Vorräte an Sklavenhälter und Yankees verkauft und ihre drei schwarzen Kinder an den Krieg verliert. Diese Bearbeitung wurde mit einigem Erfolg in Richmond inszeniert, erreichte jedoch ihre größte Wirkung zwei Jahre später in einer Aufführung mit der damals noch nicht bekannten Whoopi Goldberg in der Hauptrolle.

Writing *Mother Courage*

Robert Potter

Bertolt Brecht and I were neighbors. The neighborhood we lived in was West Los Angeles, and the time was World War II. Brecht was a political refugee from Germany who had managed to make his way via Siberia to California; I was a Hollywood brat — son of a film director. I lived in a big house in Brentwood, north of Sunset (a couple of blocks from O. J. Simpson's future home); Brecht lived a mile or so away, just across the border in Santa Monica, on 25th street below the old Red Car lines of San Vicente, and I'm sure that we met.

Where we met, I'm not sure. Was it at the neighborhood liquor store on 26th street where my mother stocked up on the bourbon whiskey she loved so dearly? I have an image of a sloppily dressed man with three days' growth of beard, speaking broken English to the clerk and winking at me on the way out. Or was it at one of the movie star Miriam Hopkins' hilltop Hollywood parties, where there were always knots of exotic-looking refugees arguing in German? Somewhere, sometime I'm sure that our eyes met, and we reached an understanding, without speaking a word.

The Los Angeles of the 1940s we lived in wasn't exactly a cultural desert, but it came pretty close. To be there as a refugee, as so many were, was to be down on your luck — despite the sunshine and the palm trees. What an unlikely place for a radical German playwright and director to spend the war, trying to crank up his broken-down career.

What I'd like to believe is that when our eyes met, I gave him a bit of unintentional encouragement, from my boundless supply of ten-year-old American optimism. After all, someday soon we were bound to beat the Nazis and the Japanese. And then we were all going to live happily ever after, in that magical place called the post-War world.

After the war McCarthyism came to Hollywood and I learned at first hand what happens when politics gets personal. To begin with, it was old friends of the family who weren't welcome in our house any more. Later it was whispered phone calls, fear and anger in my father's eye, and the terror that grew up quietly out of the ground, like weeds in the cracks of a tennis court in the California sunshine.

Brecht, who was nobody's fool, dealt calmly with his own subpoena. Charming, wheedling and lying his way into the good graces of the Un-American Activities Committee, he accepted their bemused thanks for

his cooperation, and flew off the next day to Germany where (armed with the scripts of his undiscovered masterpieces) all his dreams were to come true. As for me, I stayed in California, wondering if the boring 1950's were ever going to end, and wishing there was a good cause somewhere — like the Spanish Civil War in the 1930s — that I could go off and fight for.

Somewhere late in that sleepy decade I encountered Brecht again. Not the man this time, but his work in New York City — an off-Broadway musical called *The Threepenny Opera*. It changed my life. I heard a new voice, tough and wise, visionary and cynical, and strangely familiar. Though I didn't recognize it at the time, it was the voice of my old neighbor Brecht. After *Threepenny*, with its mordant political wit and aching beautiful Kurt Weill music, *My Fair Lady* the next night was old hat, beside the point, déjà vu — Rex Harrison, Julie Andrews and all. I had been to the theatre of the future, and it worked.

I went to see that production of *Threepenny* three times during its memorable long run in Greenwich Village, and I'm sure that it was a primary influence on me as I set out, very slowly and tentatively, on the long march toward writing plays of my own. That journey would take me through college, on into the US Army, to Beat-era San Francisco and finally to graduate school, on track to become an academic.

A Fulbright scholarship to England came through for 1963-64, and when I got there I ran into Brecht again. Not the man, alas — for he had been dead for a few years by then — but the vast influence and impact his work had wrought on English theatre. Brecht's fingerprints were all over the most exciting theatre work of the time, from Joan Littlewood's devastating musical send-up of World War I, *Oh, What a Lovely War!* to Peter Hall and John Barton's Brechtian version of Shakespeare's history plays, *The Wars of the Roses*. When, a few years later in that decade, I wrote my first really substantial play, it was an epic and satirical account of the Peloponnesian War called *Where Is Sicily?*, a bitter parable of the Vietnam debacle in which America had become entangled. In retrospect it was deeply, if not embarrassingly, indebted to the examples of my old neighbor Bert Brecht. Nevertheless, or perhaps because of that, it was enthusiastically received.

So it was, when in 1979 the director Tom Markus sent me a modest proposal, I had become a playwright of sorts — and indeed a Brechtian sort of playwright. Tom — an old friend and former colleague who had become the Artistic Director of a regional theatre in Richmond, Virginia — had an idea. He wanted to do a version of Brecht's *Mother Courage*, set in the American Civil War. I had an immediate reaction. "Tom," I said, "that's a terrible idea."

Mother Courage, after all, was an icon — a classic that was European down to its gritty fingernails. The role had been defined — for all time, it

seemed — by the gaunt peasant features of Brecht's actress wife Helena Weigel. The play seemed to me untouchable.

Nevertheless, because Tom had mentioned that magic word "commission" — which meant that I would be paid for the work — I took a second look. I read the play again, with Tom's idea in mind, and I got very excited. The sweep of the play covered many years of a grueling war, over a wide swath of territory from Sweden to Poland, Finland to Bavaria. The Thirty Years' War had been a kind of European Civil War, fought ostensibly over high religious differences between Catholics and Protestants, though also for the usual economic motives. It had cost the lives of more than a third of the German population. It reminded me again and again of the awful paradoxes of our most costly war, with its high principles and terrible carnage. I decided to give it a try.

So there I was, in Santa Barbara in early 1979, with my wife expecting a baby, and a tight six-month deadline to meet — and I didn't know ten words of German. No problem. I got a small grant from my university and hired a graduate student friend of mine who was a native German speaker, to make a literal translation of Brecht's script. I took the German original and pasted it up in a notebook, so that I couldn't get too far from the original speech rhythms, and set out to find American voices to inhabit and tell the story.

At the same time, I dove into the vast, and intricately documented history of the American Civil War, the subject of almost as many books as Shakespeare. Those of us who have seen Ken Burns' memorable PBS television series know how rich and various that body of material is — everything from the Matthew Brady photographs to the heart-wrenching private letters the soldiers of both sides wrote home, to the songs they sang, to the minute, literally day-by-day plotting of patrols, skirmishes, casualties and bloody battles. The jaunty banter of Brecht's early scenes corresponded perfectly with the euphoria and naiveté with which both North and South began the war. And the ghastly war of attrition imagined in Brecht's final scenes found a parallel in the total war of Sherman's infamous March to the Sea through Georgia, laying waste to everything in his path.

Because war is pretty much the same proposition, whatever century it's happening in — it's "hell," as General Sherman himself defined it — there was no difficulty in finding American Civil War equivalents for Brecht's seventeenth-century events. And I'd been close enough to a real army to know that a soldier's life is a fairly miserable business, nine parts boredom and one part terror, no matter what fine cause might be the pretext. The two unsuccessful recruiters at the beginning of the play reminded me of all the career Regular Army non-coms I'd encountered on various bases, bogged down in inventories, orders and regulation, petty scams, bad food and incompetent officers. Brecht's great play, categorically anti-heroic, has an affectionate understanding for the

circumstances of ordinary soldiers, and a deep contempt for the grandeur of the generals and emperors who send them off to get themselves (and sometimes the generals and emperors too) killed in dubious battles.

One early decision Tom and I had made was that Mother Courage and her children would be black. It was the plight of African Americans that has caused — insofar as any one thing could cause — the titanic struggle of 1861-65. How appropriate it seemed to us that the central figure of Brecht's play, fearlessly plying her trade from one army to another, should herself be black. In making this choice we may well have been influenced by the defiant voices, many of them female, which had risen up with the Civil Rights movement of the 1960s. And the situation of the original Mother Courage, a worldly-wise, outspoken woman with several kids by different fathers, accorded closely with the classic figure of the strong black woman, and the matriarchal structure of African American life since slavery days.

But Brecht's plot and characterization made it certain that we could not sentimentalize his heroine or turn her into an innocent, pure-hearted victim of evil slave holders in the *Uncle Tom's Cabin* tradition. The dominant figure in any true version of *Mother Courage*, black or white, is an implicated victim of her own shrewdness, greed, and miscalculations. To call Mother Courage a tragic figure — as I unflinchingly would insist that she is — is not to say that she is a saint or a martyr. Quite the reverse; her suffering is pointless and preventable, like the warfare off which she lives. Tom and I believed that the sympathy any audience might feel for a lone black woman and her family would be undercut by a rational skepticism about her crass motives, her arrogant assurance that she was smarter than everyone else in sight.

Think of the great roles of theatre, the giant figures of drama — from Hamlet and King Lear to Antigone and Medea, and on to Hedda Gabler and Roy Cohn — they're not entirely admirable characters, far from it. And neither, whatever her color, is Mother Courage.

Transplanting the play to America was great fun, and in truth not that difficult to do. In the original, the army cook who becomes Mother Courage's lover is a Dutchman from Utrecht. He's a ladies man and a tough guy with a cynical attitude, like Macheath in *The Threepenny Opera* or indeed Bert Brecht's image of himself. I made the cook a New Yorker — aggressive, streetwise and bright, with a bit of a New York edge. His opposite number, the rather pompous Protestant Chaplain is a more complex figure; his journey as a character takes him from naiveté to bitter disillusionment, to compassion for the victims of war, before he disappears almost unnoticed from the play, returning to his spiritual calling. Again, it was easy enough to find an American equivalent for him — a starchy New England abolitionist who ends up bandaging the wounds of Rebels and Yankees alike.

A brief look at Scene Six of Brecht's play may give some idea of the effects of these territorial shifts. The original scene is framed by the offstage funeral of the Catholic General Tilly, killed in 1632 by accident when he became lost in the fog during a battle and rode off in the wrong direction. Mother Courage, whose business is prospering, takes inventory and waxes philosophical about the brevity of fame and fortune, while Tilly's soldiers get drunk instead of attending the funeral. The Chaplain, who has disguised his Protestant affiliations and thrown away his clerical collar to save his neck, bitterly insists that Mother Courage need not worry — the war shows no signs of ending. Reassured, Mother Courage sends her mute daughter off to buy more supplies. While the daughter is away the Chaplain makes an earnest pass at Mother Courage, but is rebuffed. The daughter returns disfigured and assaulted, still grasping the provisions she was sent to buy. Mother Courage is so angry that for the first and last time in the play she curses the war.

In adapting this scene to the Civil War setting, I found an eerie parallel for Tilly's demise in the death of the Confederate General Stonewall Jackson, killed by "friendly fire" at the battle of Chancellorsville in 1863. But Courage and family and the Chaplain remain in rebel hands. In hushed tones, as the cortege passes by, the Chaplain asks Mother Courage what she thinks of the recently announced Emancipation Proclamation; Courage points out that she hasn't seen much of it. The Chaplain's disguise in this context involves a further degree of complication; for fear of being recognized as an Abolitionist, he has taken on the disguise of a black handyman in Courage's entourage. In doing so, his professed sympathy for a victimized race is put to a practical test, as he learns unceremoniously what it is like to be treated as a member of it. His comical romantic approach to Mother Courage becomes a somewhat grandiloquent gesture in interracial relations. Despite his rejections, the Chaplain remains dedicated to Mother Courage. When her ill-fated "brave" son turns up in a following scene, en route to execution, the Chaplain accompanies him offstage and disappears from the play.

Imagining this story in the Civil War environment compelled me to explore the roles which blacks actually took in the fighting. At first shunned by the Union Army, volunteer black freemen and ex-slaves were informally recruited to dig ditches and build fortifications. As the war dragged on and Northern losses mounted, they were grudgingly accepted into all-"Colored" units, first in non-combatant roles but eventually as shock troops in assaults, where they displayed great bravery and sustained fearsome losses.

When I wrote the adaptation, these historical facts were little known outside specialist historical journals. They have subsequently received wide attention in Burns' television series and the award-winning film *Glory*. Courage's son Emile, recruited to dig ditches in this version, wins commendations for his brutal duplicity as a forager. Later in the play, as

a uniformed member of the Union Army, he is arrested and shot for killing a farmer's wife during a truce. The career of this young man is Brecht's classic parable of the corrupting ethos of war; we train people in killing and then wonder why they come home and act like Timothy McVeigh — the Gulf War veteran turned terrorist. The timeless Brechtian irony resonates in a particularly grim way in the life and death of a black soldier in the War to End Slavery.

For all of its tragic overtones, *Mother Courage* is also a lyric work by a great poet, incorporating lyrics to a dozen songs. Here I decided to preserve, as much as possible, the formal meter and rhyme schemes of Brecht's original lyrics, and search for American melodies of the Civil War era to which they might be fitted. Fortunately there are thousands of published songs from that period to choose from, everything from familiar Stephen Foster airs to popular songs, sentimental ballads and spirituals. This aspect of my version provides a very different set of textures than the dark settings of Paul Dessau's music for the Berliner Ensemble production. Instead of compounding the darkness of the original lyrics, I sought to counterpoint them with light hearted, optimistic-sounding American music — an irony I think (or at least hope) that Brecht would have appreciated.

Speaking of Brecht, I have to say that it's been wonderful to collaborate with my old neighbor. I've become something of a veteran in the area of collaborating with dead playwrights. By this time I have (in addition to writing quite a few of my own) written produced stage adaptations based on works by Molière, Thomas Mann, Shakespeare, Ben Jonson, Goethe, Fernando de Rojas and Calderón. In each case I formed a distinct impression of how the victim in question was reacting to my innovations. Shakespeare, for example, was characteristically generous and self-effacing. After all, what damage can anybody really do to him, in the long run? Ben Jonson, on the other hand, was outraged and furious, ready to challenge me to a duel.

As for Brecht, he seemed to nod knowingly and give me a wink of encouragement every now and then, for old times' sake, as I labored to reimagine his story in its new American setting, back there in the hot summer of 1979. And why not? His own work was characterized by adaptation (or some would say, appropriation) from start to finish. Brecht knew that old stories, parables and historical events had in them the stuff of stirring contemporary dramas, provided that they were reimaged and refocused to throw light on contemporary circumstances as well as perennial dilemmas.

Those who seek to confine or dismiss Brecht as a strident and rigid theorist, a spoilsport who refused to let audiences feel or get carried away by anything, have paid insufficient attention to the workings of his great plays. Nowhere is this more apparent than in the thrilling emotional climax of *Mother Courage*, in which Courage's mute daughter Katrin

(Katy in my version) surprises everyone by climbing to the highest point on the stage and risking her life by beating a drum: "The stone begins to speak." The silenced and damaged child becomes a heroine before our eyes; charged with compassion for innocent families in the village below, she sounds the alarm and saves the lives of hundreds of strangers, at the cost of her own. In my rendering this scene has one further twist: the sacrifice that black Katy makes saves the lives of white Southerners in the path of Sherman's rampaging army. Mother Courage's "honest" son Swiss Cheese (Georgia Peach in my lexicon) has already died, a victim of his own conscientiousness and Courage's thoughtless greed. When Katy falls dead from a gunshot, Mother Courage's last hope for her children dies with her — or would, if she were not tragically ignorant of the fact, which we well remember, that her "brave" son Emile has been executed.

Should we feel sorry for Mother Courage, or should we despise her for her inability to learn from her misfortunes, as Brecht insisted we should? The answer to this perennial conundrum of Brecht criticism is, in my humble opinion, quite simple. We should feel both these paradoxical emotions, think these contradictory thoughts simultaneously. It is no more difficult than remembering that the American Civil War was fought to free the slaves, at the cost of six hundred thousand American lives, but failed to secure even the most elementary Civil Rights for them in the old Confederacy for another hundred years in this "one nation, indivisible" where "all men are created equal."

In August 1979, only two months behind schedule, I finished the first draft of the script and sent it off to Tom Markus, just in time to participate in the birth of my daughter Bryn two weeks later. Completing a script is always a miracle, like the birth of a child. Working on the adaptation was one of the great experiences of my writing life, and I emerged from it laboring under the curious delusion that I had written *Mother Courage*. My old neighbor Brecht, whose estate kindly authorized the adaptation, knows better — but he seemed willing to let me imagine so, as long as royalties continue to be paid directly to him.

The production in Richmond drew a mixed response; it delighted the largely black political leaders of the city and other members of the black community, but it offended many wealthy supporters of the theatre in the all-white suburbs. Artistically speaking, it was also a mixed result; the vivid spectacle of Tom Markus' production could not overcome the valiant, but unfocused and unenergized performance of the actress cast in the crucial title role.

Fortunately an opportunity for another production occurred two years later, when the director Michael Addison came to me with a proposal for a new staging of my version, in California. The company he had in mind was the San Diego Repertory Theatre, a dynamic and politically savvy group of young actors who weren't afraid of anything. I was delighted at the prospect, but worried about the casting of the central role. When

Addison called with the news that he had found the perfect Mother Courage, I was dubious — particularly when he told me that she was a stand-up comedienne with limited stage experience and a name that sounded like a naughty novelty item in a party goods store. How was I to know that less than a year later, after the conclusion of our *Mother Courage* production, and the “discovery” of her stand-up comedy act, Whoopi Goldberg would be a star?

In May 1981, two weeks before the opening I drove down to San Diego to see a run-through. The sight of that overgrown Naval Base of a city, with its armadas of aircraft carriers, nuclear submarines, supersonic fighter planes and teeming aerospace factories, filled me with trepidation. If ever there were a city that thrived off of war, like *Mother Courage*, it would be Cold War-era San Diego. Were its citizens ready for Brecht’s blistering anti-war parable?

Maybe they were, and maybe they weren’t, but inside the Repertory’s theatre, a ramshackle wooden ex-funeral chapel, complete with pews and no air conditioning, something remarkable was happening. A sweating, cursing and gifted cast was bringing the angry story to life. They were led by a fierce, shrewd lone she-wolf, taking her cubs through a hostile forest. Though her singing wasn’t impressive, you heard every word. And she was in charge of the stage whenever she was on it — which of course was most of the time.

The small group of onlookers at the run-through, baking in the heat, were clearly in the grip of the play. Even a little girl sitting alone in the audience seemed to be riveted by the drama (I found out later that Whoopi, financially strapped and still on welfare, brought her kid to rehearsals because she couldn’t afford child care). I was still uncertain about whether the play would make sense to a paying audience — but I shouldn’t have worried. On opening night two weeks later, Whoopi Goldberg played the crowd like a virtuoso, getting them to love her one moment and then turning on them with cynical scorn the next. I’ve later wondered if that isn’t exactly what Brecht had in mind as the “alienation effect” — acting that self-consciously forces the audience to think again, to question its emotional identification with a character.

Whatever it does, and in whatever version, the part of *Mother Courage* is one of the great challenges for an actor in any repertory. It demands world-class comic timing, tragic stature, singing a succession of powerful songs, not to mention the physical strength to haul that wagon endlessly around the stage. To any normal human being, it would be an ordeal; but for a performer of transcendent talent — like Weigel and, yes, Whoopi Goldberg — it can be a gift. I like to believe that in this case the role was of real significance to the actor’s professional development. In any event, it wasn’t long thereafter that Whoopi Goldberg hit the big time — and when she did, she was ready for it.

A playwright becomes, in the end, a spectator at his or her own fantasy. Attending a production is rather like attending your own coronation, or funeral, in disguise. But when I've had the privilege of attending performances of this adaptation — whether in Richmond in 1979, or in San Diego in 1981, or most recently in Santa Barbara in 1998 under Peter Lackner's direction — I have always felt a silent appreciative presence next to me, smoking his odorless eternal cigar, thanking the participants deeply for the gift of their talents, and with a wink forgiving the aspirations of his younger, and ever-optimistic collaborator.

“Berliner Thema”

Brecht and Frisch: Theatre and Architecture

The relationship between Brecht and Max Frisch has generally been considered from the perspective of dramatic theory. This essay introduces a number of as yet unknown documents, and in presenting the exchange between the two playwrights on the subject of the social function of architecture, brings to light an aspect of their relationship which is of central importance. The debate about Frisch's fourth play *Als der Krieg zu Ende war* (*When the War Was Over*) is also examined, in particular the lucid analysis of the play offered by Brecht in his letters. Brecht's criticisms of the play's construction fed into an alternative projection of the play's outline with the suggested title “Berliner Thema.” The treatment of this material illuminates thematic affinities as well as political and aesthetic differences between the two dramatists.

Berliner Thema

Brecht und Frisch: Theater und Architektur

Erdmut Wizisla

Über die Beziehung zwischen Bertolt Brecht und Max Frisch scheint seit geraumer Zeit alles gesagt. Frisch hat in seinen Tagebüchern die wesentlichen Stichworte vorgegeben und den Stellenwert der Begegnung bestimmt — scheinbar erschöpfend. Es lohnt sich dennoch, seine Erinnerungen an Brecht wiederzulesen, sie haben eine Unmittelbarkeit, die ihresgleichen sucht; zu recht sind manche Formulierungen vielfach zitiert worden, etwa: Wo Brecht mit seiner Dialektik mattsetzt, ist man "geschlagen, aber nicht überzeugt".¹ Oder: Brecht sei "ein Passant unserer Zeit, [...] ein Dichter ohne Weihrauch,"² ein "manischer Aufschreiber"; nicht zuletzt die unvergleichliche Passage über das "Häftlingsgesicht," die Peter von Matt untersucht hat.³ Bei Brecht hatten die ersten Notizen "einen kleinen Schreck vor dem Beschriebenwerden" ausgelöst, wie er den Verfasser der Tagebuchblätter am 23. Januar 1950 wissen ließ. "Aber dann las ich Ihre schöne und freundliche Zeichnung des fremden Zugvogels doch mit Spaß — wie die eines Menschen, den ich selber flüchtig kenne."⁴ Es kann nicht verwundern, daß das Wort "fremd" ein zentrales Motiv der Skizzen ist. Die scharfen Konturen von Frischs Brecht-Bild verdanken sich der Situation des Flüchtlings am Ende des Exils; eine Lebensphase geht zu Ende, was die neue bringen wird, ist ungewiß. Frisch zeichnete Brecht als neugierig, dünnhäutig, reizbar; es sei hinreißend, Brecht an der Arbeit zu treffen, "hinreißend zu Wonnen der Nüchternheit."⁵ Die letzten Gespräche in Berlin nannte Frisch "larvenhaft";⁶ Brechts Aufmerksamkeit und Zugewandtheit sei einem offiziellen Habitus gewichen, die Begegnung "unoffen," er befangen gewesen, zeitweise habe man wortlos gegessen — "keine Witze."⁷

Brecht und Frisch — man assoziiert die von Frisch eingeleitete Lesung (s. S. 26) mit Brecht, Helene Weigel und Therese Giehse im Zürcher Bücherkeller "Katakombe" am 23. April 1948,⁸ das unvermeidliche Foto, das Ruth Berlau auf Frischs Baustelle am Letzigraben gemacht hat, man denkt an den Untertitel von *Biedermann und die Brandstifter* — "Ein Lehrstück ohne Lehre" — und schließlich an Frischs häufig mißdeutetes Diktum von Brechts "durchschlagende Wirkungslosigkeit." Es wird zumeist als eine Art späte Loslösung und Genugtuung mißverstanden, dabei problematisierte Frisch in seiner Rede auf der Frankfurter Dramatur-

Genossenschafts-Buchhandlung, Zürich 4
 Stauffacherstr.60 Tel.23 42 32

Wir freuen uns, Sie zu einem
KATAKOMBEWAHEND

mit
Bert Brecht

auf Freitag, den 23. April 1948, 20 Uhr
 einladen zu dürfen.

Bert Brecht brauchen wir Ihnen nicht erst
 vorzustellen, er ist sicher allen bekannt
 durch seine Werke
 "Dreigroschen-Oper"
 "Mutter Courage"
 "Gute Mensch von Sezuan"
 usw.

Mitwirkende:

Bert Brecht
 Helene Weigell
 Therese Giehse

Telephonische Anmeldung erbeten Tel.234232
 Diese Einladung ist persönlich

K 1571 2072

1. s. S. 25

2. s. S. 33

825/22

Inhaltsverzeichnis

frisch
 (Merkmal in
 dem
 u. v. a.
 Buchstaben)

gentagung 1964 die nachlassende gesellschaftliche Relevanz des Theaters und den Verlust der Störfunktion von Brechts politischen Botschaften. Wie wenig Frisch von sich sprach, zeigt der Kontext der Formulierung, der — symptomatisch für die Fehldeutung — nicht im Bewußtsein ist: "Ich erinnere mich an nicht allzu ferne Zeiten, als Literarhistoriker, die jetzt über Brecht schreiben, eine Verblendung darin sahen, wenn man diesen Agitator für einen Dichter hielt; heute ist er das Genie, wir wissen es, und hat die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers."⁹

In letzter Zeit ist eine Reihe von Dokumenten hinzugetreten, die das Bild der Beziehung schärfer konturiert. Das wird im folgenden an zwei Gesichtspunkten gezeigt: die Kommunikation über Bauen resp. Wohnen und über einen dramatischen Stoff, die in einen Gegenentwurf Brechts zu Frischs Stück *Als der Krieg zu Ende war* mündete. Zunächst werden jedoch drei Dokumente vorgestellt, die en detail zu kommentieren den hier gegebenen Rahmen sprengen würde. Die Kenntnis des ersten verdanken wir der bemerkenswerten Ausstellung *Max Frisch: Jetzt ist Sehenszeit*, die das Max Frisch-Archiv Zürich 1998/99 in München, Berlin, Frankfurt am Main und Zürich zeigte. Es ist der bislang unpublizierte Brief Frischs an Annemarie und Peter Suhrkamp vom 2. Juni 1948, in dem der Autor seine Beziehung zu Brecht ganz unmittelbar skizziert: "Ich bin oft mit Brecht zusammen, der mich einfach als Potenz fesselt, es gibt natürlich martervolle Abende, aber immer, zumal wenn wir allein zusammen sind, kommen wir zu den wirklichen Fragen und zu den Gesprächen, die nicht an der Sache vorbeigehen. Eben unterhalten wir uns ausführlich über Don Quixote. Worin liegt die Donquixoterie unsrer Zeit? Wir kommen freilich nie zusammen, aber er öffnet mir Fenster um Fenster, auch wenn wir die Landschaft dann sehr anders sehen. Ich weiß, daß ich vor seiner Denkkraft, ich meine damit nicht seine Dogmatik, schmachlich verschmelze; aber ich habe doch viel davon, wobei ich mir die menschenfreundliche Frage, was er davon habe, gar nicht stelle."¹⁰

Was Brecht davon hatte? Er schätzte die Gespräche mit Frisch, Gespräche über Theater, über das Schreiben, über Architektur. Frisch war ein geeignetes Gegenüber: in literarischen Dingen bewandert, ohne Konkurrent zu sein, und doch aufgeschlossen für das, was Brecht im Koffer hatte. Brecht suchte die Begegnungen mit Frisch auch, weil der ihm den Aufenthalt im Gastgeberland erleichtern konnte. Die Schweiz interessierte Brecht im Grunde nur als Sprungbrett nach Berlin, selbst wenn sie zu einer längeren Exilstation wurde. Die Beziehung zwischen Brecht und Frisch verlor nie völlig die Reserviertheit. Daß Brecht Frischs Stücke bis zuletzt nicht ohne Vorbehalte betrachtete, zeigt eine bislang unberücksichtigte Äußerung seiner Mitarbeiterin Käthe Rüllicke von Anfang 1956. In einem Brief an den sowjetischen Germanisten Ilja Fradkin beschrieb sie Brechts Schwierigkeiten mit dem Begriff "episches Theater" und fuhr dann fort: "Brecht schreibt sich übrigens selbst einen

grossen Teil der Schuld zu an solchen Missverständnissen wie etwa bei Wilder und Frisch. [...] Für Brecht kann natürlich ein Nicht-Dialektiker, Nicht-Materialist, Nicht-Kommunist kein episches Stück schreiben.“¹¹

Das dritte, eher unscheinbare Dokument geht auf Brecht zurück und wirkt doch wie ein Zeichen aus späterer Zeit. Es ist der Begleitschein zu einer Büchergeschicksendung des Suhrkamp Verlages vom 21. Oktober 1954, der sich als Lesezeichen in einem Buch aus Brechts Bibliothek verbarg. Der Zettel belegt, daß Brecht Frischs Roman *Stiller* (1954) besaß.¹² Zwar befindet sich das Buch nicht (mehr) in Brechts Bibliothek, und es läßt sich auch nicht sagen, wo es geblieben ist; die Vorstellung jedoch, Brecht könnte *Stiller* gelesen haben, ist nicht ohne Reiz — ein Reiz, der nicht verringert wird durch die Mutmaßung, Brecht hätte sich für den Text nur wenig interessiert. Faszinierend ist, wie Themen, Denkansätze oder Kunstwerke, die wir ohne zu zögern in die Zeit nach Brechts Tod stellen, bereits zuvor in das allgemeine Bewußtsein gekommen sind. (Eine ähnlich verblüffende Wirkung von Gleichzeitigkeit ergibt sich aus dem Umstand, daß sich Brecht auf einem Briefumschlag Titel und Verfasser von Robert Jungks Buch *Die Zukunft hat schon begonnen* notiert hat.)¹³

II

Die Beziehung zwischen Brecht und Max Frisch ist in der Regel unter theatertheoretischem Aspekt untersucht worden.¹⁴ Mit dem gemeinsamen Interesse an Fragen der Architektur und des Wohnens entging der Betrachtung dabei ein zentrales Moment der Begegnung: Brechts Aufmerksamkeit für den anderen Beruf Frischs, die beide protokolliert haben, steht in der Kontinuität zum Nachdenken über das Leben und Verhalten in Städten und Wohnungen, wie es sich vor 1933 unter anderem im *Lesebuch für Städtebewohner* oder in Gesprächen mit Walter Benjamin und nach dem Krieg in Vorschlägen zur Architektur des Aufbaus niedergeschlagen hat — hier ist Hermann Henselmann zu nennen. „Wir sprechen über Architektur, über Wohnen,“ hielt Frisch im ersten Tagebuch das Thema der Diskussionen mit Brecht fest.¹⁵ Dieser schätzte den Dialog mit Fachleuten über nichtkünstlerische Fragen, und er verstand sich dabei als der zur Äußerung befugte Laie. Dabei handelt es sich um Gegenstände, die den künstlerischen adäquat sind. Aber man hat fast den Eindruck, daß die erklärte Absenz von Kunst-Fragen stimulierend auf Brecht wirkte. Jedenfalls hätten ihm Zusicherungen wie diese gefallen, mit der Frisch „Kritiker, Helfer, Begleiter auf literarischem Gebiet“ zu einer Besichtigung der Baustelle Letzigraben einlud: „Es wird nicht über Literatur gesprochen.“¹⁶

Symptomatisch für Differenz und Affinität der Vorstellungen über das moderne Bauen ist die bekannte Kontroverse vom Juni 1948, die Brecht während einer Besichtigung städtischer Wohnsiedlungen in Zürich

auslöste. Anlaß von Brechts Ausbruch war genau das, worauf die Stadtverwaltung stolz war: die Ausstattung der Wohnungen. Brecht beschrieb sie in seinem Journal: "Häuserfronten zur Sonne gewendet, zwischen den Häusern ein bißchen Grün, im Innern 'Komfort' (Badewanne, elektrische Kochöfen), aber alles ist winzig, es sind Gefängniszellen, Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft, verbesserte Slums."¹⁷ Brecht wäre, erinnerte Frisch im zweiten Tagebuch, anfänglich verwundert über soviel Komfort für die Arbeiterschaft gewesen, hätte sich jedoch mehr und mehr belästigt gefühlt durch eben diesen Komfort, der Grundfragen nicht zu lösen gedenkt. "[P]lötzlich in einem properen Neubau, fand er sämtliche Zimmer zu klein, viel zu klein, menschenunwürdig, und in einer Küche, wo nichts fehlte und alles glänzte, brach er ungeduldig die Besichtigungsfahrt ab, wollte mit der nächsten Bahn an die Arbeit, zornig, daß eine Arbeiterschaft auf diesen Schwindel hineinfällt; noch hoffte er, das sei nur in dieser Schweiz möglich, Sozialismus zu ersticken durch Komfort für alle."¹⁸

Brecht forderte nicht nur das Naheliegende: daß Architekten soziale Kompetenz haben müssen, sondern daß ihr Bauen den gesellschaftlichen Horizont reflektieren resp. transzendieren soll. Er erwartete, daß die Architektur wie das Theater zur Veränderung des Gemeinwesens beiträgt; im konkreten Fall hieße das, sie habe die Ungerechtigkeiten der kapitalistischen Verhältnisse im Bewußtsein zu halten und zu verhindern, daß sie durch passabel erscheinende Wohnverhältnisse verkleistert werden. Die kapitalistische Gesellschaft könnte, referierte Frisch eine Äußerung Brechts, "nur als Hindernis, nicht als Maßstab genommen werden."¹⁹ Das letzte Wort der bürgerlichen Architektur dürfe nicht das letzte Wort der proletarischen sein, schrieb Brecht um 1952 in den Notizen "Wovon unsere Architekten Kenntnis nehmen müssen." Eine dort formulierte Überlegung erinnert an Brechts Zürcher Empörung: Die neue führende Klasse entdecke in den Nützlichkeitsbauten der modernen bürgerlichen Architektur allzuviel, was nur für die bürgerlichen Bauherren nützlich war.²⁰ Frisch hat sich in späteren Arbeiten in einer Weise über das Bauen in der Schweiz geäußert, die ebenfalls an das Gespräch mit Brecht denken läßt. In "Cum grano salis. Eine kleine Glosse zur schweizerischen Architektur" attackierte er 1953 die eidgenössische Selbstbeschränkung, den Verzicht auf etwas Radikales, die "Sucht nach materieller Perfektion, die nicht bloß unsere Architektur, sondern jede schweizerische Manifestation bestimmt; sie ist ein Ersatz, ein unbewußter."²¹ Befasse man sich mit dem Sozialen Wohnungsbau, der doch "schmuck und gepflegt, sauber, gesund und erschwinglich für jedermann" sei, schleiche sich ein "langames Unbehagen" ein; der Architekt kämpfe wie ein Don Quijote gegen die Uniformierung, deren Monotonie man nicht wahrhaben wolle — um der "Phrase vom freien Individuum" willen.²² In dem Funkgespräch "Der Laie und die Architektur" von 1954 sagte er über die Siedlung, die er Brecht gezeigt hatte, sie wirke aus der

Vogelschau "wie eine Kaninchenfarm."²³ Unstrittig ist für den Frisch der frühen fünfziger Jahre, daß der Städtebau ein politisches Anliegen, ein "Anliegen der Polis" ist, über das im Sinne einer gesellschaftlichen Zielsetzung entschieden werden muß.²⁴ Urs Bircher hat gezeigt, wie Frisch später in der Stadtplanung "die Besitz- und Eigentumsverhältnisse der eigenen Gesellschaft kritisch zu analysieren beginnen und die Architektur vom reinen Bauhandwerk weg hin zur Konstruktion einer idealen gesellschaftlichen Lebensform weiterdenken [sollte]."²⁵

Eine Nebenbemerkung zum Wohnverhalten Brechts: Frisch erinnerte sich im zweiten Tagebuch an seinen Besuch in Berlin-Weißensee, bei dem ihm aufgefallen war, "wie Brecht den hochbürgerlichen Grundriß dieser Villa umfunktionierte, ohne sie etwa umzubauen, mühelos; er brauchte sich nicht im mindesten zu wehren gegen die Architektur, Brecht war stärker, und es wirkte nicht wie Beschlagnahme, nicht einmal wie Besitzwechsel; die Frage, wem die Villa gehörte, stellte sich nicht, Brecht benutzte sie, wie der Lebende immer Bauten der Ausgestorbenen benutzt, Lauf der Geschichte."²⁶ Das entspricht exakt der Kategorie des "mitahmenden Wohnens," die Brecht 1931 im Gespräch mit Walter Benjamin entwickelt hat; es wird bestimmt als ein "Wohnen, das seine Umwelt 'gestaltet,' sie passend, gefügig und gefügt anordnet."²⁷

Brecht ermunterte den Architekten Max Frisch, beim Entwurf von Bauwerken den gesellschaftlichen Kausalnexus zu erkennen und die sich daraus ergebenden Konsequenzen zu vertreten. Der Architekt und Zeitgenosse Frisch war eher bereit, die Anregung aufzunehmen, als der Stückeschreiber Frisch. Wie reagierte dieser auf Brechts Vorschläge?

III

Die Verbindung von Schriftstellerei und Architektur hatte Max Frisch zunächst als stimulierend empfunden, und über Jahre erwies sich das Verhältnis auch als fruchtbar. Er denke, schrieb er 1936 seiner Verlobten Käte Rubensohn,

daß es für mein Schreiben, also für das eigene, sehr förderlich sein könnte, wenn ich in einem völlig anderen, völlig literaturfernen Bezirk künstlerischen Wirkens mich betätigen dürfte, vor allem natürlich, weil die Architektur in hohem und glücklichem Maß mit dem Stoff, mit dem Material verbunden bleibt.²⁸

Im ersten Tagebuch betonte er ebenfalls den handwerklichen Aspekt: "was mich insbesondere zu diesem Beruf bewogen hatte, war ja das andere, das Unpapierne, Greifbare, Handwerkliche, die stoffliche Gestalt."²⁹ In diesem Bereich liegen gewiß auch die Gründe für Brechts Anerkennung: "Sie haben einen ehrlichen Beruf."³⁰ Als Bereicherung für sein Schreiben, gar als Möglichkeit, dieses von "manchem [zu] reinigen, was nicht in diesen Bezirk gehört," empfand Frisch (im bereits zitierten

Brief von 1936) die Verbindung der Architektur "mit dem Leben, mit dem Wohnen, mit der sozialen Struktur einer Zeit."³¹

Im vorliegenden Fall haben sich für den Vergleich zwischen Brecht und Frisch freilich andere Momente als die Haltung der Autoren zur gesellschaftlichen Dimension des Bauens aufgedrängt. Es sollte gezeigt werden, inwiefern der Sinn für Statik und Konstruktion, der Voraussetzung für die Arbeit des Städtebauers ist, unmittelbar theaterpraktische Konsequenzen hat. Ausgelöst wurden die Überlegungen in erster Linie durch den Begriff "auskonstruiert," mit dem Brecht seinen im folgenden vorzustellenden Gegenentwurf zu *Als der Krieg zu Ende* war charakterisierte. Hanns Eisler verwendete dieses und das Wort "ausmathematisieren" häufig in den Gesprächen mit Hans Bunge. Er betonte Brechts Interesse an der Konstruktion eines Stückes. "Ausmathematisieren" bei Brecht hieß: die Sache zum Skelett zuerst machen." Einen Stoff "ausmathematisieren" bedeutete, ihn in Szenen aufzuteilen und mögliche Verbindungsstücke zu ermitteln.³² Im Fortgang der Arbeit erwies sich der Vergleich der Arbeitsbereiche Architektur und Schriftstellerei unter diesem Gesichtspunkt allerdings als wenig ergiebig; über eine eher äußere thematische und formale Affinität, wie sie Bircher benannte — "Präferenz für ein Denken in Formen der Möglichkeit, der Veränderlichkeit, der Entwicklung, der Variation" resp. die Charakterisierung einer "an Maßstäben der Architektur" geschulten Sprache —, war nicht hinauszugehen.³³

IV

In seiner bekannten Brief-Kritik zu Frischs viertem Stück *Als der Krieg zu Ende* war³⁴ vom Juli 1948 bescheinigte Brecht dem Stück analytische Schwächen und formale Zurückhaltung: Er unterstellte, daß durch es "dem Theater als einer Institution erheblich weniger zugemutet wird, als es von früheren Stückschreibern Ihrer Begabung geschah." "Plump gesprochen: ich habe den Eindruck, daß Sie es einfach ablehnten, zu analysieren, warum Ihnen der Stoff (in der Behandlung, die Sie ihm gleich zu Anfang zuerdachten) so fruchtbar erschien. Er enthält, und zwar so, wie Sie ihn behandelten, sehr bedeutende Aspekte, und es kommt mir so vor, als hätten Sie dafür nicht die adäquate Form gewählt, nämlich die sogenannte Große Form." Frischs Vorgehen deutete diese Aspekte lediglich leicht an, ohne dabei ein tieferes Verständnis der gesellschaftlichen Vorgänge zu erreichen. "Sie wollen nicht, daß mit dem Zaunpfahl gewinkt wird — so wenig wie das die Diebe wollen. Aber die Geschichte des großen Dramas zeigt, daß der Zaunpfahl ein legitimes Instrument ästhetischer Veranstaltungen ist." Zu den in Frischs Stück angedeuteten, aber nicht gedeuteten Aspekten zählte Brecht die "neue Wendung" des "Judiththemas"; sie bestehe darin, "daß die Vergewaltigte sich in den Vergewaltiger verliebt, als Vergewaltiger nunmehr den 'rechtmäßigen

Besitzer' ansehen muß und den Ansprüchen des Geliebten, der eine höhere Sittlichkeit vertritt, nicht gerecht werden kann."³⁵

Brechts Interesse an diesem Stoff beruhte auf eigenen schriftstellerischen Erfahrungen: das Judith-Thema prägte seinen dramatischen Erstling *Die Bibel*, sein Vorspiel zur *Antigone* des Sophokles ist in der gleichen politischen Situation angesiedelt: Berlin, April 1945, und die großen Dramen kreisen alle mehr oder weniger, wie Friedrich Dieckmann gezeigt hat, um das Motiv des Verrats.³⁶ Neben dem Brief zum Stück hat Brecht — gewiß zum gleichen Zeitpunkt — eine Fabelskizze festgehalten, die erst 1997 im zwanzigsten Band der neuen Brecht-Ausgabe gedruckt wurde:

BERLINER THEMA (auskonstruiert)

1

als der russe die frau zu sich kommandiert, gibt ihr mann ihr seinen armeerevolver. das kind wird weggeschickt, damit es nicht zusehen muss bei dem was geschehen wird.

2

der russe kann nicht deutsch, aber er vergewaltigt sie auch nicht. die schönen dinge, die sie ihm sagt, kann er nicht verstehen, jedoch gefällt sie ihm und er gefällt ihr.

3

sie schwört ihrem mann, dass nichts vorgefallen ist, sie erzählt was der russe mit ihr spricht. alles ist in ordnung. er versteckt den anzug, der ihnen das weggehen ermöglichte (grund: die wohnung könnte dann flöten gehen), sie entdeckt ihn und spricht nicht darüber. (2 gründe: er vertraut ihr — und sie will nicht weg).

4

er hat gesehen, dass sie den anzug in das versteck zurücklegte: warum will sie nicht weg? er kommt hinauf. sie hört die anklagen des burschen. der russe geht weg, sie weiss nicht warum.

5

sie beginnt zu ahnen, warum der russe weg ist, er verstand nicht, dass sie mit einem mann zusammenwohnte. sie entdeckt, dass ihr mann ein verbrecher ist (sie hat es nicht glauben wollen, weil sie dann hätte weggehen müssen) und er gesteht ihr, dass er gewusst hat, was oben los war. (der russe hat zurückbezahlt, nicht mehr). wichtig: sie versucht vergebens, ihn an seiner beichte zu hindern. aber die wohnung ist gerettet, sie werden zusammenbleiben, zunächst noch.³⁷

Die Skizze führt die brieflich geäußerte theoretische Kritik in einem praktischen Gegenbeispiel weiter. Ungeachtet vieler Parallelen stimmt Brechts Entwurf nicht mit Frischs Szeneneinteilung überein; interessant ist, daß und inwiefern jener von Frischs Vorlage abweicht. Die Skizze

Brechts hält die dramaturgischen Drehpunkte fest, motiviert die Handlungen der Figuren stärker und verschlankt das Stück insgesamt. Dabei konzentriert sie sich auf die Beziehungen der Hauptfiguren; sie betont Motive und führt Handlungsstränge weiter, die zur Verstärkung des Konfliktes beitragen, hingewiesen sei auf die Stichworte "Revolver" (1), "Anzug" (3 und 4) und "Geständnis" (5). Die Tendenz ist deutlich: Brecht will die, wie er sie nennt, "bedeutenden Aspekte" des Stoffes herausarbeiten; er hatte seine Briefformulierung handschriftlich ergänzt: "es sind politische." Gezeigt werden soll das Außerordentliche in einer historischen Konstellation: In Berlin als dem Ort der Kapitulation wird die Frage nach der Schuld und nach dem (neuen) Verhältnis zu den Befreiern thematisiert, Feindschaft wird überwunden um den Preis neuer Feindschaft.

Besser als durch jede Szenenanalyse lassen sich die Schwächen des Stückes an der Unentschiedenheit bei der Wahl des Titels zeigen: Die erste Fassung nannte Frisch "Ihr Morgen ist die Finsternis," eine Formulierung, deren Stringenz an den ersten Titel des *Gantenbein*-Romans gemahnt: "Lila oder Ich bin blind."³⁸ Vor dem wesentlich treffenderen Titel *Judith*, den Frisch neben bzw. nach dem Titel *Agnes* später erwogen hat, mag ihn die Furcht vor dem Vergleich mit dem mythischen Stoff zurückgehalten haben. Die Beiläufigkeit von *Als der Krieg zu Ende war* ist eine Kapitulationserklärung. Brechts Vorschlag "Berliner Thema" wäre der Besonderheit des Stoffes gewachsen gewesen; das Ungeheuerliche, das zugleich wiederholbar, typisch ist, wird nicht nur lokal, sondern auch politisch gezeigt, gebunden an einen historischen Augenblick.

Es ist nicht bekannt, ob Frisch Brechts Notizen kannte und auf sie reagiert hat. In Briefen dieser Zeit betonte er immer wieder, Brecht befasse sich "ernsthaft und ausführlich" mit dem Stück.³⁹ Die Brief-Kritik hatte Frisch ohne Verärgerung aufgenommen; in einem Schreiben an Kurt Horwitz vom 18. August 1948, also unmittelbar nachdem er sie erhalten hatte, sprach er mit Bezug auf Brecht von der Erfahrung des "Ernstgenommenwerden[s]."⁴⁰ Rückblickend maß er Brecht einen erheblichen Anteil an seiner Politisierung zu, und er unterschied: "[Brecht] hat mich nicht ideologisieren können, aber mir politische Verhältnisse deutlich gemacht; ich war für ihn ein maßlos untrainierter Sozialist."⁴¹ Auf der anderen Seite stand Brechts Sympathie mit Einschränkung, für die es ein bislang ebenfalls unberücksichtigtes Zeugnis gibt: den Eintrag in einem Notizbuch, das Brecht in den Jahren 1948/49 führte: "Suhrkamp // frisch / (stücke in einem / Band / ev. ohne Berlinstück)" — will sagen: Sympathie für den Theaterautor Frisch, dessen Stücke zu publizieren er dem gemeinsamen Verleger offenbar anriet, aber Distanz zu *Als der Krieg zu Ende war*⁴² (S. s. 26).

Brecht blieb nicht der einzige, der gegen *Als der Krieg zu Ende war* Bedenken hatte. Peter Suhrkamp warnte vor Mißverständnissen und riet von Aufführungen in Deutschland ab: "Die Menschen in Deutschland

werden zwischen erlebter Wirklichkeit und Dichtung nicht unterscheiden können.“⁴³ Gegen den letzten Akt, den er an sich als den gelungensten und stärksten ansah, wandte Suhrkamp ein, daß die Ereignisse im Warschauer Ghetto sich in die ursprüngliche Konzeption gedrängt hätten. Im Gegensatz dazu hielt Frisch diesen Akt „eindeutig für das schwächste“; er werde immer den Charakter eines Epilogs haben.⁴⁴ Als er das Stück 1962 überarbeitete, strich er den dritten Akt ersatzlos — ein Verzicht, der sich auch aus Brechts Skizze ergibt.

Daß Frisch Brechts Kritik akzeptierte, ist auch auf seine in diesen Jahren uneingeschränkte Bewunderung für Brechts Theater zurückzuführen. „Es war wie ein Schock: zum ersten Mal sehe ich, was Theater ist,“ notierte er über die *Hofmeister*-Inszenierung, die er im Frühjahr 1950 besucht hatte.⁴⁵ Und im Nachruf ist zu lesen: „Das Größte, was ich an Theater bisher erlebt habe, fand ich in Aufführungen des Berliner Ensembles.“⁴⁶ Zwar ist der Aufforderungsgestus von Frischs und Brechts Dramatik durchaus ähnlich, Frischs programmatische Formulierung kann auch für Brecht gelten: er hielt „als Stückschreiber“ (!) seine Aufgabe für „erfüllt, wenn es einem Stück jemals gelänge, eine Frage dermaßen zu stellen, daß die Zuschauer von dieser Stunde an ohne eine Antwort nicht mehr leben können — ohne ihre Antwort, die sie nur mit dem Leben selber geben können.“⁴⁷ Aber der Weg führte ihn dennoch in eine andere Richtung, formal wie thematisch. Gegen den Versuch, die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzuheben, setzte Frisch zum Beispiel die Notwendigkeit der Rampe für die Bühne; jede Gebärde, welche die Rampe überspielt, verliere an Magie, und ein Dichter, der die Rampe niederreißt, gebe sich selbst auf.⁴⁸ Brecht dürfte auch kaum Interesse aufgebracht haben für etwas, das Frisch wichtig nannte: „das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten,“ die Furcht, „daß man das Geheimnis zerschlägt,“ oder die Überlegung, daß sich das eigentliche Anliegen „bestenfalls umschreiben“ läßt.⁴⁹ Auch Frischs damalige Bestimmung des Epischen und Dramatischen zeigt sich unberührt von Brechts literarischer Theorie und Praxis.⁵⁰ Seine Themen kreisen um (verlorene) Individualität und Identität, um Verrat, Schuld und Verantwortung, um Beziehungen, Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Kommunikation.⁵¹ Er beschreibt seine Position zu jener Zeit als die eines „sozialistischen Humanismus,“ außer jedem Zweifel stehe für ihn „die Ablehnung der Gewalt und der Diktatur.“⁵²

In der Gegenüberstellung mit Brecht ist *Als der Krieg zu Ende war* gewiß chancenlos, aber die berechtigte Kritik an diesem Stück sollte nicht vergessen lassen, daß die von Brecht geforderte Konzentration auf „bedeutende Aspekte“ die Gefahr der Vernachlässigung anderer Aspekte mit sich führt. Es wird hier nicht Dürrenmatts Bonmot das Wort geredet, dem zufolge Brecht nur deshalb so unerbittlich denke, weil er an so vieles unerbittlich nicht denkt.⁵³ Aber der vehemente internationale Durchbruch, den Brechts Bühne Mitte der fünfziger Jahre erfuhr, beruhte doch

wohl auch auf ihrer luziden Botschaft und einem (willkommenen) Verzicht auf Vielseitigkeit. Frisch formulierte das in seinem zweiten Tagebuch subtil, als er einen Ausspruch zitierte, "der Brecht gerecht wird, obschon er nicht auf ihn geschrieben worden ist: 'Trotz der Einseitigkeit seiner Lehre ist dieser märchenhafte Mensch unendlich vielseitig,' ein Satz von Maxim Gorki über Leo Tolstoj."⁵⁴ Es würde an diesem Ort zu weit führen, die literarischen Modelle von Brecht und Frisch auf Vielseitigkeit und Einseitigkeit, auf Weiträumigkeit und Enge, Aktualität und Historizität zu prüfen. Die Grenzen eines künstlerischen Systems sind allemal leichter zu ermessen als die Leistungen — vor allem wenn die Urheber selbst die Sichtung vornehmen. Wir wissen, daß Brecht in seinen letzten Lebensjahren nicht eitel Lust an der Umsetzung des Geschriebenen auf der Bühne⁵⁵ empfand, sondern auch Zweifel an der Plausibilität und Realisierbarkeit seiner Theaterästhetik. In seinem Nachruf fand Frisch dafür ein schönes Bild: "Das ist (ungefähr) Brecht, von dem ich gestern träumte: ich bewunderte eine Mechanik, die er eben gebastelt hatte, und er gestand mit fast weiblicher Zärtlichkeit, er halte das Ding, wiewohl es funktioniere, natürlich nicht für die Wahrheit."⁵⁶

ANMERKUNGEN

¹ Max Frisch, Tagebuch 1946-1949. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. 1931-1985*. Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991), 2:347-755; hier 593. Ich zitiere diese Ausgabe im folgenden mit der Sigle: Frisch, GW, Bandnummer und Seitenzahl.

² Frisch, GW 2:599 (Tagebuch 1946-1949).

³ Frisch, GW 6:24, 28f. (Tagebuch 1966-1971). Cf. Peter von Matt, „...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts“ (München: Hanser, 1983), 182-87.

⁴ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-1999); hier 30 (Briefe 3): 12 (Brief Nr. 1467). Ich zitiere diese Ausgabe im folgenden mit der Sigle GBFA, Bandnummer und Seitenzahl.

⁵ Max Frisch, „Brecht ist tot,“ in: *Die Weltwoche* (Zürich, 24. Aug. 1956). Nicht in Frisch GW, jetzt aber in Max Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente. 1943-1963*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Julian Schütt (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998), 196f., Zitat 197.

⁶ Max Frisch, „Brecht ist tot,“ in *Jetzt ist Sehenszeit* (s. Anm. 5), 197. Mit dem Begriff „larvenhaft“ hatte Herbert Lüthy Brechts Gestalten charakterisiert; cf. Herbert Lüthy, „Vom armen Bert Brecht,“ *Der Monat* 44 (Berlin-Dahlem, 4. Jg. [1952]), 122, 135. Wäre sie ihm bewußt gewesen, hätte Frisch diese Parallele gewiß vermieden; mit Lüthys Brecht-Sicht hatte er nichts im Sinn; cf. Frisch, „Brecht ist tot,“ in *Jetzt ist Sehenszeit*, 196.

⁷ Frisch, GW 6:33 (Tagebuch 1966-1971).

⁸ Frisch, GW 2:330f. (*Rede für Bertolt Brecht*).

⁹ Frisch, GW 5:342 (*Der Autor und das Theater*). In seiner *Notiz zu Brecht* aus dem Jahre 1959, die in den Gesammelten Werken fehlt, hatte Frisch zu dieser Frage geschrieben: „Brecht ist ein Klassiker geworden. Niemand springt auf oder verschluckt sich, wenn sein Name genannt wird, am allerwenigsten jene, deren Feind er war und ist und bleibt. Was ist geschehen? Die Bewunderung, die einen vor zehn Jahren noch zum Aussenseiter machte, ist allgemein geworden und wohlfeil. Hat die Gesellschaft, die Brecht verändern wollte, sich geändert? Keine Red davon! Hat Brecht, indem er starb, sich verändert? Der jahrzehntelange Versuch, seine Künstlerschaft herabzusetzen, weil Brecht ein Kommunist zu sein sich bemühte, war verständlich, war auch unhaltbar; seine schöpferische Leistung an der deutschen Sprache von heute war zu offenkundig, zu schweigen von seinem Genie fürs Theater.“ (Max Frisch, „Notiz zu Brecht“ in: *Bertold [!] Brecht: Drei Gedichte. Fünf Handätzungen von Beni Schalcher*, hrsg. Bruno Margadant (Zürich: Zürcher Handpresse, 1959), 13-14.

¹⁰ Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit*, 48.

- ¹¹ Brief vom 10. Januar 1956, Bertolt-Brecht-Archiv (im folgenden: BBA) 221/01.
- ¹² BBA E 61/10. Der Fundort des Zettels vermittelt keinen näheren Anhaltspunkt: Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei* (München: Wolff, 1923).
- ¹³ BBA 975/50.
- ¹⁴ Cf. u. a. Klaus-Detlef Müller, "Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Walser," in *Beiträge zur Poetik des Dramas* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976), 432-61; Peter Gontrum, "Max Frisch and the Theatre of Bertolt Brecht," *German Life and Letters* 33 (Oxford, 1979/80): 163-71; Rolf Kieser, *Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Bertolt Brecht im Schweizer Exil* (Bern und Stuttgart: Haupt, 1984), 241-58.
- ¹⁵ Frisch, GW 2:598 (Tagebuch 1946-1949).
- ¹⁶ Max Frisch, "Einladung zur Besichtigung der fertiggestellten Badeanlage Letzigraben", *Jetzt ist Sehenszeit*, 67.
- ¹⁷ GBFA 27:271 (11. Juni 1948).
- ¹⁸ Frisch, GW 6:23f. (Tagebuch 1966-1971).
- ¹⁹ Frisch, GW 2:595 (Tagebuch 1946-1949).
- ²⁰ Cf. GBFA 23:203f.
- ²¹ Frisch, GW 3:231.
- ²² Frisch, GW 3:237f. ("Cum grano salis").
- ²³ Frisch, GW 3:278.
- ²⁴ Cf. Frisch, GW 3:264, 289 ("Der Laie und die Architektur").
- ²⁵ Urs Bircher, *Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Max Frisch 1911-1955*. Unter Mitarbeit von Kathrin Straub (Zürich: Limmat Verl., 1997), 93; cf. auch 211-37).
- ²⁶ GW 6:35 (Tagebuch 1966-1971).
- ²⁷ Cf. "...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends." 1898 * Bertolt Brecht * 1998. 22 *Versuche, eine Arbeit zu beschreiben*. Zusammengestellt und kommentiert von Erdmut Wizisla (Berlin: Akademie der Künste, 1998), 115f. Käthe Rüllicke beschreibt dagegen Brechts Wohnverhalten in einer Weise, die in dem Wohnschema als "Gastwohnen" bezeichnet wird: "Brecht liebte es nicht, wie er vielfach betonte, den Zimmern 'seinen Stempel aufzudrücken' — alles war schön, aber es mußte irgendwie 'vorläufig' bleiben." (BBA Z 42/24)
- ²⁸ Zit. nach Bircher, *Vom langsamen Wachsen eines Zorns*, 72.
- ²⁹ Frisch, GW 2:587.

³⁰ Frisch, GW 6:30 (Tagebuch 1946-1949).

³¹ Zit. nach Bircher, *Vom langsamen Wachsen eines Zorns*, 72.

³² Cf. Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, übertragen und erläutert von Hans Bunge (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975), 56, 164 u. 55. Cf. Brechts Notiz zur Oper *Der Darmwäscher* von Rudolf Wagner-Régeny und Caspar Neher: "Wir analysieren das Szenario und mathematisieren einen Schluß aus" (BFA 27:311). Hinzuweisen ist auch auf Eislers Hinweis, daß *Madame Bovary* im Gegensatz zu *Anna Karenina* "eisern auskonstruiert" sei (210).

³³ Cf. Bircher, "Vom langsamen Wachsen eines Zorns," 235-37.

³⁴ Zur Entstehung und Rezeption des Stücks cf. u. a. Bircher, 166-72. Erstmals hat sich Frisch den Stoff im Tagebuch 1946-1949 notiert; cf. Frisch GW 2:530-32 u. 536f.

³⁵ GBFA 29:454-56 (Brief Nr. 1304).

³⁶ Cf. Friedrich Dieckmann, "Zwischen Ich-Bewahrung und Ich-Aufhebung. Über Brechts dramatische Texte," *Theater der Zeit* (Berlin, März/April 1998), 18-21.

³⁷ BBA E 22/91 (Wiedergabe erfolgt in Interpunktion und Orthographie der Vorlage), cf. BFA 20:197. Das Blatt ist mehrfach überliefert. Die Fundort des hier angegebenen Typoskriptdurchschlages, ein Buch aus Brechts Bibliothek, bestätigt die Datierung: Anatole France, *Die Vormittage der Villa Said. Gespräche*. Gesammelt von Paul Gsell (Lahr i. Schwarzwald: Verlagsbuchh. Prometheus, 1948). Weitere Durchschläge des Textes befinden sich im Ruth-Berlau-Archiv (cf. die Kopien BBA 1962/06 u. 07), auf Blatt 07 hat Brecht die Zeile "sie entdeckt ihn und spricht nicht darüber" mit rotem Farbstoff unterstrichen und mit einem Fragezeichen versehen — vielleicht weil dieser Vorgang bei Frisch nicht erzählt wird.

³⁸ Diesen hat glücklicherweise Siegfried Unseld verhindert: "Ich habe ihm gesagt: 'Max, also bitte,'" *stern*, Nr. 40, 29 (Hamburg, Sept. 1994): 162.

³⁹ Auskunft von Julian Schütt, Max Frisch-Archiv Zürich.

⁴⁰ Cf. Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit*, 56.

⁴¹ Cf. Volker Hage, *Max Frisch* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), 126f. u. 87.

⁴² Die Notiz findet sich unter der Signatur BBA 825/22. Frisch überlegte selbst, ob es richtig sei, das "Berlin-Stück" in den geplanten Band aufzunehmen; cf. Peter Suhrkamp an Max Frisch, 11. Dezember 194, *Jetzt ist Sehenszeit*, 64.

⁴³ Peter Suhrkamp an Max Frisch, 11. Dezember 1948, *Jetzt ist Sehenszeit*, 62.

⁴⁴ Cf. Max Frisch an Peter Suhrkamp, 16. Januar 1949, *Jetzt ist Sehenszeit*, 63.

⁴⁵ GW 6:34 (Tagebuch 1966-1971). Einen Vorschlag Frischs zur Änderung der Szene 14c notierte Brecht in seinen *Hofmeister*-Anmerkungen (cf. *BFA* 24:370).

⁴⁶ Max Frisch, "Brecht ist tot," *Jetzt ist Sehenszeit*, 197.

⁴⁷ Frisch, GW 2:467 (Tagebuch 1946-1949).

⁴⁸ Cf. Frisch, GW 2:401-403 (Tagebuch 1946-1949).

⁴⁹ Cf. Frisch, GW 2:378f. (Tagebuch 1946-1949).

⁵⁰ Cf. Frisch, GW 2:553-55 (Tagebuch 1946-1949).

⁵¹ Es ist charakteristisch, wie Frisch in seinem ersten Text über Brecht, einer Rezension zur Basler Aufführung von *Furcht und Elend des III. Reiches* (1946), seine (späteren) Themen in Brechts Szenenfolge hineinliest (cf. Frisch GW 2:326-29).

⁵² Cf. Max Frisch an die Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung*, 9. September 1948. In: *Jetzt ist Sehenszeit*, 73.

⁵³ Cf. Hellmuth Karasek, "Brechts Mittel ohne Brechts Konsequenzen. Über die Fluchtwege vor der Wirklichkeit bei Dürrenmatt und Frisch," *Theater heute* 10. Jg. (Seelze, 1970): 43.

⁵⁴ GW 6:38 (Tagebuch 1966-1971).

⁵⁵ Frisch: "[E]s hat keinen Sinn, für das Theater zu schreiben, wenn man seine Stücke nicht eigenhändig inszeniert, und wer das Talent nicht hat, sein erster Regisseur zu sein, der soll das Stückeschreiben eben lassen. Und wenn Brecht uns als Ausnahme erscheint, so belehrt uns ja die Geschichte, daß der Dichter, der sich selbst inszeniert oder gar spielt, nur heute zur Ausnahme geworden ist; vor Brecht waren es Shakespeare, Molière, Nestroy und eine ganze Kette der Größten." GW 3:222 (*Zur Chinesischen Mauer*).

⁵⁶ Max Frisch, "Brecht ist tot," *Jetzt ist Sehenszeit*, 196. Für Hinweise und Unterstützung danke ich Dr. Julian Schütt, Max Frisch-Archiv, ETH Zürich, und Sabine Wolf, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

The Guest Who Stayed

When Brecht came hesitantly to East Berlin in 1948 he experienced a mixed reception by the SED and SMAD. To one he was a figurehead, to the other an unreliable formalist. He did not get a theatre building of his own, and for that reason the Berliner Ensemble, founded in 1949, played as guests for over four years on the Deutsches Theater main stage and in its studio theatre. The following article deals with the working conditions during this period, and especially with the adroit way in which the SED manipulated Wolfgang Langhoff, artistic director of the Deutsches Theater at the time, into opposing Brecht. Langhoff was implicated in the Noel Field Affair of 1950 and should therefore have been relieved of his position, but he was allowed to continue because he was seen as a counter to Brecht's supposed formalism. Using the Berliner Ensemble's staging of Lenz' *The Tutor* as an example, the final section of the article discusses Brecht's theatrical balancing act during these years, especially with regard to his fondness in his productions for perfection in technical matters and in physical expression.

Der Gast, der blieb

Petra Stuber

I
Georg Simmel hat in seinem "Exkurs über den Fremden" am Anfang des 20. Jahrhunderts den Topos des modernen Fremden eingeführt: In diesem Jahrhundert ist der Fremde nicht mehr wie früher der Wandernde, "der heute kommt und morgen geht," sondern fremd ist derjenige, "der heute kommt und morgen bleibt."¹ Ist er geblieben, dann müssen sich der Fremde und seine Gastgeber und Nachbarn auf ein ungesichertes und schwieriges Verhältnis einstellen. Immer den möglichen Weggang vor Augen, haben beide, der Fremde und diejenigen, die da zu Hause sind, wo er nur geblieben ist, den schmalen Grat ihrer Übereinstimmung zu erkunden. Brechts Aufenthalt in der DDR zwischen Ende 1948 und Mitte 1956 war in diesem Sinn der eines Gastes.

Brecht hatte sehr lange gezögert, bis er gut drei Jahre nach Kriegsende und zum ersten Mal nach 1933 wieder nach Deutschland kam. Nach Ost-Berlin kam er Ende 1948. Es war die Zeit der Berlin-Blockade, die die Sowjetunion nach der westlichen Währungsreform verhängt hatte. Die Koalition, die es noch bis kurz nach dem Krieg zwischen der Sowjetunion auf der einen und Amerika, England und Frankreich auf der anderen Seite gegeben hatte, war längst dem Kalten Krieg gewichen. Aus diesem Grund bedeutete jeder Schritt in den Osten Deutschlands gleichzeitig einen Schritt gegen den Westen und umgekehrt. Spielraum zur Wanderung über die Grenzen gab es kaum. Dieser Situation, die die Festlegung auf einen politischen Ort und die Seßhaftigkeit in einem Teil Deutschlands verlangte, wäre Brecht gern entgangen: Er könne sich doch "nicht in irgendeinen Teil Deutschlands setzen und damit für den anderen tot sein,"² schrieb er Mitte April 1949 aus Ost-Berlin an Gottfried von Einem und bat um die österreichische Staatsbürgerschaft. Zu dieser Zeit war die berühmte *Courage*-Inszenierung am Deutschen Theater bereits ein Vierteljahr alt. Er hätte gern eine "Wohnung mit mehr als einem Ausgang," sinnierte Brecht; einen Punkt, den er immer wieder hätte verlassen können, um an ihn zurückzukehren³. Brecht war so einerseits der von Simmel beschriebene "potentiell Wandernde," der die "Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat."⁴ Andererseits war er aufgrund der politischen Situation in Deutschland 1949 zur Festlegung und zum Bleiben gezwungen.

Ebenso ambivalent wie diese Konstitution Brechts war die Aufnahme, die er in Ost-Berlin fand. Auf der einen Seite war er als international anerkannter Künstler in der Sowjetischen Besatzungszone und späteren DDR als Gallionsfigur sehr willkommen. Brecht, so hieß es in einem internen Schreiben des Berliner Magistrats im Januar 1949, besäße große "Bedeutung über die Grenzen Deutschlands hinaus" und habe "außerordentlichen propagandistischen Wert":

Brecht in Berlin zu halten und zu fesseln wird nicht nur von einem außerordentlichen Nutzen für das Theaterleben selbst sein, diese Tatsache dürfte auch einen außerordentlichen propagandistischen Wert besitzen. Die Wirkung einer ständigen Tätigkeit Brechts in Berlin kann nur verglichen werden — um es sehr konkret auszudrücken — mit einer Übersiedlung Thomas Manns nach Berlin-Lichtenberg, einer Professur Georg Lukács an der Berliner Universität oder eine Tätigkeit Professor Einsteins in Thüringen.⁵

Andererseits waren es genau jene Weltläufigkeit, das internationale Renommee Brechts und seine künstlerische Autonomie, die der Kultur- und Kunstkonzeption der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) zuwiderliefen. In der Zeit, in der Brecht nach Berlin kam und besonders nach Gründung der DDR im Oktober 1949, ging es der SED trotz aller Vereinigungsprogramme um den Aufbau eines gesellschaftlichen Gegenmodells zur Bundesrepublik und in diesem Zusammenhang um die Errichtung nationalstaatlicher Identität. Jede Affinität zum Westen mußte aus diesem Grund ausgeschlossen werden. Nichts anderes als der Aufbau eines vom Westen unterschiedenen "anderen" Deutschlands in der DDR war in dieser Zeit der Grund sowohl für die politischen Säuberungen in der SED als auch für die Formalismusdebatten in der Kunst: Jene Personen, deren Vergangenheit zu eng mit dem Westen verknüpft war, mußten aus Leitungspositionen oder ganz aus der SED entfernt werden. Analog dazu mußte jene Kunst ausgeschlossen werden, die uneindeutig, abstrakt, verfremdend oder "kosmopolitisch" war, unterlief sie doch gerade jene Identifikationsstrategien, die gebraucht wurden. Ein widerspruchsfreies, Vorbildliches und politisch eindeutiges Theater sollte diese DDR-Identität zuvörderst und ganz in der Tradition früherer Nationaltheaterprogramme stiften helfen. Daß Brecht von einem idealen Kunstkonzept nichts hielt, wußten die führenden SED-Genossen spätestens seit ihrer Moskauer Emigration und der sogenannten Expressionismusdebatte in der Exilzeitschrift *Das Wort* Ende der dreißiger Jahre. Damals hatte sich Brecht in mehreren redaktionsinternen Briefen deutlich gegen jene idealistischen Kunstvorstellungen ausgesprochen, die nun in der eben gegründeten DDR zu den Ecksteinen der Kunstpolitik avancierten.⁶

Die Gründe dafür, daß Brecht in Berlin anfangs kein eigenes Theater bekam, sind in diesem Feld politischer Ambivalenz zu finden, denn gleich mit der *Courage*-Inszenierung hatten Brecht und Erich Engel

demonstrativ alle Versöhnungs- und Identifikationsstrategien unterlaufen. Und als wären nicht mehr als zehn Jahre seit der Expressionismusdebatte vergangen, brachte Fritz Erpenbeck, der nunmehr Chefredakteur der in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und späteren DDR erscheinenden Zeitschrift *Theater der Zeit* war, in einer *Courage*-Rezension sofort wieder den alten Vorwurf der Dekadenz gegen Brecht ins Spiel.⁷ Vor allem Alexander Dymshitz von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) war es offenbar, der sich gegen Brechts Option auf das Schiffbauerdamm-Theater beziehungsweise dagegen, daß Brecht ein eigenes Theater bekam, aussprach: Wenn Brecht in Berlin bleiben wolle, so müsse er sich in die Situation, wie sie nun einmal sei, einfügen und gemeinsam mit den anderen zu arbeiten beginnen. Sei Brecht dazu nicht bereit, so sei das zwar sehr schade, aber man könne daran dann wohl nichts ändern.⁸ Ist diese Position Dymshitz' von Wolfgang Harich richtig überliefert worden, dann hat sich Dymshitz wie ein Hausherr geäußert, der den später Hinzugekommenen, der nun ebenfalls Anspruch aufs Quartier erhebt, in die Schranken weist.

Das Berliner Ensemble entstand als die manifeste Gestalt dieser unentschiedenen Situation. Vier Jahre lang spielte es als fremdes Ensemble, als "Gast" am Deutschen Theater — ohne eigene Bühne, ohne eigenes Haus. Einerseits war das Berliner Ensemble ein eigenständiges Schauspieler-Ensemble mit eigener Intendanz und eigenem Finanzetat, der so groß war wie der anderer Berliner Theater. Andererseits war das Berliner Ensemble mit jedem Probenstermin, jeder Vorstellung und jedem Inszenierungsprojekt vom Deutschen Theater abhängig. Wäre es beispielsweise nach Helene Weigel und Bertolt Brecht gegangen, dann hätte es die *Urfaust*-Inszenierung des Berliner Ensembles schon im Herbst 1951 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters und nicht erst in den folgenden Jahren mit dem Umweg über Potsdam gegeben. Wolfgang Langhoff jedoch, der Intendant des Deutschen Theaters, lehnte dieses Projekt im September 1951 aus "rechnerischen Gründen" ab.⁹ Weit eher als "rechnerische Gründe" dürften es die Formalismusdebatten gewesen sein, die Langhoff bewogen haben, das *Urfaust*-Projekt abzulehnen. Sie waren in der DDR im Jahre 1951 auf ihrem Höhepunkt angelangt und Brecht war mehrfach darin involviert. Außerdem dürfte die Tatsache, daß Langhoffs eigene Inszenierung von *Faust. I. Teil* noch auf dem Spielplan des Deutschen Theaters stand und eine *Urfaust*-Inszenierung schon in ihrem Ansatz deutlich gemacht hätte, wie verschieden Brechts Theaterkonzeption von derjenigen Langhoffs war, den Ausschlag für diese Ablehnung gegeben haben.

Weder Langhoff noch Brecht noch die Weigel hatten das Deutsche Theater als Domizil für das Berliner Ensemble gewünscht. Brecht wollte ausdrücklich das Schiffbauerdamm-Theater und wehrte sich bis zuletzt gegen das Deutsche Theater samt der ihm angeschlossenen Kammerspiele. Langhoff seinerseits hatte — entgegen der in der Fachliteratur

anzutreffenden Legende — zu keiner Zeit den Vorschlag unterbreitet, daß das Berliner Ensemble ins Deutschen Theater einziehen solle. Allein von einem "Studiotheater," "angeschlossen an das Deutsche Theater" war im Dezember 1948 zwischen Brecht und Langhoff die Rede gewesen.¹⁰ Was dann im Laufe des ersten Halbjahrs 1949 in vielen Verhandlungen zwischen der SED-Kulturabteilung, die den "Einbau des Brecht-Ensembles an das Deutsche Theater" besonders forcierte,¹¹ der SMAD, dem Berliner Magistrat und Helene Weigel entstanden war, war längst nicht in Langhoffs Sinn. Im Gegenteil, Langhoff befürchtete vielmehr, daß ihm der Gast am Deutschen Theater schaden könnte. Das jedenfalls geht aus einem Brief hervor, den der damalige Chefdramaturg des Deutschen Theaters, Herbert Ihering, an seinen Intendanten am 6. Mai 1950 — das war kurz nach der *Hofmeister*-Premiere des Berliner Ensembles — schrieb. Mit diesem Brief versuchte Ihering, Langhoff davon abzuhalten, etwas gegen das Berliner Ensemble zu unternehmen. Ihering schrieb:

daß, wenn das Berliner Ensemble nicht existierte, es für die nächste Spielzeit erfunden werden müßte, um die durch die ost-west-Geldsituation entstandenen Schwierigkeiten zu erleichtern. Ich glaube nicht, daß wir es uns leisten können, das Berliner Ensemble auszubooten oder ihm die Arbeit zu erschweren, wo auf der Gegenseite nur darauf gelauert wird, Schwächen und Zwigigkeiten in unserer kulturpolitischen Front zu entdecken. (...) Es ist meiner Meinung nach auch nicht richtig, daß das Berliner Ensemble im Deutschen Theater Ihnen schadet. Im Gegenteil, es wird immer Ihnen persönlich als ein Plus angerechnet, daß Sie es ermöglicht haben und es würde Ihnen im Endeffekt schaden, wenn das B.E. vorzeitig, das heißt bevor ein neues Haus fertig ist, aus dem Deutschen Theater ausscheiden und umziehen oder sich auflösen müßte.¹²

Das Berliner Ensemble am Deutschen Theater war ein Kompromiß. Akzeptiert wurde er sowohl von Langhoff als auch von Brecht und der Weigel 1949 allein deshalb, weil er ursprünglich nur für kurze Zeit konzipiert war. Das Berliner Ensemble sollte nur für die Dauer eines Jahres zu Gast am Deutschen Theater bleiben, dann, so hieß es, sei die Volksbühne wieder aufgebaut, das Volksbühnenensemble mit seinem Intendanten Fritz Wisten würde das Schiffbauerdamm-Theater verlassen und das Berliner Ensemble könne dort einziehen.¹³ Bislang hat die Forschung den Umstand, daß Brechts Theaterarbeit mit dem Berliner Ensemble vier Jahre am Deutschen Theater stattgefunden hat, wenig zur Kenntnis genommen. Die Protokolle vieler Regiesitzungen, die Proben- und Inspezientenbücher des Deutschen Theaters und eine Vielzahl von Briefen und Akten geben jedoch über das schwierige Arbeitsverhältnis Auskünfte, auf die nicht länger verzichtet werden sollte.

II

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Geschichte, die bislang noch nicht in Verbindung mit Brecht gebracht wurde. Sie klärt jedoch auf überraschende Weise die grundsätzlichen Voraussetzungen für das eigentümliche und unsichere Verhältnis, das der Intendant Langhoff und sein Gast Brecht über vier Jahre am Deutschen Theater hatten. Außerdem illustriert sie noch einmal anschaulich die ambivalente Haltung der SED-Führung zu Brecht und dessen Theater: Am 24.8.1950 wurde Wolfgang Langhoff im Zuge der Noel-Field-Affäre aller Parteifunktionen enthoben. Daß er dennoch Intendant des damals wichtigsten Berliner Theaters und außerdem Mitglied in der Akademie der Künste der DDR blieb, hat bisher zu den verschiedensten Spekulationen und Unklarheiten geführt. Die mittlerweile einsehbaren Akten der Zentralen Parteikontrollkommission (ZPKK) geben darüber Auskunft, daß Langhoffs Verbleiben in seinen Ämtern keinem anderen als Bertolt Brecht geschuldet war!

Die Noel-Field-Affäre im August 1950 war einer der Höhepunkte der parteiinternen Säuberung, mit der sich die SED profilierte und mit der sie sich von ihrer gemeinsamen Vergangenheit mit dem Westen reinwusch. Neun Männer, darunter auch Wolfgang Langhoff, und eine Frau, allesamt Westemigranten, die nunmehr in der DDR leitende Positionen besaßen, wurden sämtlicher Funktionen enthoben, weil sie, so der Vorwurf, in ihrer Emigrationszeit mit dem amerikanischen Klassenfeind in Gestalt von Noel Field zusammengearbeitet hätten. Field war während des Nationalsozialismus Leiter des Unitarian Service Committee und half in dieser Funktion deutschen Emigranten. Im ungarischen Säuberungsprozeß im September 1949 in Budapest, in dem László Rajk zum Tode verurteilt worden war, galt Field als Kronzeuge. Er wurde zudem beschuldigt, im Auftrag einer amerikanischen Spionageorganisation aus den Reihen der europäischen Kommunisten Agenten für den Spionagedienst geworben zu haben. 1954 wurde er in Ungarn rehabilitiert und entschädigt. Langhoff war mit ihm während seines Züricher Exils auf Grund seiner Arbeit für das Schweizer Nationalkomitee Freies Deutschland zusammengetroffen.

Wie allen anderen, so wurde auch Langhoff in der Noel-Field-Affäre 1950 von der ZPKK vorgeworfen, daß er es während seiner Emigrationszeit "an der nötigen Wachsamkeit" gegenüber dem Klassenfeind habe fehlen lassen, daß er "leichtgläubig" und sorglos gewesen sei und "schwerwiegende politische Fehler begangen habe."¹⁴ Einerseits lautete der offiziell verkündete Parteibeschuß, wie für alle anderen, auch für Langhoff auf Entlassung aus allen Funktionen und Ämtern.¹⁵ Andererseits blieb er jedoch entgegen diesem Beschuß sowohl Intendant des Deutschen Theaters als auch Mitglied in der Akademie der Künste. Warum diese Ausnahme für Langhoff, während die anderen Delinquenten allesamt aus ihren Ämtern und aus der Partei entlassen wurden und

einigen kurz darauf der Prozeß gemacht wurde, der mit lebenslanger Haft oder sogar Todesurteil endete? Thomas Langhoff, der heutige Intendant des Deutschen Theaters und der Sohn Wolfgang Langhoffs, vermutet, daß sein Vater damals Intendant blieb, weil ihn seine Biographie geschützt habe. Der alte Langhoff war im Konzentrationslager Börgermoor gewesen und, so der Sohn, "einen KZler restlos zu vernichten," das habe sich die damalige SED-Führung nicht getraut.¹⁶ Gegen diese Vermutung spricht allerdings die Tatsache, daß auch andere, die innerhalb der Field-Affäre aller Funktionen enthoben wurden, in Lagern und in der Illegalität gewesen waren. Sie wurden durch ihre Biographie nicht geschützt. Demnach kann die Biographie Langhoffs nicht der hinreichende Grund dafür gewesen sein, daß er Intendant des damals renommiertesten Berliner Theaters bleiben konnte. Statt dessen hatte es bezüglich Langhoffs Amtsenthebung als Intendant noch während jener Tagung des Zentralkomitees der SED, auf der die Field-Affäre verhandelt wurde, eine Intervention — sicher von Seiten des Politbüros — gegeben, und es wurde eine Änderung des Beschlusses für Langhoff erreicht. In die Langhoff betreffende Textpassage zur Abberufung aus allen Funktionen wurde der Zusatz "außer seiner Funktion als Intendant des Deutschen Theaters" eingefügt. Diese Änderung wurde jedoch niemals publiziert; sie wurde nur handschriftlich mit blauem Buntstift in einem Manuskript der ZPKK eingetragen, und Langhoff wurde nur mündlich von der ZPKK darüber in Kenntnis gesetzt.¹⁷

Hinsichtlich seiner Akademie-Mitgliedschaft hatte es sich ähnlich zugetragen: Langhoff hatte infolge der Field-Affäre zwangsläufig seine Entlassung aus der Akademie der Künste beantragt, blieb jedoch Akademie-Mitglied. Wiederum sind es die ZPKK-Akten, die Auskunft geben. Diesmal geben sie auch darüber Auskunft, daß es das Politbüro war, das Langhoffs Bleiben veranlaßte und vor allem darüber, daß der Grund dafür bei Brecht zu finden ist. Der damalige Ministerpräsident der DDR, Otto Grotewohl, hatte persönlich bei der ZPKK vorgesprochen und erklärt, daß das Politbüro der SED der Meinung sei, Langhoff müsse dringend in der Akademie bleiben. In der Aktennotiz, die von der ZPKK über das Gespräch mit Grotewohl angefertigt wurde, hieß es:

Da Genosse Langhoff auf Grund des Beschlusses des ZK vom 24.8.1950 über die Verbindungen ehemaliger Funktionäre der SED zu Noel H. Field seinen Rücktritt aus der Akademie der Künste beantragt hat, ist der einzige Theaterfachmann in der Akademie der Künste der Intendant der Staatsoper Ernst Legal. In bezug auf die Behandlung von Fragen des Theaters ist also in der Akademie eine schwierige Lage entstanden. Das Politbüro sei einstimmig der Auffassung, daß der Beschluß vom 24.8.50 nicht auf die Zugehörigkeit des Genossen Langhoff zur Akademie der Künste angewandt werden müsse, es sei denn, daß die ZPKK gegen eine Arbeit des Genossen Langhoff in der Akademie ernsthafte Einwände habe. In der Aussprache wurde festgelegt, daß eine Weiterarbeit des Genossen Langhoff in der Akademie möglich ist, wobei

man sich um den Genossen Langhoff kümmern muß, da infolge seiner politischen Naivität bei ihm leicht die Gefahr des Hineingeratens in Verbindungen zu feindlichen Agenturen besteht. Es wurde festgelegt, daß Genosse Langhoff ein Schreiben des Präsidenten der DDR und des Ministers für Volksbildung der DDR erhält, in dem ihm mitgeteilt wird, daß seinem Rücktrittsgesuch nicht stattgegeben wird.¹⁸

Die Begründung der eben zitierten Politbüroentscheidung verdient eine genauere Betrachtung. Es hieß darin, daß Langhoff nicht aus der Akademie ausscheiden dürfe, weil sonst der einzige dort verbleibende Theaterfachmann der Intendant der Staatsoper Ernst Legal wäre. Ohne weiteren Kommentar wurde daraus geschlußfolgert, daß somit für Theaterfragen eine "schwierige Lage" entstanden sei. Legal, der während des Nationalsozialismus als Schauspieler und Regisseur in Deutschland geblieben war, galt als Formalist. Genau zur Zeit der eben zitierten Aktennotiz ermöglichte er die Inszenierung der Oper *Das Verhör des Lukullus* von Paul Dessau und Bertolt Brecht an der Staatsoper. Einige Wochen später wurde diese Inszenierung nach einer geschlossenen Vorstellung während der 5. Tagung des ZK als formalistisch verworfen und abgesetzt.¹⁹ Würde Langhoff nun aus der Akademie ausscheiden, so zumindest sah es offenbar das Politbüro, dann würde es in der Akademie niemanden geben, der dort gegen den sogenannten Formalismus auftrat. Langhoff sollte gegen Legal instrumentalisiert werden.

Mindestens ebenso interessant wie diese Begründung des Politbüros für Langhoffs Verbleiben in der Akademie ist freilich das, was sie verschwieg: Außer Langhoff und Legal gab es durchaus noch andere Mitglieder in der Akademie-Sektion Darstellende Kunst: Bertolt Brecht, Helene Weigel, Erich Engel, Ernst Busch, Herbert Ihering, Paul Rilla u.a. Waren das etwa keine "Theaterfachmänner"? Oder waren sie nur alle nicht die richtigen, weil sie alle des Formalismus verdächtig waren? Langhoff mußte nicht nur als Gegengewicht zu Ernst Legal, sondern vor allem als Gegenpol zu Brecht und den anderen bleiben, die alle erklärte Brecht-Anhänger waren. Im Herbst 1952 übrigens trat Legal als Intendant der Staatsoper zurück und aus der Akademie der Künste aus und Langhoff übernahm als sein Nachfolger die Leitung der Akademie-Sektion Darstellende Kunst.

Was Langhoffs Intendanz betraf, wird es sich ebenso verhalten haben. Stellen wir uns vor, wer im Falle einer Abberufung Langhoffs als sein Nachfolger ins Gespräch der Öffentlichkeit gekommen wäre. Ganz sicher hätten viele Theaterfachmänner und -frauen Brecht bzw. die Weigel vorgeschlagen — sie arbeiteten ja ohnehin schon mit großem Erfolg am Deutschen Theater. Um den Einfluß Brechts nicht größer werden zu lassen, wurde Langhoff trotz der Noel-Field-Affäre als Intendant des Deutschen Theaters belassen.

III

Im Frühjahr 1950 gab es in den Kammerspielen des Deutschen Theaters eine Inszenierung, die höchst artifiziell auf die Misere des unbehausten Intellektuellen anspielte. Es war *Der Hofmeister. Komödie in 17 Bildern von Jacob Reinhold Lenz in der Bearbeitung des Berliner Ensembles*.²⁰ Jene Selbstverstümmelung des Hofmeister Läufer, die Brecht unbedingt aus der "sexuellen Sphäre in die allgemeinere geistige"²¹ übertragen wissen wollte, jene Selbstzensur im Namen einer allgemeinen Vernunft, betraf ihn selbst. Diese Inszenierung besaß — fern jeder Abbildlichkeit — eine eigenartige Affinität zu den Spannungen und Kompromissen, in denen sich Brecht 1949/1950 befand. Als er ungefähr ein Jahr vor seiner *Hofmeister*-Bearbeitung nach Berlin kam, fand er sich nämlich unversehens selbst in der Rolle des "Stellensuchenden" wieder und sein Anspruch auf ein eigenes Theatergebäude wurde für mehrere Jahre auf Eis gelegt. Seine Kommentare und Notizen aus dieser Zeit, vor allem über die Begegnung beim Berliner Oberbürgermeister Anfang Januar 1949, lesen sich wie ein Material zur Lenz-Bearbeitung. Die großlose Ignoranz, die der Hofmeister Läufer in Brechts erster Szene durch den Major von Berg und dessen Bruder, den Geheimen Rat erfährt, war Brecht gleichfalls zuteil geworden. Am 6.1.1949 hatte er notiert, daß der "Herr Oberbürgermeister" ihm "weder Guten Tag noch Adieu" gesagt habe.²² Er habe, so schrieb er nach der Sitzung beim Oberbürgermeister, den "erstickenden Atem des Provinzialismus" in Berlin gespürt, in dem sich eine "geistige Verödung sondergleichen" anzukündigen schien und er "sogleich als Stellensuchender behandelt wurde." Seine "Ausführungen über den kläglichen künstlerischen Zustand des Theaters" in Berlin wurden auf dieser Sitzung, notierte er weiter, "als mehr oder weniger beleidigende Meckereien eines sich überschätzenden stellungssuchenden Künstlers abgetan."²³ Brecht muß sich hier wie später der Hofmeister Läufer vorgekommen sein, als der während seiner Aufnahmeprüfung bei der Majorin den Tänzer Pintinello abschätzig beurteilte und dafür als Domestike gemaßregelt und auf sein Zimmer geschickt wurde.

Diese Passage war auch eine der wenigen, die Brecht Wort für Wort von Lenz übernommen hatte. Sonst hatte Brecht den Lenz-Text gründlich verändert und arbeitete beispielsweise den Hofmeister Läufer deutlich als den Fremden heraus. Er veränderte die Reihenfolge der Eingangsszenen bei Lenz, um Läufer eindeutig als "isoliert nach innen und außen" vorzuführen und beschrieb ihn als "fremden Mann," der im Bett der Majorstochter Gustchen nur vorübergehend die Stelle ihres Fritz vertrat.²⁴ Auf der Bühne lud Brecht — dank Hans Gaugler, der "im Körperlichen ausgezeichnet" war — die Hofmeister-Figur mit jener "Wildheit" auf, die seit Rousseau ein Synonym für den Fremden war. Gaugler spielte den Hofmeister in ständiger körperlicher Aktion und führte dessen permanen-

ten Zwang zur Selbstbeherrschung deutlich vor. Er "tanzte" und "tänzelte," er "drehte sich spindelförmig," war "geschlagen," gehetzt" und versetzte sich Tätzen mit dem "Tätzenstock," er lief "taumelnd," "schnaufend," "hastig" und "atemlos schnell" und nicht zuletzt besaß er etwas Tierisches beim "Sich-heran-Pirschen an das Opfer."²⁵

Brecht hatte sehr viel vom Lenz-Text gekürzt und sogar ganze Handlungsstränge und Szenen gestrichen. Eine Szene jedoch, für die es bei Lenz keine Andeutung gibt, hatte Brecht extra hinzuerfunden: Auf der Schlittschuhbahn. Dieses Bild gibt in nuce einen Blick auf die ganze Läufer-Misere frei. Ausdrücklich wird der Hofmeister auch hier als der Fremde stigmatisiert, als der, mit dem "keine Ordentliche" aus der Kleinstadt Insterburg gehen würde, als der gefährliche "Hecht im Karpfenteich." Die Jungfern Watten, Rabenjung und Müller laufen in Brechts neuer Szene Schlittschuh und unterhalten sich eingangs über die erotischen und sexuellen Ausdeutungsvarianten einer gemeinsam gehörten Pastorenpredigt. Läufer, der seinem Schüler Leopold das Eislaufen beibringen muß und durch dessen Ungeschick letztendlich zu Fall kommt, läuft an den schwätzenden Mädchen vorbei. Sofort wird das ohnehin wache sexuelle Interesse der Jungfern auf ihn gelenkt. Er wird zum Gegenstand ihrer genaueren Beobachtungen und verschämt frechen Spekulationen. Die drei tuscheln und kichern und reden vom Hofmeister als einem "Strammen," der wie ein läufiger Hund den Mädchen der Stadt nachstellt. Obwohl er im Zentrum ihres Interesses steht und offenbar jede der Jungfern gern Läuffers Bekanntschaft machen würde, wird er von ihnen wie ein Aussätziger behandelt. Am Ende der Szene resümiert eines der Mädchen die Situation: "Gehst du mit Nachbars Hans, denkt sich niemand was. Ein Hurenbock mag er sein, aber er ist kein Fremder. Aber mit einem Fremden, wozu wirst du wohl mit ihm gehn? Wenn man mit so einem Schokolade trinkt, ist man verschrien in Insterburg bis ans Lebensende."²⁶ Brecht hatte nicht nur die ganze vierte Szene, sondern auch den Hofmeister als Schlittschuhläufer erfunden. Zum einen verwies diese Erfindung auf den gerade in Mode gekommenen Schlittschuhlauf zu Lenzens Zeit.²⁷ Zum anderen war der Schlittschuhlauf ein Gleichnis für Läuffers ambivalente Situation — implizierte er doch neben Kälte und unsicherem Boden eine Gratwanderung zwischen freiem Schweben und permanenter Sturzgefahr. "Angstschweiß" und "Grazie,"²⁸ Gebundenheit und Freiheit waren hier untrennbar ineinandergefaltet.

Inszenierungen wie die *Hofmeister*-Bearbeitung des Berliner Ensembles paßten nicht recht in das damalige Kunstkonzept der SED. Solche ambivalenten und selbstbezüglichen Kunstfiguren wie der Schlittschuhläufer waren eher des Formalismus verdächtig, als daß sie den Aufbau einer klaren nationalstaatlichen Identität mitgetragen hätten. Vor allem seine Anmerkungen zum *Hofmeister* machen deutlich, in welcher zwiespältigen Lage sich Brecht mit seinem Theaterkonzept 1949/

1950 in der DDR befand und welche Illusionen er sich in dieser Anfangszeit noch machte. Er hoffte, daß die alten Formalismus- und Dekadenz-Vorwürfe, die in den Debatten der dreißiger Jahre in der Sowjetunion immer wieder gegen die Eigenart der Kunst und ihre Verfremdungstechniken erhoben worden waren, nun endlich begraben werden könnten. Es sei an der Zeit, merkte er deshalb zum *Hofmeister* an, "über das Poetische in den Stücken und das Artistische bei ihrer Aufführung zu reden." Die *Hofmeister*-Inszenierung, bestätigt er in diesem Zusammenhang, sei nichts ohne ihre "artistische Finesse" und ohne solche "poetischen Erfindungen von Rang," deren der Hofmeister als Schlittschuhläufer eine sei.²⁹ Wie schon anlässlich der *Courage*, wurde Brecht jedoch auch anlässlich der *Hofmeister*-Inszenierung und mehreren späteren Inszenierungen immer wieder mit dem Vorwurf des Formalismus konfrontiert und sah sich zum Taktieren gezwungen: Der *Hofmeister* sei kein "negatives Stück," sondern vielmehr ein "Beitrag zu der großen Erziehungsreform," die es gerade in der DDR gäbe, lenkte er ein und überließ es fürderhin Helene Weigel, die Balance auf dem schmalen Grat der Übereinstimmung zwischen der SED-Kulturpolitik und seinem Theaterkonzept zu erhalten.

ANMERKUNGEN

¹ Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, hrsg. Michael Landmann, (Frankfurt/M., 1968), 63.

² Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), (im Folgenden abgekürzt: *GBFA*), Band 29 (*Briefe 2*): 511f.

³ Solche Formulierungen finden sich u.a. in Briefen Brechts an Therese Giehse oder an Ferdinand Reyher, *GBFA* 29:447 und 448f.

⁴ Georg Simmel, a.a. O., 63.

⁵ Kurt Bork von der Verwaltung Kunst beim Berliner Magistrat an Stadtrat Kreuziger am 13.1.1949, Landesarchiv Berlin, Rep. 120, Nr. 1529.

⁶ Am 2.5.1938 z.B. informierte Brecht als einer der Herausgeber des *Wort* den Redakteur Fritz Erpenbeck davon, daß er Georg Lukács' und Alfred Kurellas Verdammung der modernen Kunst als formalistisch und dekadent nicht teile. Vgl. dazu Simone Barck, Klaus Jarmatz, *Exil in der UdSSR*, Leipzig 1989, Band 1.1: 142. (Dieser Brief ist nicht in die Briefbände der neuen Werkausgabe aufgenommen worden.) Etwas später, Juli / August 1938, schrieb Brecht von seiner Position gegen Lukács auch an Willi Bredel. *GBFA* 29 (*Briefe 2*):106.

⁷ Fritz Erpenbeck, "Einige Bemerkungen zu Brechts *Mutter Courage*," in: *Die Weltbühne* 3 (1949):101-5.

⁸ Diese Position Dymshitz' überlieferte Wolfgang Harich in einem Brief an Anton Ackermann am 17.1.1949. Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen im Bundesarchiv (im Folgenden abgekürzt SAPMO- BArch), NY 4109 / 89, 113. (Nachlaß Anton Ackermann). Leider ist dieses Schriftstück von Harich selbst für 50 Jahre nach seinem Tod für die Publikation gesperrt worden. Angesichts der Rolle, die Dymshitz bei der Einführung der Formalismuskussionen in der SBZ seit 1946 gespielt hatte, muß die Wertschätzung, die er bis heute immer wieder von der Geschichtsschreibung erfahren hat, relativiert werden.

⁹ Das geht aus dem Protokoll einer Regiesitzung am 12.9.1951 hervor. Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin / Brandenburg, Bereich Darstellende Kunst (im Folgenden AdK-D), Nachlaß Herbert Ihering, Nr. 687.

¹⁰ *CBFA* 27 (*Journale* 2): 290.

¹¹ Über Dymshitz' reservierte Haltung berichtete Wolfgang Harich in einem Brief an Anton Ackermann vom 17.1.1949. SAPMO-BArch, NY 4109/ 89, 13 ff. Gleichfalls wird Dymshitz' Engagement für Fritz Wisten und gegen Brecht in Briefen von Kurt Bork an Stadtrat Kreuziger deutlich. Landesarchiv Berlin, Rep.120, Nr. 1529. Daß sich vor allem die Abteilung Volksbildung, Kultur und Wissenschaft des ZK der SED um das Berliner Ensemble am Deutschen Theater kümmerte, läßt sich unter anderm sehen an der Aktennotiz Stefan Heymanns "Über den Einbau des Brecht-Ensembles in das Deutsche Theater vom 16.2.1949." SAPMO-BArch, DY 30/IV2/9.06/188, 233.

¹² AdK-D, Nachlaß Wolfgang Langhoff, Nr.171. Auslassung P.S.

¹³ Dieser ursprüngliche Zeitplan geht u.a. aus einem Brief hervor, den Helene Weigel an Walter Ulbricht am 6.9.1950 schrieb, SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/9.06/188, 227. Zu weiteren Details: Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater* (Berlin, 1998).

¹⁴ "Erklärung des Zentralkomitees und der ZPKK der SED zu den Verbindungen ehemaliger deutscher politischer Emigranten zu dem Leiter des Unitarian Service-Committee Noel H. Field," verabschiedet vom Politbüro der SED am 29.8.1950, 15, in: SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/ 2/ 106 (Bestand SED, ZK).

¹⁵ Im *Neuen Deutschland* vom 1.9.1951.

¹⁶ Das vermutete Thomas Langhoff zuletzt im *Spiegel*, 13.4.1998.

¹⁷ Die Buntstift-Korrektur — sie stammt von Herta Geffke, die die Field-Untersuchungen der ZPKK gemeinsam mit Hermann Matern leitete — befindet sich in SAPMO-BArch, DY 30/ IV 2/ 4/ 104, 79 (Bestand SED, ZK, ZPKK).

¹⁸ Aktennotiz vom 7.2.1951, in: SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/ 4/ 106, S. 80 (Bestand SED, ZK, ZPKK).

¹⁹ Vgl. *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um Brecht/Dessaus Lukullus 1951*, hrsg. Joachim Lucchesi (Berlin, 1993).

Brecht 100 < = > 2000

²⁰ So lautete die Ankündigung im Programmheft zur Inszenierung. Neben Brecht wurde auch Caspar Neher, der wieder das Bühnenbild gemacht hatte, als Regisseur genannt.

²¹ GBFA 24 (*Schriften 4*): 368.

²² GBFA 27 (*Journale 2*): 296.

²³ GBFA 27:358.

²⁴ GBFA 24:360 und 366.

²⁵ Alle Zitate aus Brechts Anmerkungen zum *Hofmeister*, ebd., 357 ff.

²⁶ GBFA 8 (*Stücke 8*): 329.

²⁷ Klopstock, dessen Texte in Brechts *Hofmeister*-Bearbeitung zur Sublimierung der Körperlichkeit erhalten mußten, hatte seinerzeit zwei Oden über den Eislauf auf "Wasserkothurnen" geschrieben.

²⁸ GBFA 24:382.

²⁹ Ebd., 357 ff.

10/62

Dieses Haus soll sich für niemanden lohnen als für seine Bewohner.
 Zu ihrem Behagen wurde und zum Wohlfallen der Passanten wurde es
 errichtet. Mit ihm begann der Neuaufbau der deutschen Hauptstadt.

Dieses Haus wurde ohne Rücksicht auf die Rentabilität (Gewinn) zu
 Behagen der Bewohner und Wohlfallen der Passanten er-
 richtet. Mit ihm begann der Neuaufbau der deutschen Hauptstadt.

Dieses Haus wurde zum Behagen der Bewohner und Wohlfallen der Passan-
 ten errichtet. Mit ihm begann der Neuaufbau der deutschen Hauptstadt.

*Wie ein der dem dankbaren
 [Annehmlichkeiten zu verkörpern entlich
 / können einen Kult zu haben]*
 mit ein schönes Leben aufzulassen
 hat auch durch die Kunst sich verkörpern.

Brechts Entwürfe für die Inschriften zum Hochhaus an der Weberwiese
 (s. S. 67, Anm. 30)

[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv
 10/62]

“L’homme statue”?

Brecht’s Inscriptions in the Context of the Discourse on Monuments and the Politics of Memory

Central to this paper is the question of Brecht’s “art of memory,” his experimental play with various forms of *memoria* and the art of memorialization; in short, the production of a kind of “theatre of memory in stone.” Significant in this context is his unaporetic treatment of the forms of what might be called a classical “politics of memory.” Brecht’s criticism of traditional strategies of commemoration with regard to war memorials and memorials of state, along with his innovative attempt to produce an epigrammatic mode of instruction, and in particular his many forms of laconic inscription (grave stele, political graffiti, arcade vaulting, commemorative tablets, statues), inaugurate a corrective culture of alternative traditions. The latter also serves to illuminate a new ethos of dutiful care and respect for the durable. In conclusion, the paper will deal with the fact of Brecht’s own appropriation and memorialization as part of a cult of memory in the GDR.



Brecht-Denkmal vor dem Berliner Ensemble von Fritz Cremer
(Foto: Maria Steinfeldt)

“L’homme statue”?

Brechts Inschriften im Kontext von Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik.

Sigrid Thielking

Wie hieß der Baumeister, der den Kölner Dom erdacht? Wer hat dort das Altarbild gemalt, worauf die schöne Gottesmutter und die Heiligen Drei Könige so erquicklich abkonterfeit sind? Wer hat das Buch Hiob gedichtet, das so viele leidende Menschengeschlechter getröstet hat? Die Menschen vergessen nur zu leicht die Namen ihrer Wohltäter; die Namen des Guten und Edelen, der für das Heil seiner Mitbürger gesorgt, finden wir selten im Munde der Völker, und ihr dickes Gedächtnis bewahrt nur die Namen ihrer Dränger und grausamen Kriegshelden. Der Baum der Menschheit vergißt des stillen Gärtners, der ihn gepflegt in der Kälte, getränkt in der Dürre und vor schädlichen Tieren geschützt hat; aber er bewahrt treulich die Namen, die man ihm in seine Rinde unbarmherzig eingeschnitten mit scharfem Stahl, und er überliefert sie in immer wachsender Größe den spätesten Geschlechtern.

H. Heine, *Die romantische Schule*, 1835

O Stumpsinn der Größe vergangener Zeiten

O steinerne Standbilder der Geduld

Klagloses Ertragen vermeidbarer Leiden

Glaube an unvermeidbare Schuld!

B. Brecht, *Verurteilung antiker Ideale*, 1943

I VOM SPIEL MIT DER MEMORIA

Brecht ist einer der eminenten Erinnerungskünstler dieses Jahrhunderts gewesen. Er war dabei ein Meister der Verknappung und Signifikanz, der es ernst und mitunter auch spielerisch mit Formen von *Memoria* nahm. Ich erwähne zwei populäre Beispiele für Brechts spielerischen Umgang mit ganz verschiedenen Orten und Instanzen der Erinnerung; dabei handelt es sich wohl eher zufällig in beiden Fällen um Naturdenkmäler. Da ist z.B. das schlichte Dankesliedchen auf ein Denkmal, das von der Freundlichkeit der Welt zeugt, jene vor der Abholzung bewahrte *Pappel vom Karlsplatz* (12:295),¹ Symbol lange vermißter Großzügigkeit und noch als Sinnbild vegetativer Dürftigkeit ein kleiner Triumph einer anderen, nicht nur materiellen Überlebenskultur der miserablen Nachkriegszeit. Und da ist zum anderen als vielleicht

¹ *Brecht 100* < = > 2000

Maarten van Dijk et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 24 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1999)

poetischstes Beispiel das berühmte — und sinnfälligerweise ephemere — Erinnerungselement, nämlich jene kleine weiße Wolke über dem Pflaumenbaum und dem Gesicht der „stillen bleichen Liebe,“ die die sich verflüchtigende und dennoch unverlierbar intensive *Erinnerung an die Marie A.* (11:92) markiert.² Hier klingt — ausgelöst durch das poetische Mittel der Verschiebung³ — Brechts großes Thema der Ambivalenz und Ambiguität von Erinnern und Verlieren, von Bewahren und Vergessen bereits an.

Eine zielstrebige und bewußt arrangierte Lakonik scheint überdies ein weiteres Kennzeichen des Brechtschen Erinnerungsgestus zu sein; hier gilt seine Maxime: „Je größere Ziele, desto mehr Sparsamkeit“ (29:153). Der Vortrag wird deshalb den zahlreichen Lapidarien Brechts nachspüren; er schaut auf die vielfältigen Denkmals- und Erinnerungsformen und auf die damit eng verbundene Inschriftenpraxis des szenischen Künstlers Brecht. Von Interesse sind seine Inschriften für Grabsteine, die Palisaden mit politischen Graffiti, die epigrammatischen Inszenierungen, die Wandtafeln und Standbilder, die Steinarenen und Torgewölbe, die Triumphbögen und Statuen. Dabei geht es um das, was man Brechts eigenwilligen Beschriftungsgestus, ja im Grunde sein *Stein-Theater der Erinnerung* nennen könnte. Sowohl Brechts aufmerksamer Umgang mit Formen von „Erinnerungspolitik“ (P. Reichel) und kulturellem Gedächtnis als auch der andauernde zwiespältige Prozeß seiner Monumentalisierung oder Demontage als Kultperson sowie seine Rolle als politischer Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts bieten sich im Wechselspiel von Selbstinszenierung und Erstarrung zum „homme statue“ geradezu paradigmatisch für eine nähere Untersuchung an.

II REIN. SACHLICH. BÖSE. VOM LAKONIKER AM HUNDESTEIN

Der Augsburger Gymnasiast ist zu Kriegsbeginn 1914 beeindruckt von Herrscherpose und Kriegskult, ein im Stadttheater „auf der Bühne gestaltetes ‚lebendes Bild,‘ das deutsche Soldaten um die Büste des Kaisers zeigt,“ verfehlt auch auf ihn nicht seine monumentalisierende Wirkung (vgl. 21:29). Sein Gedicht zum Kaisergeburtstag am 27. Januar 1915 verherrlicht die Silhouette des Kaisers, der — einem Obelisken gleich — zum Sinnbild der Standhaftigkeit aufragt: „Steil. Treu. Unbeugsam. Stolz. Gerad“ (13:76). Solch adoleszente Huldigung ist entsprechend kurzlebig; der junge Brecht wird zunehmend widerständig und anmaßend, auch in seinem frühen Begehren nach einer ihn selbst wenig einschüchternden Klassizität. Eine symbolische Geste: Die Leerstelle, die das 1917 für Kriegszwecke eingeschmolzene Schiller-Denkmal am Augsburger Stadttheater hinterläßt, ist für Brecht kein sankrosankter Ort; er stellt sich — „heilig machen die Sakrilege“ (22: 691) — in die Nische der Erinnerung.⁴ Nicht nur nach dem Schulbesuch einer historischen Ausstellung von Grabmälern in der Dominikanerkirche⁵ hat er ein

auffälliges, mitunter lästerliches Interesse an Sepulkralkultur. Auch seine ersten Gedichte und Balladen konzipiert er mit Vorliebe auf Gängen über den Kirchhof (vgl. 26:144), doch "pompe funebre" ist ihm zeitlebens in vielerlei Formen verhaßt. Schon der junge Brecht schwärmt für griechische Epigrammatik und in Stein gemeißelte Weisheitssprüche, die, wie er später schreibt, "zu einem nachgrabenden Studium" (27:125) anleiten. Die *Sentimentalische[n] Erinnerungen vor einer Inschrift* werden 1922 durch eine alte Widmung auf einer wiedergefundenen Photographie geweckt. Eine Freundin hatte ihn für jene "Gefilde der Wohlerinnerten" trefflich zu charakterisieren gewußt und gestochen schlichte Worte für ein Wunsch-Epitaph geprägt: "So war sie. Bei Gott, ich wollte, man läse / Auf meinem Grabstein dereinst: hier ruht/ B.B. REIN. SACHLICH. BÖSE. / Man schläft darunter bestimmt sehr gut" (13:265f.). Für die sehr bewußte Anordnung und Inszenierung seiner Gedichte schwebt dem Zweiundzwanzigjährigen ein an einem künstlerisch-architektonischen Vorbildkonzept orientiertes Modell volksnaher Repräsentation vor; soll seine Lyrik doch dem Beispiel Rodins folgen, "der seine 'Bürger von Calais' auf den Marktplatz stellen lassen wollte, auf einen so niederen Sockel, daß die lebendigen Bürger nicht kleiner gewesen wären. Mit unter ihnen drinnen wären die mythischen Bürger gestanden, Abschied nehmend aus ihrer Mitte. So sollen die Gedichte da stehen unter den Leuten" (26:151).

Seit Beginn der zwanziger Jahre gewinnt Brecht der herausfordernden Urbanität eine Art Anti-Vademecum für das Dickicht der Asphaltstädte mit ihrer "böartige[n], steinerne[n] Konsistenz" (26:236) ab. Die Überleben thematisierenden Inszenierungen propagieren Haltungen von Konspiration, finden Geschmack an den Tugenden des Subversiven, geben, wie Walter Benjamin zeigte, Anweisungen für das Untertauchen in Zeiten der "Krypto-Emigration."⁶ Ausgerufen werden entsprechende Parolen der Tarnung und Verleugnung; Anonymisierung ist das Gebot dieses Ortes bis hin zu der Aufforderung, jede Individualität zu tilgen, jede Erinnerungsspur zu eliminieren: "[...] Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild / hinterließ / Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat / Wie soll der zu fassen sein! / Verwisch die Spuren! // Sorge, wenn du zu sterben gedenkst / Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst / Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt / Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt! / Noch einmal: / Verwisch die Spuren! // (Das wurde mir gelehrt)" (11:157). Hier sind es die Gedächtnismonumente selbst und ihre Beschriftung, die potentiell zu überführen vermögen; so kann noch die einfachste Gravur auf dem Grabstein als verräterische Signatur unter Verdacht geraten. Nun wird selbst die Schrift, und sei sie noch so verdichtet und reduzierbar, noch so gemeißelt prägnant, zunehmend entbehrlich. *Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert* (14:40) von 1929 zeigen das lakonische Ergebnis eines Reduktionsprozesses, antizipieren den alltäglichen Oblivionismus⁷: "Schreibt nichts auf den Stein / Außer den Namen. // Ich vergaß den

Namen / Könnt ihr weglassen.“ Dagegen ist die *Inschrift auf einem nicht abgeholtten Grabstein* (13:403) von 1927 noch ganz nach dem Muster süddeutscher und alpiner Andachts-Bildstöcke konzipiert. Ihre direkte Ansprache “Wandrer, wenn du vorbeikommst / Wisse: / Ich war glücklich...” transportiert klassische konmemoriale Überlieferung. Bei Brecht, dem Süddeutschen, schwingt daneben die traditionelle Form “fingierter Volkskultur,”⁸ nämlich die des Marterlspruches mit. In der *Grabschrift 1919* (11:205), die lakonisch die Praxis der politischen Fememorde anprangert, nutzt Brecht die populäre Form des Marterls, das er in seiner ureigensten Funktion, nämlich als Blutzeugenspruch am Wege, nun aktualisiert und mit dezidiert politischer Anklage versieht: “Die rote Rosa nun auch verschwand. / Wo sie liegt, ist unbekannt. / Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt / Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt“ (11:205). Wie der spätere Brecht als begeisterter Horaz-Leser erkennt, daß die saturnische Verskunst auf die bäurischen Schwänke rekurriert (vgl. 15:114), so greift der junge Brecht für die möglichst eingängige Form⁹ seiner politischen Aussage auf die Volksweisheit des Marterl-Spruches zurück. Auch das frühe *Hauspostillen*-Gedicht *Von den Sündern in der Hölle*, zumeist als Jugendpaß und Dokument der Kumpanei interpretiert, arbeitet mit dieser allerdings hier noch ganz unpolitisierten Technik des Fürbitte-Spruchs für einen am Wegesrand, wie schon Walter Benjamin¹⁰ bemerkte: “Und dort im Lichte steht Bert Brecht / An einem Hundestein / Der kriegt kein Wasser, weil man glaubt / Der müßt im Himmel sein. // Jetzt brennt er in der Höllen / Oh, weint, ihr Brüder mein! / Sonst steht er am Sonntagnachmittag / Immer wieder dort an seinem Hundestein“ (11:118).

III VON GEDENK- UND LEHR Tafeln: Epigrammatische Unterweisung UND Kulturelle Entzifferungsarbeit

Doch der selbstbewußte Akt der Beschriftung, “Warum die schönen Baulichkeiten nicht beschriften“ (14:301), kann auch Kenntlichmachung und damit Urheberchaft anzeigen, nimmt erst im Akt der Rezeption den nachdrücklich durativen Charakter an und stiftet so faktische Gegen-Überlieferung. Brechts praktischer *Vorschlag, die Architektur mit der Lyrik zu verbinden* (vgl. 14:301f.), empfiehlt die Inbesitznahme und allgemeine Nutzung der neu eingeweihten Moskauer Metro als Massenförderungsmittel durch Inschriften ihrer Konstrukteure und Erbauer zu dokumentieren, sie mit dem “Namenszug der Klassen“ signiert, dauerhaft zu markieren. Auch *Die unbesieglige Inschrift* — ein Teilstück der Svendborger Exillyrik und an der Oberfläche eine plakative Lenin-Apologie — benennt dieses zentrale Kennzeichen des Sich-Einschreibens. Einmal vorhanden und in der Welt, widersetzt die Inschrift sich hartnäckig der Entfernung. Wo dies dennoch versucht wird, zeigt sich die Widerständigkeit des Mediums, das Vertuschen mißlingt. In Brechts

lyrischem Szenario von der Paradoxie des Auslöschens, in dem es um eine unentfernbar Inschrift an einer kahlen Gefängniswand geht, funktioniert der Versuch des Auslöschens schließlich nur um den Preis, daß dem Gefängnis zur Entfernung der subversiven Gravur eine Wand eingerissen wird und es als Einrichtung seine Funktion und immanente Sinnhaftigkeit — in diesem Fall die der gesellschaftlichen Wegsperrung und Abstrafung der politischen Opposition — einbüßt.

1938 verhöhnt Brecht im Zusammenhang mit Hitlers Selbstüberschätzung als "[d]er grösste aller Künstler" (22:469) die in ihrer Sprachlosigkeit bombastische Nazi-Architektur: "Die Baukunst ist ihm [Hitler, ST] die liebste aller Künste. Kein Text. Kein Text, und es sieht nach was aus. So ein Stein überdauert die Jahrtausende. Und er redet nicht" (22:470). Brechts Wandbilder, Steintafeln und Stelen dagegen beginnen zu reden und sollen es — *expressis verbis et picturis* — auch. Nachdem Brecht 1935 neue emblematische Formen anlässlich der Maidemonstrationen in Moskau zu beobachten glaubt, entwickelt er die Idee, daß lyrische Inschriften den Alltag begleiten, Innovationen anzeigen und zugleich die Lyrik popularisieren könnten (Vgl. 22:141). Die neuartigen Momente der Repräsentanz wie der Sicherung von *longue durée* verpflichten zu einem neuen Ethos der Sorgfalt. Entsprechend warnt Brecht 1935 apodiktisch: "Das in den Stein getriebene Wort muß sorgfältig gewählt sein, es wird lange gelesen werden und immer von vielen zugleich" (22:141). Die Mühe der Gravur zur überlieferungsbewußten Festschreibung wie die Präsenz andauernder Rezipierbarkeit werden zur Verpflichtung der Produzenten stilisiert. Eine insofern disziplinierte und in ihrem Duktus beherrschende Beschriftung von Steinen und anderen Materialien wird Brecht seit den dreißiger Jahren zunehmend wichtiger. Die Errichtung von pompösen Monumenten und politischen Denkmälern tritt demgegenüber in den Hintergrund. Schon in den zwanziger Jahren war Brechts Freund Sergej Tretjakow gemeinsam mit Majakowski ein ausgesprochener Gegner des monumentalen, äußerlichen Denkmalkults in der Sowjetunion;¹¹ Tretjakow lobt in seinem Avantgarde-Buch von 1934 Brechts Exempel für eine nichtkulthafte, nichtstatisch-operative Lösung der Ehrung Lenins. Brechts *Teppichweber von Kujan-Bulak* verwenden das gespendete Geld statt für die obligate Lenin-Büste für die Seuchenbekämpfung vor Ort und "[e]hrten ihn, indem sie sich nützten" (12:37). Eine Dokumentations-tafel, die diesen Vorgang wiederum didaktisch verwertet, wird an der Bahnstation für alle sichtbar angebracht.

Im schwedischen Exil plant Brecht 1939 zusammen mit dem Vaganten und Maler Hans Tombrock eine Täfelung von Volkshäusern und Versammlungslokalen, die eine autonome, dennoch auf sich verweisende Komposition von Gedichttext und Bildelement vorsieht. Brecht schweben dafür solche lyrischen Texte, wie der seines *lesenden Arbeiters* (12:29) vor, die Markierungs- und Prozeßcharakter aufweisen, indem sie vorenthaltene Überlieferung anmahnen und Gegen-Bewußtsein

mobilisieren. Die nachdrücklichen und finsternen Tafeln (vgl. 29:153) sollen durch Widersprüche verstören und gerade dort "wo sich die Gemütlichkeit austobt [...] einige große Signa der Ungemütlichkeit" (29:153) parat halten. Für das Bildarrangement des Diskursherrschaft und Überlieferungskunst hinterfragenden Arbeiters macht Brecht gegenüber Tombrock, der es später in einem Fries mit dem Titel *Leute aus dem Volke* verwendet,¹² detaillierte Angaben: Der Arbeiter "muß ein junger großer Kerl sein, der sowohl mächtig als drohend aussieht; in Schweden ist es ja nicht schwierig, solche Gestalten zu finden. Man muß den Eindruck haben, daß ihm vielleicht eben nur das Buch fehlt, nichts sonst, nur die Macht fehlt zur Herrschaft. Da sitzt, muß man denken, der wahre Erbauer des siebentorigen Theben, der Eroberer Asiens und studiert finster die Lügen über seine Eroberungen und Bauten" (29:152f.). In den frühen vierziger Jahren baut Brecht diesen Gedanken doppelt visueller Schulung durch ein weiteres Text-Bild-Ensemble aus. Für die *Kriegsfibel* entwirft er vierzeilige Epigramme als Kommentare zu Wochenschau- und Magazin-fotografien, die "sowohl die Verschwommenheit der Konturen als [auch] das Moment der historischen Kontingenz"¹³ aufheben und die alltäglichen "Hieroglyphentafeln"¹⁴ der Illustrierten entziffern und übersetzen wollen.

IV VON TRIUMPHBÖGEN, GRABMÄLERN, STANDBILDERN UND IHREN GEDÄCHTNISLOGIKEN

Stein und Inschrift können über Unterdrückung triumphieren; doch sie können ebenso sich selbst als Instrumente fragwürdigen Herrschertriumphes verfestigen, der kulturellen Lüge dienlich werden. Brecht hat in den späten zwanziger Jahren gemeinsam mit Kurt Weill an einem Radiokantatenprojekt mit dem Arbeitstitel *Gedenktafeln, Grabschriften, Totenlieder* gearbeitet. Er hat in diesem Kontext zwei Gedichte über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen verfaßt, die später das Kernstück von Weills *Berliner Requiem* bilden. Sie zeigen die Bigotterie des politischen und militärischen Totenkults, speziell die des "Kriegerheims" unter dem Siegesbogen, auf.¹⁵ Brecht hat darin die Verlogenheit dieser Monumentalisierung des Heldentods, die Installierung eines Mahnmals 1921 als "symbolische Ausgestaltung einer kollektiven Erfindung"¹⁶ und deren doppelte Gedächtnislogik entlarvt. Hier wird, um mit Brecht zu sprechen, der "Tankmatsch" des modernen Massensterbens in einem anonymen Kult pseudopersonalisierend aufgehoben und an einen festen Gedächtnisort zu binden, besser zu verbannen versucht. Das Denkmal des "gesichtslose[n] (Un)wesen,"¹⁷ gleichsam ein Denkmal für alle und keinen, begräbt und überhöht die wesentlicheren Fragen von Täterschaft und Schuld am Kriegstod zugunsten einer inszenierten anonymen Erinnerungsweihe, die den Überlebenden zu einem Ort kollektiver Verdrängung verhilft. "[...] Also machten wir ihn unkenntlich / Daß er

keines Menschen Sohn sei. // Und gruben ihn aus unter dem Erz / Trugen ihn heim in unsere Stadt und/ Begruben ihn unter Stein, und zwar einem Bogen, genannt / Bogen des Triumphs. / Welcher wog 1000 Zentner, daß / Der Unbekannte Soldat / Keinesfalls aufstünde am Tag des Gerichts / Und unkenntlich / Wandelte vor Gott / Dennoch wieder im Licht / Und bezeichnete uns Kenntliche / Zur Gerechtigkeit“ (11:202). Der Vernunftsethiker Brecht hat in seiner „sensiblen Rationalität“ (W. Berghahn) stets darauf gepocht, daß das Unrecht nicht Fatum, sondern „Namen, Anschrift und Gesicht“ (vgl. Fotogramm Nr. 22 der *Kriegsfibel*) trage; hat den falschen Kult in seiner anmaßenden Verharmlosung und Harmonisierung, in seiner „Affektdomestizierung“,¹⁸ wie Hans-Georg Soeffner das an anderer Stelle genannt hat, abgelehnt. Sein *Zweites Gedicht vom unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen* entwickelt den Gedanken von einer anderen Perspektive her, macht die Brüskierung und Verhöhnung des Opfers unter dem Bogen klar, hebt aber die inszenierte Maskierung der eigentlich Verantwortlichen durch das Denkmalsritual der gezielten Entpersonalisierung wieder auf: “[...] / Entfernt wenigstens / Diesen Stein über ihm / Denn dieses Triumphgeheul / Ist doch nicht nötig und macht / Uns Kummer, denn uns / Die wir den Erschlagenen / Schon vergessen hatten, erinnert er / Täglich aufs neue an euch, die ihr noch / Lebt und die ihr/ Immer noch nicht erschlagen seid — / Warum denn nicht?“ (11:203).

Um einen quasi „lebenden Leichnam“ handelt es sich bei dem bronzenen Standbild des Charles Louis Franchard, dessen „Kriegskunst,“ sich „beliebige Zeit lang wie eine Statue zu verhalten,“ eine Jahrmarktsattraktion darstellt. Der von einer Verschüttung im Ersten Weltkrieg gezeichnete „Poilu“ ist kein Aktionskünstler, der „tolle Invalide“ von La Ciotat posiert vielmehr um den Familienunterhalt bettelnd, in erdbraunem Anstrich reglos auf einem Steinsockel. Als „Homme Statue“, gerüstet mit der zur Schau gestellten Krankheit der Fühllosigkeit, wird er in den überzeitlichen Gesichtern des Erzählers und Chronisten sogleich zum Sinnbild des „unverwüstliche[n] Soldat[en] vieler Jahrtausende, [...] mit dem Geschichte gemacht wurde.“ In der affirmativen Ausstellung des Kriegshelden und seiner als Krankheit gedeuteten Versteinerung wird hier ein ephemeres Denkmal des namentlich bekannten, verstümmelten Soldaten als ein kenntliches Symbol gegen den Wahnsinn aller Kriege und Kriegsschuldügen inthronisiert (Vgl. 18:407f.).

Ein ganz anderes Beispiel, bei dem freilich erneut Repräsentation und Erstarrung im Standbild thematisiert werden, liefert der kurze Prosatext *Aus den Reisen in die Neuzeit*, der sich in der alten Suhrkamp-Ausgabe deplaziert und unkommentiert befindet. Selbst die neue Gemeinschaftsausgabe hat, wenn ich es recht überblicke, das Geheimnis um diesen kleinen Text nicht gelüftet. Dabei hat er das dichte, „geziemend an Kafka“ erinnernde Format einer grotesken Parabel:

Nach den großen Kriegen waren in der Stahlkammer einer faschistischen Staatsbibliothek mit anderer entarteter Literatur auch meine Werke entdeckt worden. Man errichtete mir ein Reiterstandbild auf einem Kinderspielplatz. Ich beeilte mich, es zu besichtigen. Im großen und ganzen war ich befriedigt von der Statue. Der Künstler hatte einen freundlichen Ausdruck gewählt, wie ich hörte, auf Wunsch der Kommission. Ich verstand, daß dies eine Ehrung bedeutete; man hatte meine freundliche Gesinnung den kommenden Geschlechtern gegenüber anerkannt. "Warum das Pferd?" fragte ich meinen Begleiter. "Das deutet an, daß er aus dem Altertum stammt," war die Antwort. Unter uns, es hat noch einen andern Grund. Die Pferde sind ganz ausgestorben. Man hat mit der Statue hier zwei Fliegen auf einen Schlag treffen wollen, indem man auch die Gestalt dieses Tieres der Erinnerung bewahrte.¹⁹

Wodurch ließe sich der Nimbus eines Reiterstandbildes — Inbegriff borussisch-machtstaatlicher Herrschergeste²⁰ — besser demontieren als durch die Tatsache, es auf einem Spielplatz zu plazieren. Anstatt irgendeinen steingewordenen Weltgeist zu Pferde zu mimen, würden Roß und Reiter keiner Roßkuren wegen aus Reichskanzleien oder ähnlichen Regierungsgebäuden mehr traben müssen (vgl. 12:186f.), hätten allerdings wegen der Statik auch als Spielgerät wohl rasch das Interesse eingebüßt. Das passend-unpassende, das 'ent-stellte,' gleichsam hippographisch gewordene Denkmal, das zudem materialistische Gesetzmäßigkeit, hier zur Ökonomie der Erinnerung, persifliert, wird als Resultat eines verordneten Kommissionsvorschlags überliefert; die heitere Physiognomie, die von Welt-Freundlichkeit trotz finsterner Zeiten zeugen möchte, ist einziges Zugeständnis an den Geehrten. Was für ein bissig paradoxes Szenarium verkannter und zugleich subversiv aufs Korn genommener Staatsmemoria wird hier mit lustvoller Ironie entworfen, weiß Brecht doch nicht zuletzt durch seine Cicero-Lektüren selbstverständlich von dem opportunistischen "Gebrauch der Hermen, deren bronzene Standbilder je nach Regierungswechsel geändert" wurden.²¹

V VON VERSTEINERUNGEN UND NEUEN THEBANERN

Wieviel schwerfälliger und weniger geistreich waren dagegen die wirklichen Versteinerungen, die die neuen Thebaner hervorbrachten — und wer erfragte ihre Hintergründe? Im Zusammenhang mit der antisemitischen Kritik an der Zeile "Eine Jüdin aus Polen" aus seiner *Grabschrift für Rosa Luxemburg* (15:196) erkundigt sich Brecht Anfang Januar 1949 bei Jakob Walcher nach der Grabmalssituation. Er erfährt, daß das Mitte der zwanziger Jahre von Mies van der Rohe konzipierte, von den Nazis zerstörte Denkmal für Luxemburg und Liebknecht nicht restauriert werden soll, worauf Brecht mit Verbitterung in sein *Journal* notiert: "Die Deutschen haben überhaupt keinen Sinn für die Geschichte, vermutlich weil sie keine Geschichte haben" (27:296).

Im Februar 1952 erhält Brecht im Zusammenhang mit der geplanten nationalen Gedenkstätte für das Konzentrationslager Buchenwald²² eine

Voranfrage von Fritz Cremer, "ob man nicht eine Stätte für Festspiele bauen könne." Brecht scheint in dieser Anregung zunächst ein operatives Konzept gesehen zu haben; wie sein Vorschlag, gegenüber des ursprünglichen Lagers eine dem antiken Amphitheater ähnliche "Steinbühne mit Steinarena zu errichten" (27:330) zeigt. Später dann kolportiert Brecht Pläne, die sich durch Kommissionspolitik rasch zerschlagen, in einem solchen Amphitheater zu Füßen des Denkmals "alljährlich zum Gedächtnis der Häftlinge Festspiele in ihrem Sinn" (23:363) auszurichten. Am Gedächtnisort der Nazi-Verbrechen also eine Art Anti-Bayreuth? Ein Sitz der von den Überlebenden Buchenwalds im Sinne der Opfer mitbestimmten öffentlichen Kulturarbeit? So mag — wenn man gutmütig ist — Brecht sich das seinerzeit vorgestellt haben, und heute in Zeiten der Kulturevents, wo selbst Vernichtungsorte sich zu medialen Erlebnisräumen stilisiert sehen, läßt sich dem vielleicht ein anderer Blick abgewinnen und zugestehen. In der Planungsphase der fünfziger Jahre stieß die Idee eines künstlerisch-produktiven Umgangs mit dem Schreckens- und Erinnerungs-ort auf Abwehr, sowohl die DDR-Funktionäre als auch die betroffenen ehemaligen Häftlinge distanzieren sich, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven, davon.²³

Im Jahr 1956 wird Brecht nochmals mit einem Auftrag für die Gedenkstätte Buchenwald konfrontiert²⁴ er soll nun für die Rückseiten der Stelen im "Buchenwalder Ehrenhain" Epigramme verfassen. Ich erinnere an die Gedenklandschaft: beim Durchgang durch ein antikisiertes Tempeltor erscheint zur Linken der Stelenweg. Der durchschreitende Betrachter sieht sich einer absteigenden Appia mit einer Phalanx von sieben breiten, kantigen Stelen konfrontiert, deren Vorderseiten mit Themenreliefs versehen, eine Art aufsteigend antifaschistischen Passionsweg — vom Lageraufbau bis zur Befreiung — inszenieren.²⁵ Sowohl Fritz Cremer als auch Otto Grotewohl warben für das Beschriftungs-Projekt um Brechts Ausführung.²⁶ In einem Brief an Isot Kilian vom Juli/ August 1956 läßt Brecht aber keinen Zweifel an der Fragwürdigkeit des geplanten politischen Weihearangements für Buchenwald: "Gestern waren Grotewohls in Buckow, ich überredete ihn zum Gebrauch des Rundfunks und er wollte Schriften auf Buchenwald-Tafeln, aber da sollen schon Reliefs fertig sein und das Ganze ist etwas parzivalisch, ich sehe schwarz" (30:473). Sein Tod in diesen Tagen hat ihn einer Beteiligung an dem Projekt überhoben.²⁷ Statt dessen fiel, nachdem die Alternativvorschläge Bruno Apitz, Kurt Barthels, Stefan Hermlin, Anna Seghers auf Ablehnung stießen, die Aufgabe der Beschriftung der Stelen jetzt an den Kulturminister Johannes R. Becher.²⁸

Die kulturpolitische Auseinandersetzung um die Gestaltung der Plastik-Gruppe im sog. Ehrenhain Buchenwald war eine unter vielen staatlichen Restriktions- und Disziplinierungsmaßnahmen, die den politischen und ästhetischen Prozeß in der DDR suspendierten. Volkhard Knigge berichtet von einem Brief der Witwe Christa Cremer vom 15.

August 1997, der neben Cremers Unzufriedenheit mit dem Projekt einen Hinweis auf Pläne für einen ursprünglich ephemeren Denkmalsentwurf enthält, die allerdings bislang nicht verifiziert werden konnten. Demnach hatte Brecht und Cremer eigentlich ein Denkmal auf Zeit vorgeschwebt, nämlich "eine Plastikgruppe aus Gußeisen, die langsam — durch Rosten — sich auflöse. Menschen bedürften der Plastik eine zeitlang als Hilfe für das Gedenken, die Plastik könne aber das Gedenken nicht stellvertretend für die Menschen übernehmen."²⁹

Etwa um die Zeit dieser anscheinend ephemeren Denkmalspläne sucht der Architekt Hermann Henselmann nach einer geeigneten Inschrift für ein anderes hochrangig politisches Repräsentationsobjekt, nämlich das Hochhaus an der Weberwiese. Brecht liefert mehrere Inschriften-Vorschläge; ausgewählt wird schließlich ein ebenso holzschnittartig wie trotzig anmutender Vierzeiler; verwendet wird dafür jedoch die Strophe 2 aus dem "Friedenslied."³⁰ Die inflationäre epigrammatische Praxis der DDR-Führung zu Zwecken einer inszenierten Monumentalität, die Häusern, Gedenkstätten und Standbildern ihren mediokren Stempel von Pseudoklassizität aufdrückte und das Bemühen um künstlerisch innovative Ausdrucksformen immer mehr einbüßte, dürfte Brecht einiges Unbehagen verursacht haben, der 1955 in Notizen für zwei offene Briefe an Henselmann die sterile Wohnbaupolitik der "Einheitsstallungen" (27:364) ablehnte und den "schönen, ungleichmäßigen Backstein" (ebd.) den tristen Einheitswelten aus Beton und Gipsputz vorzog. Brechts häufiger Einwand, dessen sich Feuchtwanger so lebhaft erinnerte, erhält jetzt eine neue, bittere Aktualität: "Wenn Horaz den gewöhnlichsten Gedanken und das trivialste Gefühl ausdrückt, schaut es herrlich her. Das kommt, weil er in Marmor arbeitet. Wir heute arbeiten in Dreck."³¹

Die einst avantgardistisch gedachten Inschriften erstarrten zunehmend selbst zum Monument, besonders wenn zur memorativen Funktion die politisch imperative Indienstnahme hinzutrat. Das Berliner Denkmal zu Brechts 90. Geburtstag gestaltete den Theatervorplatz, doch es zeigte nicht, wie etwa die kleine Brecht-Weigel-Plastik im Buckower Garten mit dem theatralischen Triumphbogendekor³² — eine offene Spielszene und auch kein didaktisches Gruppenarrangement mit Meisterschülern. Sichtbar wird ein von drei beschrifteten Steinstelen eingekreister, nachdenklich sinnender "homme statue." Und wie steht es hier mit jenen "große[n] Signa der Ungemütlichkeit"? Ist es die hohnsprechende Diskrepanz zwischen Schrift und Tun, zwischen Brechtschem Stein-Codex und Endzeitwirklichkeit der DDR?³³ Oder ist dieser steinerne "Mann auf der Bank" am Ende doch die Selbstfiguration von Brechts *Zweifler* (14:376) von 1937?

"So viele Berichte. So viele Fragen."

ANMERKUNGEN

¹ Die Zitierung im Text folgt, wenn nicht anders vermerkt, der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), und zwar mit Bandzahl und Seitenangabe.

² Vgl. dazu Gerhard Neumann, "‘L’inspiration qui se retire’ — Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne," in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog (München: Fink, 1993), 433-55, hier 445-53.

³ Der Romancier Aleksandar Tišma würdigt an Brechts Werken "eine Verrenkung [...], ein schielendes Auge, einen schiefen Blick, der die strenge Aussage des Kämpfers, der er war, vor der Fanatisierung bewahrte." So habe er z.B. in den Gedichten bewußt mit Verschiebungen gearbeitet, "indem er den Bildschwerpunkt auf nebensächliche Details verlagert," in: "Bertolt Brecht. Zum hundertsten Geburtstag am 10. Februar 1998. Sechzehn Antworten auf die Frage: Was halten Sie von Bertolt Brecht?" *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 32 (7. Februar 1998).

⁴ Zit. nach Friedrich Dieckmann, "Und der Verrat höret nimmer auf. Passions-spiele eines Hundertjährigen oder Was Galilei von Baal weiß: Zu einer Grundfigur in den Dramen Bertolt Brechts," in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 29 (4. Februar 1998).

⁵ Vgl. Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), 40.

⁶ Walter Benjamin, "Kommentare zu Gedichten von Brecht," in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2.2 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977): 556.

⁷ Vgl. dazu Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (München: Beck, 1997).

⁸ Vgl. zur Form des Marterls allgemein: Udo Dickenberger, "Hundert Jahre Marterl. Ein Beitrag zur fingierten Volkskultur," in: *Jahrbuch für Volkskunde*, N.F. 18 (1995): 223-40.

⁹ Brecht empfiehlt später den Sprachgestus solcher "Rundgedichte" als "Übungsstücke für Schauspieler" zu nutzen. Vgl. *Versuche*, Heft 11 (Berlin: Suhrkamp, 1951): 124f.

¹⁰ Walter Benjamin, "Kommentare zu Gedichten von Brecht," in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2.2 (Frankfurt /M.: Suhrkamp, 1977): 550.

¹¹ Vgl. Hubertus Gaßner, "Sowjetische Denkmäler im Aufbau," in: *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, hrsg. Michael Diers (Berlin: Akademie Verlag, 1993), 153-78, hier 154f.

¹² Abgedruckt in: *Bilder und Graphiken von Bertolt Brecht* (München: Neue Münchner Galerie Maximiliansplatz, 1964), 87. Vgl. auch in: *Notate 1* (1978) 10: 6f.

¹³ Helmut Lethen, "Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze," in: Hartmut Böhme/ Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996), 208.

¹⁴ Formulierung Ruth Berlaus in ihrem Kommentar zur *Kriegsfibel* von 1968, zit. in: Ebd., 209.

¹⁵ Zur Form und Bedeutung von Ehrenpforten und Triumphbogen vgl. Uwe Westfeling, "Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert," *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts* 32 (München: Prestel, 1977).

¹⁶ Hans-Georg Soeffner: *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags*. Bd. 2 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995): 180.

¹⁷ Ebd., 181.

¹⁸ Ebd., 180.

¹⁹ "Aus den Reisen in die Neuzeit," in: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967), 19:425f.

²⁰ Vgl. dazu allgemein Wolfgang Vomm, *Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland*, 2 Bde., (Diss.) (Bergisch Gladbach: ohne Verlagsangabe, 1979).

²¹ Caspar Neher, "Dem Gedächtnis meines Freundes," in: *Sinn und Form*, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. 9 (1957): 437.

²² Für freundliche Hinweise zum Themenaspekt "Buchenwald" danke ich Herrn Heiner Placke (Osnabrück) und Frau Dr. Sonja Starr (Weimar).

²³ Jorge Semprun war entsetzt und empörte sich über Brechts "schlechten Geschmack." Ihm gegenüber wurde 1960 mit einer Beteiligung Brechts an der Gestaltung der Anlage geprahlt. Vgl. Jorge Semprun, "In den Wind gestreut...", in: *Versteinertes Gedenken. Das Buchenwalder Mahnmal von 1958*, hrsg. Thomas A. Seidel und Volkhard Knigge, Bd. 2 (Spröda: Pietsch, Edition SchwarzWeiss 1997): 92.

²⁴ Das Typoskript *Gedächtnisstätte Buchenwald* sowie sporadische *Notizen zu Buchenwald*, (beide um 1955), letztere vermutlich als Kommentare zu Ausstellungsobjekten des Konzentrationslagers gedacht, verweisen auf eine nähere Auseinandersetzung mit diesem Thema (vgl. 23:363).

²⁵ Vgl. Volkhard Knigge, "Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR," in: *Versteinertes Gedenken*, hrsg. Volkhard Knigge, Bd. 1 (Spröda: Pietsch, Edition SchwarzWeiss, 1997): 76ff.

²⁶ Vgl. ebd., 71. In Hechts *Chronik* (1997) ist kein entsprechender Eintrag nachgewiesen.

²⁷ Während ein erster Entwurf Cremers jenes Vorbild der Rodin'schen "Bürger von Calais," das schon für das Lyrikarrangement des frühen Brecht Pate stehen sollte, berücksichtigt, verkörpert sein dritter, staatlicherseits schließlich genehmer Entwurf zur Buchenwald-Plastik nur mehr eine antifaschistisch heroisierende Hegemonisierung von Erinnerung. Noch in diesem opportunistischen Entwurf sieht Volkhard Knigge ein Brechtsches Moment: "Cremers Aufbau der Figurengruppe als Staffelung von Haltungs- und Bewußtseinstypen folgt einerseits den Prinzipien des Brechtschen Lehrstücks — die Plastik ist so gesehen ein auf den entscheidenden erzieherischen Moment hin konstruiertes und in ihm stillgestelltes politisches Figurentheater — und faßt andererseits noch einmal figürlich die Ausdrucksintentionen der landschaftsgestalterischen und architektonischen Maßnahmen zusammen" (Volkhard Knigge, *Opfer, Tat, Aufstieg...*, 76).

²⁸ Vgl. "Inschriften für die Stelen des Buchenwald-Mahnmals," in: Johannes R. Becher, *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1973): 332-34 und 617-21.

²⁹ Volkhard Knigge, *Opfer, Tat, Aufstieg...*, 94.

³⁰ "Als wir aber dann beschlossen / Endlich unsrer eignen Kraft zu traun / Und ein schönes Leben aufzubaun / Haben Kampf und Müh uns nicht verdrossen" (23:203). Die Inschrift wird später am "Haus Berlin," Strausberger Platz, angebracht (15.5:465).

³¹ Lion Feuchtwanger, "Bertolt Brecht," in: *Sinn und Form* 9 (1957), 1:106.

³² Vgl. Michael Rutschky/Jürgen Teller, *Der verborgene Brecht. Ein Berliner Stadtrundgang*, hrsg. Inge Gellert und Klara Wallner für das Literaturforum im Brecht-Haus (Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1997), 104f.

³³ Vgl. dazu auch Michael Bienert, *Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer* (Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1998), 255ff.

Eisler, Brecht, Adorno: Music, Film, Culture Industry

The critical theorists and artists who emigrated to California from Germany were first fully able to develop their views on the concept of culture industry through their experiences with the film industry. In the 1940s, these intellectuals, with their European understanding of "high culture," were strongly provoked by the contrast to engage, partly for self-preservation, productively with the culture industry. Today, however, the culture industry has become so all-pervading that critical opposition to it is viewed as quixotic. Hanns Eisler and Theodor Adorno's book *Composing for the Films* (1944/1947), contained the first "applied" critique of the culture industry and remains in many respects a necessary, standard work.

Eisler, Brecht, Adorno: Musik, Film, Kulturindustrie

Albrecht Betz

In den Hügeln wird Gold gefunden
An der Küste findet man Öl.
Größere Vermögen bringen die Träume vom Glück
Die man hier auf Zelluloid schreibt.¹

Die sarkastischen Bemerkungen im *Arbeitsjournal* Brechts während der kalifornischen Jahre sind — aus unterschiedlichen Perspektiven — am häufigsten zitiert worden: die Kommentare zur "Hölle" Hollywood und der zur zweiten Natur gewordenen Prostitution der ihr dienenden; und jene über die Frankfurter Tuis mit ihrem, wie Brecht fand, allzu nüancensüchtigen Halbmarxismus. Daß einige, keineswegs ungiftige Pfeile auch Eisler treffen, dem er künstlerisch am nächsten steht, hängt wohl mit dessen, in Brechts Augen, unklarer Loyalität zusammen: ähnlich wie Walter Benjamin in den dreißiger Jahren partiell zwischen den Polen Scholem und Brecht oszillierte, bewegt sich Eisler in der ersten Hälfte der vierziger Jahre zwischen den Polen Brecht und Adorno. Argwöhnisch wittert Brecht den möglichen Rückfall seines langjährigen Mitstreiters in spätbürgerliche Subtilitäten. Gehen nicht auch von der Nähe Schönbergs magnetische Wellen aus, die eine — eigentlich unerlaubte — Annäherung der beiden Musiker befördern, in Richtung auf eher esoterische denn auf "eingreifende" Kunst?

Adorno seinerseits bewegt sich in diesen Jahren zwischen Horkheimer und Eisler, der ihm die Nähe zu Schönberg verbürgt, als dessen nach Webern und Berg wichtigster Schüler. In diesem ästhetisch-politisch-psychologischen Spannungsgefüge entstehen gemeinsame Arbeiten ersten Ranges in je unterschiedlichen Verbindungen. Brecht/Eisler: *Galilei, Simone Machard, Schwejk*; Eisler/Adorno: *Komposition für den Film*; Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Eisler widmet seine *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (Filmmusik als Kammermusik) Arnold Schönberg — und sein *Hollywooder Liederbuch*, mit zum überwiegenden Teil Brecht-Vertonungen, Adorno.

Dessen *Philosophie der neuen Musik* kann ebenso wie *Komposition für den Film* als ausgeführter Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* gelesen werden; doch sind in *Composing for the Films* ebenso Eislers Erfahrungen aus der Theaterarbeit mit Brecht eingegangen wie die Ergebnisse seines

New Yorker, von der Rockefeller-Stiftung geförderten Filmmusikprojekts, dem Adornos Radiomusikprojekt ebendort vorausgegangen war. Daß alle genannten Werke erst in den Nachkriegsjahren gedruckt werden, ist den Umständen zu verdanken. *Composing for the Films* erscheint, ebenso wie die *Dialektik der Aufklärung*, 1947. Beiden gemeinsam ist ein zentraler, neuer Begriff: Kulturindustrie.

Bereits während der dreißiger Jahre hatten Eisler wie Adorno, der eine mehr politisch-praktisch, der andere eher soziologisch, den Sachverhalt in Aufsätzen umkreist. Erst die Erfahrung Hollywoods führt zur anschauungsgesättigten theoretischen Verdichtung. Der Tonfilm ist das neue Leitmedium und der Beziehung von Musik und bewegtem Bild galt Eislers New Yorker Untersuchung. Sie war die Basis, ohne die *Composing for the Films* nicht entstanden wäre. In einem Brief an den Lektor der Oxford University Press, bei der das Buch 1947 herauskommen wird (unter Eislers Namen allein),² schreibt Adorno im Juni 1946:

The whole book has originated from Hr. Eisler's Project and his contract was based on the idea that he should give an account of the Project — something which, incidentally, is doubtless expected by a large number of experts, and people interested in Hr. Eisler's practical work in the movies, and as a composer in general.³

Aus dem Abstand von fünfzig Jahren, in denen längst das Fernsehen zum Leitmedium wurde, um das sich die anderen gruppieren und an die Stelle von Film- und Fernsehmusik das irisierende *sound design* getreten ist, fällt auf, wie sehr der kritisch-polemische Begriff Eisler/Adornos sich in einen affirmativen verwandelt und pluralisiert hat: heute ist von "Kulturindustrien" die Rede, als selbstverständlichem Bestandteil eines gigantischen Entertainment-Marktes, für den hergestellt, kopiert, reproduziert wird. Als ausgemacht gilt, daß die bürgerliche Kultur ihren Platz abgegeben habe an eine moderne Populärkultur, über deren Strömungen und Leitfiguren informiert zu sein wichtiger ist, als sich einzulassen auf komplexe Horizonterweiterungen einer ernsthaft ihre Möglichkeiten reflektierenden und ungewohnt umsetzenden neuen Kunst.⁴ In der schein toleranten, konsum-freundlichen Spaß-Atmosphäre, die die Unterhaltungswelt dominiert — scheinbar: denn die wirklichen Schlachten gehen erbarmungslos um Prominenz und Verkaufszahlen — würde kritisches Bewußtsein Behinderung bedeuten. Nichts steht der Fun-Ideologie so entgegen, sollte man meinen, wie der beide Sphären kennende Intellektuelle, der, unbeeindruckt von Marktbewertungen, Röntgenbilder des Kulturbetriebs und seiner kamouflierten Interessen liefert, sich nicht scheut, die Erscheinungen infantiler Regression bei den Rezipienten ebenso ins Visier zu nehmen wie die Reproduktion von Herrschaft, die die Mehrzahl der Medien unterschiedlich betreibt. Indessen: eine radikale Kritik, die die Dinge an der (vor allem auch ökonomischen) Wurzel zu fassen sucht, verbindet hohen Anspruch mit

Anstrengung — auch für die, an die sie sich wendet. Die sanftere "Kulturkritik" hingegen ist längst selbst ein eigener Zweig der Kulturindustrie ; ein harmloses Gewächs, das dazugehört. So triumphiert der status quo.

Die Einleitung der "ungereinigten" Fassung von 1944 der *Komposition für den Film* beginnt mit einem Paukenschlag:

Der Film kann nicht isoliert, als eine Kunstform eigener Art, sondern muß als das charakteristischste Medium der gegenwärtigen Massenkultur gesehen werden....Im Kapitalismus bleibt den Massen nichts als der Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wiederherzustellen, die sie in dem entfremdeten Arbeitsprozeß verausgabten. Das allein ist die "Massenbasis" der Massenkultur. Auf ihr erhebt sich eine mächtige Vergnügungsindustrie, die immer neue Bedürfnisse produziert.... Nicht umsonst lebt die Massenkultur gerade vom Ausverkauf der individualistischen. Ihr ist nicht die alte individualistische Produktionsweise entgegenzustellen, und es ist nicht die Technik als solche für die Barbarei der kapitalistischen Kulturindustrie verantwortlich zu machen.... Aber das gleiche Prinzip, daß die (unabsehbaren) Möglichkeiten entfesselt hat, fesselt sie zugleich an den Betrieb des big business. Die Auseinandersetzung mit Massenkultur muß es sich zur Aufgabe setzen, die Verschränkungen beider Elemente, der ästhetischen Potentialitäten der Massenkunst in der Zukunft und ihres ideologischen Charakters in der kapitalistischen Gegenwart, sichtbar zu machen.⁵

Will man hier und im folgenden einen der Anfänge der kritischen Kommunikationsforschung verorten, so bleibt stets festzuhalten, daß Eisler/Adornos aggressive Analyse vor dem utopischen Horizont einer künftigen "freien Gesellschaft" geschieht, daß die Glücksansprüche der vielen verteidigt werden: gegen Konformität und Resignation, die die — darin gerade undemokratische — Massenkultur bei den Rezipienten erzeugt. Brechts plakativ verkürzende Bestimmung Hollywoods als "Zentrum des Weltrauschgifthandels"⁶ — gemeint ist der Handel mit Illusionen — zielt auf ähnliches: die abgefeimte Manipulation, die industriell hergestellte Verblendung ist von emanzipatorisch intendierter Kunst immer schwerer zu konterkarieren. Eine Dimension von Vergesellschaftung ist erreicht, in der die Warenförmigkeit dieser "Kultur" so wenig mehr wahrgenommen wird wie das alles grundierende Profitinteresse jener, die sie unter die Leute bringen. War das Motiv der konservativen Kulturkritiker an der "Nivellierung" die mit Angst beobachtete Bedrohung der Privilegienstruktur, an der sie partizipierten, so galt die Kritik von links der Reproduktion falscher Bedürfnisse, die die Impulse zu gesellschaftlicher Veränderung gerade lähmte. Was Brecht indessen auch gegen die Frankfurter aufbrachte, war deren Tendenz, immer stärker (sozial)psychologische Befunde ins Spiel zu bringen, die zunehmende Verschiebung der Problematik in den Überbau: als sei der Faschismus aus dem Schoß der Massenkultur hervorgekrochen ohne die Hebammendienste der großen Industrie und vor allem als sei ein selbst nur partielles,

spontanes Widerstandspotential bei den also Verblendeten gar nicht mehr denkbar.

Eben diese Möglichkeit von Widerstand und versuchter Selbstbefreiung der Besiegten — auf die auch mit den Mitteln der Künste hinzuwirken sei — wollte Brecht offengehalten sehen. Das konnte sich, wie in dem Film *Kuhle Wampe* am Ende der Weimarer Republik, auf die sozial Besiegten beziehen. Zehn Jahre später, mitten im Weltkrieg, sah Brecht die Chance, nach dem Attentat auf Heydrich einen anderen Widerstandsfilm zu konzipieren: *Hangmen Also Die*; die Tschechen als zugleich sozial und militärisch Besiegte waren in Brechts dramaturgischem Konzept der kollektive Film "held." Wieder sollte Kampfmusik — Eisler war erneut als Filmkomponist gewonnen — eine zentrale Rolle spielen. Doch diesmal scheiterte Brecht am Regisseur. Fritz Lang hatte sich die Auffassung der Produzenten zu eigen gemacht, wonach auch ein antifaschistischer Film nur Erfolgsaussichten habe, wenn er Individuen spannend in Szene setze, nicht aber Gruppen und Massen als aus eigener Kraft opponierend zeige. Daß die Verkaufsstrategie der Filmstudios jeder politischen Erwägung voranging, gehörte zu den prägenden Erfahrungen Brechts gleich zu Beginn seiner Jahre in Hollywood. Daß Eisler gleichzeitig begonnen hatte, die Erfahrungen vom "beschädigten Leben" im Exil in seinem *Hollywooder Liederbuch* zu kristallisieren — die meisten der Lieder komponierte er auf Gedichte von Brecht — mochte ihn nur bedingt zu versöhnen. Doch war es kein Geringes, seine Lyrik in Musik aufgehoben zu sehen, wie eine Fliege in Bernstein. Brechts Beziehung zur Musik legt eine Rückblende nahe.

II

Kaum etwas scheint charakteristischer für den Dialektiker Brecht, als daß er von der Notwendigkeit der Musik für seine Dichtungen überzeugt war, mit bedeutenden Komponisten zusammenarbeitete und sie erheblich beeinflusste — zugleich aber vor der Macht der Verführung warnte, die der Musik innewohnt. Wie so oft sprach er auch hier als Theoretiker und Praktiker: bereits der Gymnasiast hatte, mit selbstgedichteten Balladen, die er zur Klampfe vortrug, seine Mitschülerinnen verführt. Als er 1952, vier Jahre vor seinem Tod, über seine Anfänge und seine "Berufswahl" befragt wurde, umschrieb er das so: "Zuerst habe ich Lieder geschrieben, die ich auf der Gitarre meinen Bekannten vorsang, um ihnen und mir Spaß zu machen." Vier Jahrzehnte lang hatte er seitdem den Mißbrauch der Musik und ihrer "narkotisierenden Wirkung" beobachten können. Nicht nur in den Opernhäusern und Konzertsälen als den pseudoreligiösen Fluchträumen eines spätbürgerlichen Publikums, sondern auch in Gestalt von Militärmusik oder als verkaufsfördernde Werbemusik über die "Coca-Cola-Chöre," die er während des Kriegs im Exil in Hollywood

täglich im Radio hörte, finden sich im *Arbeitsjournal* einschlägige Bemerkungen.

Die gemeinsame Haltung der jungen Avantgarde der 1920er Jahre (neben Brecht, Weill, Eisler, Hindemith u.a.), die sich politisch dann — in der Spätphase der Weimarer Republik — sehr weit auseinanderentwickeln wird, besteht in einer anti-romantischen, anti-esoterischen Kunst-Praxis, auf einen Nenner gebracht: im Anti-Wagnerismus. Durchaus läßt sich von einer ästhetischen Kampfstellung sprechen, wenn man sich die historischen Bedingungen vergegenwärtigt, unter denen diese Generation anzutreten hatte.

Die knapp vor dem Jahr 1900 geborenen (Brecht, Eisler, aber auch Eisenstein u.a. sind Jahrgang 1898) erleben das Ende des 1. Weltkriegs mit den großen sozialen Erschütterungen und dem Einsturz eines ganzen Wertesystems als Zwanzigjährige. Als epochales Ereignis ist die Oktoberrevolution von 1917 präsent. Das heißt, die Gleichzeitigkeit von Krise und Chaos mit dem Bedürfnis nach neuer, auch künstlerischer Gegenwartsbestimmung und der Freisetzung von Möglichkeiten, die experimentell zu erkunden sind — all dies schafft einen Zustand extremer Spannung, in den die Zwanzigjährigen hineinkatapultiert sind. Gerade weil sie noch nicht in ein Berufsleben integriert sind, sich noch vor einer möglichen Karriere befinden, andererseits aber auch nicht mehr nur den Ereignissen aus der mehr oder minder abgeschirmten Distanz des Schülers bloß zuschauen, reagieren sie mit äußerster Betroffenheit und sind gezwungen, gleichsam im Zeitraffertempo widersprüchlichste Erfahrungen zu verarbeiten. (In Parenthese sei vermerkt, daß nur eine andere Generation der deutschen Kulturgeschichte sich einer ähnlich extremen Situation ausgesetzt fand — und zu Spekulationen über eine historische Parallele Anlaß geben könnte: jene der im Augenblick der Französischen Revolution (1789) knapp Zwanzigjährigen, präzis die 1770 geborenen: Hegel, Hölderlin, Beethoven). Neben den politischen und sozialen Umwälzungen entpuppte sich als zweiter, sehr komplexer Faktor, die ästhetische "Materialrevolution," die schon in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg eingeleitet worden war: in der Literatur mit dem Expressionismus, den dann die Neue Sachlichkeit ablöste, in der Musik mit der Auflösung der überkommenen harmonischen Sprache durch freie Atonalität und Zwölftontechnik, in der Malerei mit der Abstraktion, dem Kubismus. Die dritte Umwälzung bestand in einer Medienrevolution: als neue Massenmedien traten in den zwanziger Jahren Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm auf den Plan.

Die junge Generation erreicht die Meisterschaft ihrer Kunst in einem geschichtlichen Augenblick, als neue, bereits industriell erzeugte technische Kommunikationsmittel massiv auf die Künste einzuwirken beginnen; das heißt, die Medien zeitigen einen Wechsel in Stellenwert und Funktion der Künste. In dieser Perspektive erscheint etwa in der Musik — läßt man den kommerziellen Kitsch ohnehin beiseite —

romantische Innerlichkeit, ganz gleich ob als langsamer Adagio-Satz der Gefühlserwärmung oder als die das Hysterische streifende Psychologisierung in der Wagner-Nachfolge, allenfalls noch zur Parodie oder zur Persiflage tauglich. Im amerikanischen Einfluß, dem sich zahlreiche junge Künstler in Berlin zunächst weit öffnen — weil die das Tempo exponierende nüchterne Modernität mit den dominierenden Schlagworten Technik, Masse, Sport und Jazz die noch verbliebenen Gefühlsrückstände und autoritären Auffassungen der Vorkriegszeit abzuräumen geeignet scheint — in diesem Einfluß sehen auch Brecht, Weill und Eisler zugleich eine notwendige Reinigung und die Zufuhr erfrischender Elemente. Ihr Ziel ist für das veränderte Bewußtsein der Menschen in den großen Metropolen einen neuen, allgemeinen Zeitstil zu entwickeln, in dem die von gesellschaftlichen Widersprüchen vibrierende Gegenwart nicht länger auf Individualpsychologie von Personen reduziert erscheint.

War Brecht/Weills Opernparodien vom versnobten Publikum des Berliner Kurfürstendamms als den frechen Exzentrizitäten zweier junger Stars applaudiert worden und hatte eben dies Brecht davon überzeugt, daß die bürgerliche Kunst am Ende sei, so suchte er jetzt den Kontakt mit der Arbeiterklasse als seinem Publikum der Zukunft. Eisler war ihm hier um einige Jahre voraus: er hatte die Chance erkannt, mit den großen Arbeiterchören (es gab damals 300.000 organisierte Arbeitersänger in Deutschland) ein Massenpublikum als Ausübende zu gewinnen. Politische Chorkompositionen und Kampflieder wie das berühmte "Solidaritätslied" entstehen in dieser Phase, ferner die politisch-didaktischen Lehrstücke, so *Die Maßnahme*, *Die Mutter* nach Gorki, und der Film *Kuhle Wampe*. Eisler und Brecht nehmen Ansätze auf, die vom linken Flügel der sowjetischen Künstler — wie Tretjakow, Meyerhold und Eisenstein — entwickelt wurden. Auch bei ihnen stand die Absicht Pate, die Massen — vorab die Arbeiterschaft der großen Metropolen — anzusprechen, nach Möglichkeit aktiv in politisch-kulturelle Veranstaltungen einzubeziehen, sie auf diesem Weg über ihre eigenen Interessen aufzuklären, neue Gefühls- und Verhaltensweisen freizusetzen. Die Einführung neuer industrieller Produktionsverfahren — dies die Ausgangsüberlegung — mußte die Arbeiter für Veränderungen auch auf anderen Gebieten empfänglich machen. Leicht war dies freilich keineswegs, da unter den künstlerischen Aktivitäten gerade das Singen sich zumeist auf eine spießig sentimentale Traditionspflege beschränkte.

Es gelingt Eisler, mit Texten vor allem Brechts einen neuen Typus von Kampfliedern zu schaffen. Den aggressiven Ton und die offensive Wucht dieser Gesänge erreicht er kompositorisch durch die Verbindung alter mit neuen Elementen. Der Rückgriff auf Vokalkompositionen des 17. Jahrhunderts und auf kirchentonale Elemente erlaubt, Klangfarben einzubringen, an denen ein spezifisch vorindividuelles, kollektives Bewußtsein haftet. Brecht seinerseits geht mit seiner Sprache auf das Lutherdeutsch zurück und knüpft an dessen eindringliche Bildhaftigkeit

an, um der aktuellen politischen Aussage Kraft zu verleihen. Eisler wiederum nimmt Elemente des Jazz in seine Kampfliedkompositionen auf: der Kontrast der Synkopen mit dem Marschrhythmus verleiht ihnen ihre motorische Elastizität, jenen "drive," der zu ihrer mobilisierenden Wirkung so viel beiträgt.

Eislers Musik ist, so wie sie sich zum Text verhält, argumentierende Musik. Sie interpretiert den Text, stellt sich ihm punktuell entgegen, baut Widerhaken ein gegen eine zu glatte Rezeption, vermeidet Verdoppelung und Illustration. Es entstehen die Keime zu jenem Konzept des dramaturgischen Kontrapunkts, den er künftig in seinen Kompositionen für den Film und das Theater praktiziert; es geht wesentlich darum, daß sich die kurzen, konzisen musikalischen Einheiten in genau kalkulierten Spannungszuständen komplementär (und nicht parallel) zur primären Dramaturgie des Textes oder Bildes verhalten.

In dem politischen Oratorium *Die Maßnahme* und im Film *Kuhle Wampe* waren Hunderte von Arbeitern als Laiensänger und -darsteller aktiv. Es war künstlerische Arbeit nicht nur für die, sondern mit den Massen. Eine solche Praxis war für Brecht und Eisler nur in einer kurzen Spanne, während der letzten Jahre der Weimarer Republik, möglich. Später fanden sie diese Bedingungen nicht mehr vor: der Nationalsozialismus zerstörte nach 1933 die Gegenkultur der Arbeiterorganisationen und ihr Klassenbewußtsein auf lange Zeit. Die direkte Verständigung der politischen Künstler mit dem Proletariat, ohne bürokratische Zwischeninstanzen, blieb zu beider Lebzeiten — auch in der DDR — unterbunden; das bürgerliche Reproduktionsverhältnis von Kunst — mit der traditionellen Rollenverteilung in Aktive und Passive — setzte sich mit seiner kaum zu überschätzenden Schwerkraft erneut durch. Der Geschichtsverlauf sorgte dafür, daß Brecht und Eisler eine so unmittelbare, breite und heftige Resonanz bei Arbeitern und Intellektuellen wie mit der *Maßnahme* nicht wieder erreichten.

Mit dem Exil, das 1933 begann und 15 Jahre dauern sollte, in Europa und den USA, änderten sich Aufgabenstellung und Möglichkeiten. Der Kampf für die soziale Revolution in Deutschland mußte von den von ihrem Publikum getrennten Künstlern in der Emigration notwendig auf die Zukunft vertagt werden; an seine Stelle trat der antifaschistische Kampf, der Versuch, die öffentliche Meinung des Auslands aufzuklären und zu warnen, daß Hitler Krieg bedeute.

III

In den USA — Eisler übersiedelt 1938 — zwingen ihn die Umstände (wozu sein prekärer Emigrantenstatus zählt), zu politischer Zurückhaltung. Im Februar 1940 kann er sein Forschungsprojekt zur Filmmusik starten. Ziel ist, das Verhältnis von bewegtem Bild, Musik, Original-Ton und synthetischem Ton auf neue Möglichkeiten zu untersuchen. Ausgangs-

punkt ist die Hypothese, daß die radikal neue Musik, insbesondere die zwölftönige, eine weit effektivere Funktion im Film ausüben könne, als die traditionelle, die auf ausgeleierte Klischees heruntergekommen sei.

Im Schlußbericht des Projekts, das Eisler nach einer sechsmonatigen Verlängerung im Oktober 1942 abschließt, resümiert er, es sei zu zeigen gewesen, wie die Kluft zwischen den hochentwickelten fotografischen und szenischen Techniken des Films und der weit dahinter zurückgebliebenen Filmmusik geschlossen werden könne. Im späteren Buch, das auf weit verzweigtere Zusammenhänge eingeht, kommt als eine der Ursachen eine zu wenig beachtete Ungleichzeitigkeit zur Sprache: der Gegensatz zwischen Sehen und Hören ist historisch gewachsen:

Die Anpassung an die bürgerliche rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich gewöhnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden. Hören ist, verglichen mit dem Sehen, "archaisch," mit der Technik nicht mitgekommen. Man könnte sagen, daß wesentlich mit dem selbstvergessenen Ohr, anstatt mit dem flinken, abschätzenden Auge zu reagieren, in gewisser Weise dem spätindustriellen Zeitalter widerspricht. Darum wohnt der akustischen Wahrnehmung als solcher unvergleichlich viel mehr als der optischen ein Moment der Kollektivität inne. Zumindest zwei der wichtigsten Elemente der abendländischen Musik, die harmonisch-kontrapunktische Mehrstimmigkeit und ihre rhythmische Artikulation verweisen unmittelbar auf eine Vielheit nach dem Modell der einstigen kirchlichen Gemeinde. Dies unmittelbare, am Phänomen haftende Verhältnis zum Kollektiv hängt wahrscheinlich mit der Raumtiefe zusammen, dem Gefühl des Umfassenden, den einzelnen einbeziehenden, das von aller Musik ausgeht.⁷

Das Buch ist, wie erwähnt, eine scharfe Kritik am zynischen, kulturindustriellen Mißbrauch dieses Elements von Kollektivität in den Standard-Filmmusiken Hollywoods. Sie betreiben die Verewigung längst veralteter Gefühlsweisen, befestigen die gesehene Illusion akustisch, indem sie Sentimentalität mit smarter Lebensfreude melodios vermischen; dies mittels Versatzstücken aus der spätbürgerlichen Musik. Das macht sie, indirekt, politisch gefährlich. Indem sie die vom Zuschauer vage mitgebrachten Gefühle bestätigt, bestätigt sie die individuellen Beziehungen — und darüber die gesellschaftlichen Verhältnisse — so wie sie sind. Solche Musik macht bewußtlos, hilft, das fadenscheinige Durch-Nacht-zum-Licht-Schema immer erneut aufzubereiten zum "spannenden" Spielfilm mit Happy-End. Möglicher Vorbehalt wird eingeschüchtert durch den eindrucksvollen, jeweils höchsten Stand der technischen Perfektion, mit dem das Ganze reproduziert wird: sie verleiht ihm den Schein des Interessanten, des In-sich-stimmigen, des So-ist-es.

Dem zu widerstehen — praktisch und theoretisch — war eines (nicht das einzige) der Ziele Eislers im amerikanischen Exil. Es ging, bei seinen insgesamt sechzehn hier entstandenen Filmmusiken, die zur einen Hälfte für Dokumentar-, zur anderen für Spielfilme entstanden, keineswegs nur

um Brotarbeiten, die sich auch darunter finden. Nicht wenige waren so dicht gearbeitet, daß er sie in Orchester- und Kammermusiken transformieren konnte, die dem Anspruch autonomer Musik standhalten.

Eislers Dekade in den USA (1938-1948) gehört zur fruchtbarsten in seinem Leben. Für Adorno, aber auch für Brecht, gilt das ähnlich. Es scheint, als hätten sie, je für sich, die Maxime ausgegeben, allein gesteigerte Produktivität könne die eigene Existenz legitimieren in einem durchkommerzialisierten Pseudoparadies, fern der europäischen Katastrophe. Dabei sind die Differenzen nicht zu verwischen:

In der Schlußphase des Krieges, vor allem unter dem Druck der Nachrichten von Shoah, Stalingrad und Hiroshima, gewinnt die Kritische Theorie der Frankfurter zunehmend den Charakter einer negativen Geschichtsphilosophie, die Eisler und erst recht Brecht nicht akzeptieren. Für sie als produzierende Künstler haben sich Globalbegriffe wie etwa Adornos "universeller Verblendungszusammenhang" oder Sätze wie "Es gibt kein wahres Leben im falschen" zu sehr von jeder möglichen Praxis abgekoppelt, bewegen sich auf einem Abstraktionsniveau, das kaum mehr mit künstlerischer und gar nicht mit politischer Praxis irgend vermittelbar ist. Gewiß teilen sie die Einsicht, daß die Kulturindustrie mit ihrem kompakten Angebot von Surrogaten die Rezipienten extrem manipuliere und zur Passivität verdamme durch Überschwemmung mit Pseudo-Neuheiten, durch permanente Verdoppelung der Realität — mit dem Ergebnis der Entmündigung. Keineswegs anzunehmen bereit waren Eisler und Brecht indes die völlige Dychotomisierung von autonomer Kunst und Kulturindustrie, wie Adorno sie beinahe dogmatisch vertrat.

In einem zunehmend unüberwindlicheren Graben sahen beide eine geschichtsphilosophische Konstruktion — für produzierende Künstler unbrauchbar," während zu Adornos philosophischen Prämissen zählte, daß Theorie sich gerade unmittelbar Brauchbarkeit zu verweigern habe.

IV

Im "postmodernen" Kunstbetrieb — am Ende eines Jahrhunderts, für das Eric Hobsbawm den Namen "Zeitalter der Extreme" fand — scheint es, als habe sich eine dichte Hecke der Verdrängung (wie um Dornröschens Schloß) um diesen reichen ästhetisch-politischen Komplex der Jahre vor der Jahrhundertmitte gebildet. Bewegen wir uns erneut, hinsichtlich der gesellschaftlichen Vermittlung von Kunst, vor allem von ernster Musik, in einer vorkritischen Phase?

Es mag überraschen, wie frappierend analog die Befunde zweier Bestandsaufnahmen der Neuen Musik ausfallen, die genau siebzig Jahre auseinanderliegen. "Zur Situation der modernen Musik" heißt ein Aufsatz Eislers aus dem Jahr 1928;⁸ "Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne" ist der Titel einer Bilanz von Claus-Steffen Mahnkopf im

Sonderheft "Postmoderne" des *Merkur* von 1998.⁹ Einige Passagen seien abschließend kommentarlos parallelisiert:

Eisler: Der Musiker, der seine Kunst liebt und dem sie zwingendes Bedürfnis ist, wird mit Entsetzen die völlige Isoliertheit seiner Kunst erkennen.
Mahnkopf: Daß sonach ihre kulturelle Isolation zunimmt, liegt auf der Hand.

Eisler: Es gibt eine Unzahl moderner Musikgesellschaften die eine Menge Konzerte veranstalten, freilich vor leeren Bänken und fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Die großen Musikfeste aber sind reine Börsen geworden, auf denen der Wert der Werke taxiert und Abschlüsse für die kommende Saison getätigt werden. Aber all dieser Lärm wird wie in einer luftleeren Glasglocke vollführt, kein Ton dringt nach außen. Bei völliger Interesse- und Teilnahmslosigkeit irgendeines Publikums feiert eine leerlaufende Betriebsamkeit Orgien der Inzucht.

Mahnkopf: Ein Aktivismus der Aufträge und Uraufführungen, auf die keine weiteren folgen; also die Produktion von Makulatur... Die Stücke, die geschrieben werden, sind in der überwiegenden Zahl bloßes Design einer publizitätsfixierten Uraufführungsmechanerie; als Werke interessieren sei kaum einen.... Eine Musikproduktion, die vom geistigen Umfeld abgeschnitten ist, läuft Gefahr, an Inzestproblemen dahinzusiechen.

Eisler: In keiner Zeit war das handwerkliche Können und Wissen auf einer so niedrigen Stufe, in keiner Zeit feierte bloße Unfähigkeit und der wüteste Dilettantismus solche Orgien...überall das Bild der Zersetzung: Unfähigkeit, einen Gedanken, und sei er noch so banal, präzise zu sagen.... Auch in der Musikwissenschaft dasselbe Bild... Verwirrtheit.

Mahnkopf: Die musikalische Postmoderne hat, überblickt man ihre Schriftproduktion, den Diskurs aus ästhetischer Reflexion, wissenschaftlicher Analytik und programmatischer Diskussion durch ein frei flottierendes Design aus Pseudobegriffen ersetzt. So gibt es weder eine professionelle Kompositionskritik, noch eine einigermaßen verbindliche Begrifflichkeit, vermöge deren man sich wenigstens verständigen könnte... die postmoderne Lust an Unklarheit. Neue Musik heute ist eine fensterlose Monade, doch anders als bei Leibniz ohne Energie.

Eisler: Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht, so erinnert euch, daß der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen... Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wieder entdecken.

Mahnkopf: Eine Neue Musik indes, die sowohl lebendig, wach und selbstbewußt als auch interessant, kontrovers, gewagt und problemorientiert ist... kennen wir, so scheint es, nur noch aus der Geschichte.... Es geht darum, eine Musik zu erfinden, die ohne Regression...authentischer Ausdruck des heutigen...Menschen ist..., die ganz der Gegenwart verpflichtet ist... und eben deswegen von der allgemeinen Kultur ernst genommen wird.

ANMERKUNGEN

¹ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), 12:116.

² Über die Druckgeschichte des Buches sowie die Divergenzen zwischen Adorno und Eisler informiert am genauesten Eberhard Klemm in seiner Einleitung zur Leipziger Ausgabe des Buches im Deutschen Verlag für Musik, 1977, 5ff.

³ Unveröffentlichter Brief Adornos vom 13. Juni 1946 an M. Vaudrin; zitiert mit freundlicher Genehmigung der Feuchtwanger Memorial Library, Dept. of Special Collections, der University of Southern California (USC); hier befindet sich ein Teil der Korrespondenz Eislers während seiner Jahre in den USA.

⁴ Vgl. Heinz Steinert, *Kulturindustrie* (Münster, 1998); ferner: Michael Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien* (Frankfurt/M., 1988); Diana Crane, *The Production of Culture* (London, 1992); Douglas Kellner, *Media Culture* (London, 1995); Deborah Cook, *The Culture Industry Revisited: Th. W. Adorno on Mass Culture* (Boston, 1996). Vgl. auch: Albrecht Betz, *Hanns Eisler — Musik einer Zeit, die sich eben bildet* (München: Edition Text & Kritik, 1976), 159ff.; sowie ders., *Hanns Eisler, Political Musician* (London, Cambridge, Cambridge University Press, 1982), 169ff.

⁵ Wie Anm. 2, 31f.

⁶ Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt/M., 1975), 498.

⁷ Wie Anm. 2, 55f.

⁸ Hanns Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924 - 1948*, hrsg. G. Mayer (Leipzig, 1973), 88ff.

⁹ "Postmoderne. Eine Bilanz," *Merkur*, 594/595 (Berlin, 1998): 864f.

Apparatus Without Spectators? the Dekonstruktion of the Medium in Brecht's *Ozeanflug*

In Brecht's *Lindbergh's Flight/Ocean Flight*, the aeroplane's function as a utopian site of heroic feats of pioneering is expanded to become a media-technical experimental formation, an apparatus in the sense of a mediating and at the same time, collectivizing space. Taking into account the further treatment of the material in the *Baden-Baden Lesson on Consent*, as well as Brecht's draft of a radio theory and a theory of the *Lehrstück*, this article proposes that the discussion of the apparatus in this context is constantly conducted in a "ghostly" fashion. Brecht's utopian view of the wireless as a "communication apparatus," already has the notion of interference built into it; and this concept's significance for the praxis of the *Lehrstück* is also outlined. Finally, after considering versions of the work for radio, for film (by Jean-François Jung), and for the theatre (by Robert Wilson), there follows an examination of the extent to which Brecht's outline of a changed theatre, which also reflects and displays its changeability, plays a role in the more recent discussions of the play.

Apparat ohne Zuschauer? Zur Dekonstruktion des Mediums in Brechts *Ozeanflug*

Patrick Primavesi

Das Lehrstück *Lindberghflug/Ozeanflug* war praktisch gescheitert. Zumindest konnte es, nach Brechts eigenem Maßstab, "wertlos" erscheinen, da sich abgesehen von den Beteiligten der Ur-aufführung kaum mehr jemand daran geschult hat. Die beabsichtigte Verbindung einer kritischen Reflexion von Pioniertaten im technischen Zeitalter mit einer radikalen Veränderung von Theater und Rundfunk kam jedenfalls nicht zustande. Die Flugmaschine als utopischer Schauplatz von heroischen Leistungen sollte erweitert werden zur medientechnischen Versuchsanordnung, zum Apparat im Sinne eines medialen und zugleich kollektiven Raumes. Dieser Luftraum aber entzog sich der Realisierung, und noch der Versuch, den Absturz im *Badener Lehrstück* in eine dialektische Arbeit am Mythos des technischen Fortschritts zu überführen, ist zweideutig geblieben zwischen barbarischer Opfergewalt und einem Lobgesang auf die Veränderung der Apparate. Davon ausgehend wird im folgenden nach der Beziehung des Lehrstückmodells zum "Apparat" als einer phantasmatisch besetzten Metapher zu fragen sein, auch im Hinblick auf Positionen gegenwärtiger Theaterarbeit. Unmittelbarer Anlaß zur erneuten Befragung des Textes nach der von ihm entworfenen Praxis war die Inszenierung des *Ozeanflugs* von Robert Wilson im Januar 1998 am Berliner Ensemble. Der erste Versuch seit langem, das Stück auf die Bühne zu holen, nachdem es vorher allenfalls noch im Rundfunk als Medienlehre für Kinder ausprobiert worden war, als Film 1992 von Jean-François Jung für den europäischen Kulturkanal Arte. Vielleicht sind es trotz aller Mängel solche praktischen Versuche, an denen und von denen her das Stück wieder Auftrieb erhält, zumindest manifestieren sie die Notwendigkeit neuer Experimente.

Mit Blick auch auf die Publikation des *Lindberghflugs* im *Versuche*-Heft 1930 hatte Walter Benjamin in seinem Text über das epische Theater von einer neuen Raumanordnung gesprochen, die aus der Einsicht in den Verlust früherer metaphysischer Bindungen resultieren sollte. "Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung

der Orchestra. [...] Wie aber vielen Zuständen gegenüber, so hat sich auch bei diesem der Betrieb ihn zu verdecken vorgesetzt, statt ihm Rechnung zu tragen.“¹ Benjamins Diagnose dieses *Zustandes* hat kaum an Gültigkeit verloren, richtete sie sich doch gegen einen immer noch gängigen Theaterbetrieb, indem sie den verdrängten Säkularisierungsprozeß der Bühne mit einer räumlichen Metaphorik zusammenfaßt. Über der ohnehin längst verschütteten Orchestra des antiken Theaters wäre demnach kein Platz mehr für den Illusionsraum des bürgerlichen Literaturtheaters — allenfalls für ein Podium, auf dem sich das epische Theater und auch das Lehrstück einzurichten hätten. Heiner Müller hat diesen Plan aufgenommen und noch zugespitzt, nun allerdings auf das außergewöhnliche Theater Robert Wilsons bezogen: “Auf dieser Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz. Eine Kunst ohne Anstrengung, der Schritt pflanzt den Weg.” Am Schluß dieses extrem verdichteten Textes heißt es zu Wilsons Theater der *Auferstehung* noch: “Seine Realität ist die Einheit von Mensch und Maschine, der nächste Schritt der Evolution.“² Der Tanzplatz (die verschüttete Orchestra), den Wilson der epischen Dramaturgie von Brecht geebnet hat, ist natürlich immer noch Podium, nicht etwa neue Kultstätte oder bloß Ballettboden. Allerdings ein Ort, an dem mit dem Körper auch die Sprache eine gegenüber den traditionellen Dramaturgien neue Rolle zu spielen hätte, zwischen Stummheit, Stottern und Gesang. In Wilsons ersten Theaterproduktionen wurden Sprachstörungen szenisch ausagiert, und seither hat die Entstellung und/oder Musikalisierung der Sprache zur Artikulation von Subtexten quer zum kommunikativen Diskurs seine Arbeiten ebenso geprägt wie die Perfektionierung surrealistische Bild- und Lichteffekte. Müller, dessen Text *Hamletmaschine* Wilson damals, 1986, inszeniert hatte, sah gerade in diesem Theater den alten Traum einer Annäherung von Mensch und Maschine verwirklicht. Auch der Titel der zitierten Huldigung *Taube und Samurai* spielt mit einer solchen utopischen Einheit, mit der Weisheit der Märchen, “daß die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs”. Müllers Text über Wilson betrifft den stofflichen Vorwurf von Brechts *Lindberghflug* und schlägt zugleich den Bogen zum *Badener Lehrstück* und der darin von verschiedenen Seiten grell beleuchteten “Einheit” von Mensch und Maschine, die ja der Science-fiction ebenso wie der Entwicklungsgeschichte des Menschen innewohnt, seit er es mit anderen Tieren, Pflanzen und Steinen zu tun hat. Die Kreuzung von Taube und Samurai kann zugleich als die Formel gelesen werden, nach der auch der Flieger des Lehrstücks zusammengesetzt ist: Federkleid und schwere Rüstung, Friedensvogel und Kriegsmaschine, alte und neue Technik. Und wer hätte Brechts Radiolehrstück sonst noch inszenieren sollen wenn nicht jener Wilson, der sich das Theater einmal als parallele Montage und gegenseitige Verstärkung eines Hörspiels und eines

Stummfilms erträumen konnte? In seinen eigenen Aufführungen hat tatsächlich jeder Untergang Auferstehungscharakter und jeder Fortschritt geschieht in einem Stillstand und einer Stille, die das Rauschen des Apparates hörbar machen, die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums aufs Spiel setzen.³ Auf diese Technik der Inszenierung wird die folgende Betrachtung des Textes hinführen, ausgehend von der Frage nach dem utopischen Apparat, den er in Gang setzt und zum Absturz bringt, und von der Frage nach dem Zuschauer, der bei dieser Aktion auf dem Podium ausgespart bleibt und *fehlen* muß.

“Hier ist der Apparat, steig ein.” So beginnt Brechts *Ozeanflug*, mit der Aufforderung eines nicht näher definierten Gemeinwesens an jedermann, den Flug des Fliegers zu wiederholen: “Durch das gemeinsame / Absingen der Noten / Und das Ablesen des Textes.”⁴ Der Apparat wird ausgerichtet auf den Prozeß einer Wiederholung und er bezeichnet als solcher bereits die Schwelle des Mediums, das eine virtuelle Teilnahme ermöglichen soll, die den Körper ausschließt, die Stimme aber integriert. Nicht nur das Flugzeug ist hier gemeint, sondern ebenso der Apparat des Theaters, der sich dem anderen Apparat des Rundfunks parasitär aufgefropft hat. Diese Manipulation, dieses Oszillieren zwischen den Apparaten, prägt auch die Texte von Brechts sogenannter “Radiotheorie” — trotz des suggestiven Titels handelt es sich um eher sporadische und jeweils auf konkrete Anlässe bezogene Texte. Ausgangspunkt war dabei weniger das Medium Rundfunk als der Zustand des Theaters, der weder den Anforderungen der Zeit, noch den von ihr hervorgebrachten neuen Stücken gerecht werden könne, wobei Brecht natürlich an seine eigenen dachte. So gelangt Brechts erster Text zum Thema Rundfunk (veröffentlicht 1927 in einer Theaterzeitschrift) zu der nüchternen Feststellung:

Jede andere Reproduktion unserer Theaterstücke ist für sie besser als die des Theaters. Schon in einer Verfilmung wären sie einfach verständlicher und eindrucksvoller. Deshalb ist der Rundfunk, eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Masse erst schaffen und nicht sich einem schon abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke. (GBFA 21.1:189)

Diese Diagnose, die vor allem gegen den damaligen Theaterbetrieb zielte, hat Brecht 1928 noch verschärft. Der Gestus dieser Zuspitzung fällt auch deshalb auf, weil er dem Radio zuschreibt, was zumindest traditionelle Auffassungen immer dem Theater vorbehalten wollten: *Furcht einflößen* zu können und *lebendig* zu sein. Wenigstens in seiner auf das Hören reduzierten Wahrnehmbarkeit kann das Radio bieten, was der Theaterzuschauer anscheinend längst vermissen mußte, ein *kultiviertes* Ereignis:

Das Radio ist ein furchteinflößender lebendiger Beweis für die Schlechtigkeit des heutigen Theaters. Wenn das Theater seine Schuldigkeit täte, würde sich dann nur ein Mensch finden, der auf mindestens eine Hälfte des Genusses aus einem Stück, die aus Sehen und dem Gefühl der Greifbarkeit besteht, verzichtet, um wenigstens die andere, das Hören, wirklich kultiviert bekommen zu können. (GBFA 21.1:263)

Anzumerken wäre, daß der Genuß dieser Wahrnehmungsformen (Hören, Sehen und das Gefühl der Greifbarkeit) auch in Brechts späteren Theaterkonzeptionen auf eine Trennung und kontrastierende Montage der Elemente angewiesen blieb. Und die Faszinationskraft des eindimensionalen Radios muß ja keineswegs erledigt sein, wenn das Theater besser wird — gerade wenn die an das Medium geknüpften Bedürfnisse noch nicht fixiert sind. Auch die Annahme, daß die Theaterstücke bereits durch den Autor produziert sind und von da an nach Reproduktion verlangen, setzt ja bereits die Spaltung in Text und Szene voraus, die sich durch einen kollektiven Produktionsprozeß ebensowenig wie durch die notwendige Utopie einer kollektiven Rezeption aufheben läßt. Wenn es Brecht mit dieser *plumpen* Rhetorik auch vor allem um die praktische Frage ging, wie und wo seine Stücke am besten zur Geltung kämen, bleibt doch festzuhalten, daß die Arbeit an dem seiner Möglichkeiten noch weitgehend unbewußten Medium Radio in den Lehrstücken zum Entwurf einer neuen Inszenierungsform geführt hat. Der Rundfunk war jedenfalls auch für Brecht nicht bloß Notbehelf für ein schon konzipiertes aber ortloses, utopisches Theatermodell, sondern dessen Konzeption entstand selbst aus der szenisch demonstrierten Spannung zwischen den Medien und Apparaten.

Das Wort Apparat bezeichnet seiner Etymologie nach allgemein eine Ausrüstung oder Vorrichtung, im technischen Sinne ein Gerät, das aus vielen Teilapparaten konfiguriert ist. So setzt auch der mediale Imperativ "Hier ist der Apparat, steig ein" mit der Vielzahl der Hörer und Zuschauer zugleich eine Vielzahl der Apparate voraus, im Kurzschluß von Theater, Rundfunk und Wohn- bzw. Schulzimmer. Damit vielleicht noch mehr als nur durch die Anwendung gebrauchsmusikpädagogischer Prinzipien⁵ hatte der Versuch mit dem *Flug der Lindberghs* Modellcharakter. Nicht nur der Ozeanflug, sondern auch die Übertragung und Wahrnehmung eines gesellschaftlich bedeutsamen Ereignisses sollten als Geste kenntlich, wiederholbar und — wie mit Benjamins Anspielung auf Brechts Keunergeschichten allgemein zu formulieren wäre — *zitierbar* gemacht werden. Die programmatische Bedeutung dieses Vorhabens wird schon von dem Aufwand um seine praktische Durchführung manifestiert. Brecht wollte ja Theater und Rundfunk mit diesem Radiolehrstück eine neue Form geben: beide sollten im Prozeß der Aufführung auf die Probe gestellt und verändert werden. So wurden auf der Bühne der Baden Badener Kammermusiktage, die das Thema *Radiokunst für die Massen im technischen Zeitalter* zum Motto hatten, Radio und Hörer gegenüberge-

stellt. Daß Brecht den Text als *Versuch* auffaßte, der nicht fertig war und vor allem der Selbstverständigung des Autors und der Ausführenden dienen sollte, zeigen gerade die Umstände der Uraufführung mit Musik von Kurt Weill und Paul Hindemith. Die erste Aufführung unter der musikalischen Leitung von Hermann Scherchen fand am 27. Juli 1929 im Aufnahmestudio des Baden-Badener Kurhauses statt, wurde dort aufgezeichnet und mit Lautsprechern in andere Säle übertragen. Da eine von Brecht geplante Generalprobe wohl ausfallen mußte, konnte er seine Absicht, eine neue Verwendung des Rundfunks szenisch zu demonstrieren, erst mit einer weiteren Aufführung am folgenden Tag durchsetzen.⁶ Seine zunächst schriftlich formulierten Vorschläge in bezug auf den Bühnenaufbau der Versuchsanordnung hat Brecht bei dieser szenischen Demonstration dann selbst gestaltet, in die er auch immer wieder kommentierend eingriff. Auf eine große Leinwand projiziert wurden seine mit *Radiotheorie* überschriebenen Vorstellungen von der Funktion des Rundfunks und der Musik als einer *Übung*. Dabei war als Grundsatz unter anderem zu lesen:

tun ist besser als fühlen, indem er [der Hörer] die musik mitliest und in ihr fehlende stimmen mitsummt oder im buch [der Partitur] mit den augen verfolgt oder im verein mit anderen laut singt. so gibt der staat eine unvollkommene musik aber der einzelne macht sie vollkommen.⁷

Vor dieser Projektion war auf der einen Seite des Podiums ein Zimmer angedeutet, worin ein Mann mit der Partitur am Tisch saß und den Part des Fliegers bzw. des Hörers übernahm. Auf der anderen Seite waren ein kleines Orchester mit Konzertflügel sowie der Chor und drei der Solisten plaziert, in der Mitte der Bühne stand ein Lautsprecher zur Ausstrahlung der von Schallplatten abgespielten Geräusche. So hatten alle im Stücktext mit "Radio" bezeichneten Stimmen auf der szenischen Demonstrationsfläche eine sichtbare Quelle: die Kontinente Amerika und Europa, die Stadt New York und ein Schiff, sowie die im Flug zu überwindenden Gewalten Nebel, Schneesturm und Schlaf, das Wasser und der Motor sowie "eine große Masse" von Zuschauern. Demonstriert wurde damit, wie das Radio dem Hörer nach Hause liefern würde, was er selbst nicht produzieren kann. Das Zusammenspiel sollte zeigen, wie der Rundfunk aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln, der Hörer aus seiner passiven Konsumhaltung herauszuholen wäre. Diese Absicht begründete zugleich die Zielsetzung der Lehrstücke, auch den traditionellen Theaterzuschauer abzuschaffen, das Publikum in die Aufführung mit einzubeziehen und vom früheren Adressaten einer Aufführung zum nurmehr bei einer Übung "anwesenden" Teilnehmer zu machen.

Das Lehrstück entstand demnach nicht auf der Grundlage eines theoretischen Konzepts, sondern in der Reflexion einer immer noch und

vielleicht notwendig unbefriedigenden Praxis. Abzusehen ist dieser Prozeß schon am Namen des Stückes, das zuerst bloß *Lindbergh* hieß, dann *Lindberghflug* und *Der Flug der Lindberghs*. Später, nachdem Brecht von der Kollaboration des berühmten Fliegers mit den Nazis erfahren hatte, änderte er den Titel nochmals um in *Der Ozeanflug*, der Name Charles Lindbergh wurde "ausgemerzt." Aber schon bei der szenischen Demonstration am Tag nach der ersten Aufführung experimentierte er mit der Möglichkeit einer chorischen Wiedergabe des Fliegerparts: "Nur durch das gemeinsame Ich-Singen kann ein Weniges von der pädagogischen Wirkung gerettet werden."⁸ Dieser Korrektur entsprechen wichtige Änderungen des Textes: gegenüber der ersten Veröffentlichung 1929 in der Rundfunkzeitschrift *Uhu* wurde im Text des ersten *Versuche*-Heftes 1930 das "Ich" des Fliegers zum "Wir." Die Problematik der Einfühlung ist ausgestellt, indem der Part des Fliegers als Plural, *die Flieger*, bezeichnet wird. Im Text des Stückes ist außerdem von dem Motor die Rede, der genauso wie der Mann seine Arbeit tun muß. Der Flieger spricht mit seinem Motor: "Jetzt ist es nicht mehr weit. Jetzt / Müssen wir uns noch zusammenehmen / Wir zwei" (*GBFA* 3:20). Schließlich denkt er auch an die sieben Konstrukteure und Arbeiter, die das Flugzeug gebaut haben: "ich bin nicht allein, wir sind / Acht, die hier fliegen." Auch mit dieser Erinnerung an die Kollektivität der Leistung zitierte Brecht fast wörtlich den von Lindbergh selbst verfaßten und schon 1927 auch in Deutschland erschienenen Erlebnisbericht *We (Wir Zwei. Im Flugzeug über den Atlantik)*, allerdings mit entscheidender Modifikation. Wenn Lindbergh noch die acht Geldgeber seines Unternehmens als "fortschrittlich gesinnte Bürger von St. Louis" anpries, sind nun konkret die Arbeiter der Fabrik genannt, der Ryan-Flugzeugwerke von San Diego. So vermischen sich der Hinweis auf die kollektive Leistung und die Idee einer Einheit von Mensch und Maschine, die Lindbergh vor anderen Piloten, Rennfahrern oder Astronauten symbolisierte.⁹ Gegen den oft geäußerten Vorwurf, daß Brecht durch die Änderung des Schlußsatzes vom "Unerreichbaren" zum "Noch nicht Erreichten" in der *Versuche*-Fassung die Beherrschung der Technik durch den Flieger glorifiziere, ist aber zumindest einzuwenden, daß sich der Kampf gegen die primitive Technik zugleich gegen das Ich und gegen die Identifikation des Helden mit seiner Maschine kehrt. So singen die Lindberghs, daß der Flug auch gegen ihr eigenes Flugzeug durchgeführt wird: "Mein Flugzeug, schwach und zittrig / Meine Apparate voller Mangel / Sind besser als die bisherigen, aber / Indem ich fliege / Kämpfe ich gegen mein Flugzeug und / Gegen das Primitive" (*GBFA* 3:16). Außerdem gegen Gott als eine zentrale Chiffre von Unordnung und Unwissenheit richtet sich der Textteil *Ideologie*, der als Unterbrechung des Fluggeschehens wieder auf den Rahmen des Lehrstücks, das pädagogische Unternehmen verweist. Aber schon der nächste Abschnitt läßt den Flieger, der die Tücken seines Steuers und seines Motors wahrgenommen hat und dabei fast ins Wasser

gestürzt ist, ganz primitive Angst haben: "Mein Gott! Beinahe / Hätte es uns aber gefaßt!" Und während des gesamten Fluges, wie es dann heißt, sprechen die Zeitungen und die Stimme Amerikas im Radio vor allem vom *Glück*, das der Flieger haben muß, um anzukommen. Auch die Medien stehen, wo sie in den Blick kommen, für eine eher rückständige, von einer überkommenen Ideologie beherrschte Technik. Gerade der erfolgreiche Flug kann als ein in jeder Hinsicht unzulängliches Unternehmen erscheinen, durchgeführt von einem naiven Flieger mit einem schlechten Apparat, im Dienste der falschen Ideologie. Das Lehrstück setzt durch diese Entzauberung des Apparates einen Auflösungsprozeß in Gang, der vor allem die Funktion der Ausführenden betrifft. Die Zumutung, die von der Hinfälligkeit aller am Flug beteiligten Personen, Materialien und Medien ausgeht, führt auf einen Übertragungswiderstand, der den Bruch zwischen Individuum und Kollektiv markiert. Indem sich die Ausrichtung des Lehrstücks von den Zuschauern auf die Ausführenden verlagert, wird auch der Schauspieler als das traditionelle *Medium* des Theaters umgebaut, sein Spiel einem unablässigen Dekonstruktionsprozeß unterworfen.

Der (Ab-)Grund des pädagogischen Unternehmens, dem dieses "Radiolehrstück für Knaben und Mädchen" dienen soll, ist ein szenisches Ritual, mit dem das Theater auf dem Podium, gerade im Zeitalter von Wissenschaft und Technik, als zeremonieller Prozeß vorgeführt wird. Jenseits aller kultischen Gebundenheit ist es immer noch die Auseinandersetzung mit der Gewalt des Kollektivs gegenüber dem einzelnen, die das theatrale Geschehen bestimmt. Mit der Masse, aus der sich der Flieger erhebt und in die er zurückkehrt, geht es zugleich um den Tod, den der Flug als *Rite de passage* durchquert. Was Brecht immer wieder durchscheinen läßt, ist das symbolische Opfer des einzelnen. Wichtig ist dafür eine Stelle, auf deren Bedeutung als unaufgelöster "Rest" der dialektischen Ökonomie bereits Rainer Nägele hingewiesen hat,¹⁰ die Ankunft. Szene 16: Ankunft des Fliegers Charles Lindbergh auf dem Flugplatz Le Bourget bei Paris: *Geräusch einer grossen Masse (Radio)*, dann: *Die Lindberghs* Ich bin Lindbergh. Bitte tragt mich / In einen dunklen Schuppen, daß / Keiner sehe meine / Natürliche Schwäche" (GBFA 3:23). In dem Moment, da mit der schwierigen Landung auch der Flug insgesamt geglückt ist, soll der Flieger plötzlich verschwinden. Die "Natürliche Schwäche" könnte für Erschöpfung stehen und für den Anflug einer Scham, die das längst vorausgeeilte Bild des Helden nicht mit dem realen Körper des Fliegers beschädigen will. Eine Art Bestrafungsphantasie, daß der Flieger mit dem Flug, der ja aus Sicht der Ideologie zugleich den Gott aus der Luft vertreiben sollte, auch das eigene Leben verwirkt zu haben glaubt. Oder der Schatten Nungessers, des anderen, kurz zuvor auf der gleichen Strecke ums Leben gekommenen Fliegers, hat ihn plötzlich eingeholt, verlangt seinen Anteil am Ruhm des Pioniers. Offenkundig steht diese wohl ebenfalls für das *Versuche-*

Heft 1930 neu geschriebene Szene in Zusammenhang mit dem Sturz der Flieger im *Badener Lehrstück*, das insgesamt einen Prozeß gegen die Gestürzten führt, bis hin zu der Szene "Austreibung," wo der Sänger die Bühne verläßt. So ist der Höhepunkt des Fliegertheaters, wenn der Denkende seine kleinste GröÙte erreicht, wenn der Gestürzte plötzlich niemand mehr ist. Die dabei vorgeführte rituelle ZerreiÙung betrifft nicht die einzelnen Teile des Apparats, sondern die phantasmatische Einheit von Mensch und Maschine. Gerade in dem Moment, wenn die Flugzeugtrümmer von der Seite des Podiums auf die andere Seite und damit vom gestürzten Flieger weggeschafft werden, hat er sein Gesicht verloren. Sein Urteil ist, daÙ er Amt und Menschlichkeit eingebüÙt hat und deshalb sterben soll. Nach seinem vergeblichen Protest versagt dem Gestürzten die Stimme, und auch das wird ihm vorgeworfen:

Mensch, rede mit uns, wir erwarten
An dem gewohnten Platz deine Stimme. Sprich!
Er spricht nicht. Seine Stimme
Bleibt aus. Jetzt erschrick nicht, Mensch, aber
jetzt muÙt du weggehen. Gehe rasch! (GBFA 3:44)

Der Apparat, wobei nicht zuletzt auch an den der Partei zu denken ist, hat das faule Glied abgestoÙen, dem gestürzten Flieger seinen beschädigten Flugapparat entrissen. Erst nachdem der Apparat von der Seite des Hörers zur Seite des Rundfunks verschoben wurde, ist er wieder in den Prozeß des Fortschritts einzugliedern. So werden am Schluß des *Badener Lehrstücks* die Monteure begnadigt und aufgefordert, bessere Flugzeuge zu bauen, das Ziel nun nicht mehr aus den Augen zu verlieren, mit der Änderung der Welt auch sich selbst zu ändern und vor allem, zu marschieren. Wenn aber der Sänger des gestürzten Fliegers seinen Platz verlassen, der Schauspieler seine Rolle aufgegeben hat, dann ist auch der symbolische Ort des Hörers in Frage gestellt, eingeschlossen in eine Krypta,¹¹ die selbst die Zuschauerrevolte bei der Uraufführung kaum sprengen konnte. Daß Brecht sich seinerseits nicht mit der von Hindemith propagierten Idee der Laien- und Gebrauchsmusik begnügen wollte, zeigt sein vehementer Einspruch gegen das Vorwort des Komponisten zur ersten Partiturausgabe:

Selbst wenn man erwartete, daÙ der einzelne "sich in irgendwas dabei einordnet" oder daÙ hier auf musikalischer Grundlage gewisse geistige formale Kongruenzen entstehen, wäre eine solche künstliche und seichte Harmonie doch niemals imstande, den die Menschen unserer Zeit mit ganz anderer Gewalt auseinander zerrenden Kollektivbildungen auf breitester und vitalster Basis auch nur für Minuten ein Gegengewicht zu schaffen.¹²

Brecht wollte also keineswegs ein Mitsing- oder Mitspieltheater, das in der künstlichen Herstellung einer harmonischen Gemeinschaft von

Akteuren die Probleme der Zeit verharmlost hätte. Das Theater der Lehrstücke findet zu seiner eigenen Form von Grausamkeit erst da, wo es seinen Stoff aufgezehrt hat, wo mit dem Schauspieler auch der Zuschauer bei seiner kleinsten Größe angelangt ist — zurück bleiben der Chor und der Rhythmus eines langen Marsches durch die störungsbedürftigen Apparate. Vielleicht ist das die Übung, von der Brecht den Wert dieses Lehrstücks abhängig machen wollte: "Der *Flug der Lindberghs* hat keinen Wert, wenn man sich nicht daran schult. Er besitzt keinen Kunstwert, der eine Aufführung rechtfertigt, die diese Schulung nicht bezweckt."¹³ Als "Lehrgegenstand" soll das Stück in zwei Teile zerfallen, die vom Text ermöglichte Übung und ihre Unterbrechung, die Brecht zufolge "am besten durch einen Apparat geschieht." Außer um einen Apparat, der die Übung stört, geht es zugleich um die Übung, wie eine solche Störung auszuführen wäre. Dabei kann es aber keinen Zuschauer des Apparats geben, sondern nur Beteiligte. Der Apparat stört und zerstört sich selbst und den/die in ihn Eingestiegenen — beinahe wie die Maschine in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*. Ein Theater also, das sein eigenes Medium aufzehrt, Zuschauer wie Schauspieler. In diese Richtung weist auch die von Brecht im Exil um 1937 formulierte Notiz zur Theorie des Lehrstücks:

das lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. prinzipiell ist für das lehrstück kein zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. es liegt dem lehrstück die erwartung zugrunde, daß der spielende durch die durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann.¹⁴

Mit der Störung durch den Apparat geht es um die gesellschaftliche Beeinflussung des Spielenden, der die im Lehrstück angelegten Handlungen, Haltungen und Reden sich zu eigen macht und durchführt, um seinerseits den Apparat des Theaters/des Staates durch Störung zu verändern.¹⁵ Dahingehend wäre gerade die Einbeziehung der asozialen Muster zu lesen: "auch von der (möglichst großartigen) wiedergabe asozialer handlungen und haltungen kann erzieherische wirkung erwartet werden." Entscheidend ist die Art der Nachahmung, daß der Spielende sich nicht identifikatorisch in eine Rolle einfühlt und damit auch dem Zuschauer Einfühlung nahelegt, sondern daß er analytisch einzelne Handlungen und Haltungen wiedergibt, wobei sogar einmalige Charaktere vorgeführt werden können: "besonders eigenzügige, einmalige karaktere fallen aus, es sei denn, die eigenzügigkeit und einmaligkeit wäre das lehrproblem." Ebenso wie das Lehrstück an die Stelle des Schausstücks treten soll, hat der lernend und lehrend Spielende den Schauspieler abzulösen, weshalb ja auch die Bezeichnung "learning play" weitaus treffender ist als das im Sinne einer bloßen Belehrung mißverständliche Wort Lehrstück.¹⁶ Mit dem Vorbehalt, daß "eigenzügige,

einmalige karaktere" selbst zum *lehrproblem* werden können, wird deutlich, daß die Lehrstücke keineswegs nur auf eine Auslöschung oder Tilgung des Individuums zugunsten neu entstehender Kollektive zielen. Entscheidend ist der Prozeß, in dem das Individuum zwar seinen Untergang oder Tod erfahren muß, durch sein Aufbegehren dagegen aber, im Widerstand gegen eine kollektive Gewalt, die Position oder zumindest die Stimme des Subjekts behauptet.¹⁷ Dieses Stadium ist aber nicht heroisch, es bezeichnet die kleinste Größe des Individuums, die Erfahrung des Scheiterns oder der Niederlage. In dem Sinne ist ein Moment des Noch-Nicht-Wissens für den Spielenden erforderlich: "die geistige beherrschung des ganzen stücks ist unbedingt nötig. jedoch ist es nicht ratsam, die ganze belehrung darüber vor dem eigentlichen spielen abzuschließen."¹⁸ So bleibt die Erfahrung des Lernens an den Prozeß des Spielens selbst gebunden, da die Einnahme einer Haltung oder die Wiedergabe einer Handlung immer noch mehr ist, als die Vernunft vorhersagen kann. Das *Mehr* aber ist entscheidend, es bezeichnet den Einsatz des Körpers im Spiel. Immer wieder thematisieren die Lehrstücke extreme körperliche Erfahrungen: Anstrengung, Hunger, Schmerz, Verletzung und Sterben. Brechts Insistieren auf dem Durchspielen affektbesetzter, schmerzhafter Situationen verdeutlicht, inwiefern auch der eigentlich für das Lehrstück nicht notwendige Zuschauer verwertet werden kann. Gerade an diesem Punkt hätte das Lehrstück *praktischen* Erfolg, wenn die Störung der Übung durch den Apparat in eine Störung des Apparats durch die Übung umschlägt, wenn beide Prozesse einander bedingen und provozieren. So schließt Brecht seine nachträglichen und doch notwendig vorläufigen Notizen *Zur Theorie des Lehrstücks* mit einem Hinweis auf die Uraufführung des *Badener Lehrstücks*:

im *Lehrstück* ist eine ungeheure mannigfaltigkeit möglich. bei der aufführung des *Badener Lehrstücks* hielten sich der stückschreiber und der musikschriftsteller auf der bühne auf und griffen dauernd ein. der stückschreiber wies den clowns öffentlich den platz für ihre darbietung an und als die menge den film der toten menschen zeigte mit großer unruhe und unlust ansah, gab der stückschreiber dem sprecher den auftrag, am schluß auszurufen: "nochmalige betrachtung der mit unlust aufgenommenen darstellung des todes," und der film wurde wiederholt.¹⁹

Nicht bloß der Beifall des Zuschauers soll *verwertet* werden, sondern mehr noch sein Unmut, den Brecht mit der Wiederholung ausgenutzt und vorgeführt hat. Die Wiederholung des Films führt den Apparat *als* Störung vor. Indem das Theater einen Film mit der Vorführung toter Menschen integriert, stößt es auf den wunden Punkt, den sonst der unausgesprochene Pakt zwischen Bühne und Publikum verdeckt, eine illusionäre Bändigung des Todes durch die Kultgemeinschaft des Theaters. Schockhaft wird die Vorführung, indem sie diese Scheinwelt mit Abbildern wirklicher Leichen durchschlägt. Und gerade in dieser Situation zeigt sich

die *ungeheure Mannigfaltigkeit* des Lehrstücks an der Möglichkeit, auf die Erfahrungen im Prozeß des Spielens reagieren zu können, die Unruhe und Unlust des Publikums auf der Bühne als Widerstand zu bearbeiten.

Übung wäre in erster Linie die Veränderung von Sehgewohnheiten, der Umbau auch und vor allem des Wahrnehmungsapparates. Dazu können aber nicht nur Schockwirkungen dienen, sondern auch solche Momente, in denen eine erwartete emotionale Situation, etwa die Begeisterung für den erfolgreichen oder die Trauer um den gestürzten Flieger, ausbleibt und in etwas anderes verkehrt wird. Es ginge also gerade mit dem *Ozeanflug* um eine Praxis, die mit durchaus unterschiedlichen Modellen ästhetischer Formalisierung das Ritual von Flug, Sturz und Austreibung zu wiederholen und szenisch umzuschreiben hätte. Diese Kehrseite des *Radiolehrstücks*, die vom Schatten Nungessers über die natürliche Schwäche des Fliegers bis zur Austreibung des Gestürzten im *Badener Lehrstück* reicht, ist allerdings bisher noch kaum auf der Bühne oder in anderen Medien angekommen. Im Gegenteil wird mit der Einheit von Mensch und Maschine zumeist auch das Medium verklärt, so daß der Betrieb des Medienapparates den des Flugapparates nach seinem eigenen Wunschbild formt, die Störung ausschließt oder verharmlost. Das gilt besonders für den Film *Lindberghflug/Ozeanflug*, von Jean-Francois Jung (1992), der immerhin versucht hat, die von Brecht projektierte mediale Übertragung des Fluges selbst zum Thema zu machen. Insgesamt erhält das Radiolehrstück dabei jedoch Spielzeugcharakter, eine Augsburger Puppenkiste mit Kabelanschluß, abgerundet ausgerechnet mit Dokumentarmaterial von den amerikanischen Nationalfeiern für den Flieger Lindbergh. Wollte man dagegen den pädagogischen Wert dieses Radiolehrstückes "für Knaben und Mädchen" (wie der Untertitel der *Versuche*-Fassung von 1930 lautet) ernstnehmen, so müßte man statt eines kindischen Spiels von Erwachsenen vor einem vermeintlich naiven Publikum Knaben und Mädchen selbst zu Ausführenden machen. Immer noch hörens Wert bleibt als Versuch in dieser Richtung die Hörspielproduktion von Kurt Veth und Tilo Medek für den Deutschen Demokratischen Rundfunk 1969. Unter Verzicht auf die Originalmusik wurde mit einfachen Geräuscheffekten gearbeitet, vor allem wurden die Stimmen der ausführenden Kinder als rhythmische Instrumente eingesetzt, die den Text chorisch verstärkten und auf verschiedenste Weise in schwebende Melodien verwandelten. Das geht an Intensität auch über das hinaus, was die einzige erhaltene Aufnahme mit der Besetzung der Uraufführung (die Kurzfassung *Lindberghflug. Radiophonische Kantate* aus der Berliner Funkstunde von 1930) vermitteln kann. Demgegenüber verdichtete das geteilte, mit der Artikulation spielende Sprechen der späteren Rundfunksendung mit "Knaben und Mädchen" nicht nur die Ahnung von einer Veränderung von Kindheitsträumen im Medienzeitalter, sondern zugleich eine semiotische und gestische Qualität, die in Brechts Text angelegt ist.

Dreißig Jahre später stolpert im Berliner Ensemble ein kleiner Junge über die dunkle Bühne, in der Hand einen Gameboy, einen jener runden, wie eine fliegende Untertasse oder eine Tellermine geformten Spielcomputer, die mit Tönen, Farben und Bewegungsimpulsen das Gedächtnis trainieren. Der Spieler muß die Reihenfolge seiner vom Apparat wiederholten Tasteneingabe immer wieder reproduzieren und verlängern, bis ein ernüchternder Warnton den Fehler anzeigt und einen neuen Versuch einläutet. In Wilsons Inszenierung verselbständigte sich die vom Apparat vorgegebene Tonkombination, bis der Junge das Spielgerät schließlich auf einem kleinen, auf der ansonsten völlig dunklen Bühne hell angestrahlten Podest ablegte und von dort ein Stück Gestein wie von einem anderen Planeten mitnahm. Die letzten Schritte tastete er sich behutsam weiter, um den vor sich hin brummenden Apparat nicht zu stören. Als könnte es so gelingen, die Steuerungseinheit von Mensch und Maschine aufzugeben oder wenigstens umzubauen, den Apparat durch ein anderes Tier, einen Stein, zu ersetzen. Auch an diesem Punkt folgte die Inszenierung der Phantasie Müllers, der sich ja eine Brecht-Inszenierung am Berliner Ensemble durch Wilson lange gewünscht und ihr Zustandekommen wohl ein Stück weit noch vorbereitet hatte. Diese seit langem erste Theateraufführung des *Ozeanflugs* läßt sich jedenfalls als ein Versuch ansehen, das Radiolehrstück zu verweigern *und* fortzusetzen, mit einer ironischen Distanz zu überkommenen Formen von Pädagogik auch die Dekonstruktion des Mediums Schauspieler weiter voranzutreiben.

In Frage gestellt wurde das Prinzip medialer Kommunikation überhaupt, mit einer Art Entropie, in der die Verzweigung über eine absolute Leere plötzlich ins Komische umschlagen konnte und umgekehrt, so daß es für den Zuschauer auch in der Negation aller Ideologie keine Gewißheit gab. Dieser Effekt wurde gerade unter Umgehung einiger für das Lehrstück charakteristischer Mittel erreicht — auf den Abschnitt *Ideologie* wurde ebenso verzichtet wie auf die Musik von Weill und Hindemith. Zusammen mit den anderen Teilen des Abends, Müllers *Landschaft mit Argonauten* und einer Montage aus Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem toten Winkel*, erschien Brechts Text als Reise in eine endlos finstere und doch kurzweilige Nacht. So wanderte die Aufführung entlang einer Friedhofsmauer, die als Reproduktion eines frühen Gemäldes von Man Ray den Vorhang zierte und in dem oft vor Dunkelheit nur schemenhaft erkennbaren Bühnenbild wiederkehrte. Der Flug vollzog sich aber vor allem im akustischen Raum des Theaters, einer Landschaft aus Stimmen. Höhepunkt dabei war die Szene 5, der Kampf des Fliegers mit dem Nebel. Lange bevor der Schauspieler Bernhard Minetti auf der Bühne erschien, geisterte seine Stimme durch das Dunkel des Zuschauerraums, wobei seine Warnungen an den Flieger bereits überlagert wurde von dessen Antwort "Was du da sagst / Das will schon überlegt sein...". Nach dieser rhythmisch montierten Auflösung des Dialogs mit dem fremden Element wurde das Dunkel auch akustisch

durch lautes Glasklirren aufgerissen und in einer sternförmig ausgeschnittenen Lichtfläche lag der Flieger, gespielt von Stefan Kurt, wie plötzlich durchs Fenster hereingeworfen. Auf dem unverhofft entstandenen Tanzplatz sang er die englische Übersetzung der Szene, wodurch das bis dahin eher statische, wie in einem Zeitlupe stagnierende Spiel plötzlich eine seltsame Leichtigkeit gewann, schwankend zwischen Ironie und Wahnsinn, Oberfläche und Abgrund: "Like the hell, I will! What you have just said / Calls for reflection. / If you get denser, maybe I really shall / Turn back."²⁰ Die folgenden Szenen verlängerten diese komische Spur: der Flieger erschien, beinahe wie der übereifrige Schütze in Wilsons *Black Rider* oder der knabenhafte Bruchpilot in einer Episode aus seinem Kurzfilm *Mr. Bojangle's Memory*, als groteskkomischer Clown: sein Apparat war ein in der Luft schwebender Tisch, seine Füße traten von lautem Quietschen begleitet ein Rad mit Pedalen. Das konnte an Brechts/Dudows Film *Kuhle Wampe* ebenso erinnern wie an die kuriosen Versuche der ersten Flugpioniere, sich mit pedalkraftbetriebenen Vogelschwingen in die Luft zu erheben, Taube und Samurai. Am Tisch in der Luft wurden neue Varianten der *Schulung* vorgeführt, die mit dem Gameboy begonnen hatte und sich nun im Kampf mit dem Schneesturm und dem Schlaf weiter bewährte. Den von einer Kinderstimme ("Schlaf, Charlie / Die schlimme Nacht ist vorüber...") zum Einnicken gebrachten Flieger haute einfach der von ihm selbst geführte weiße Handpuppenhase so lange auf die Mütze, bis er wieder aufwachte, während daneben eine kleine schwebende Kugel brannte, ähnlich dem von Wilson auch in seiner *Hamletmaschine* verwendeten Bild der trudelnd abstürzenden Challenger-Rakete. Die Frage nach dem Fortschritt erledigte sich somit fast von selbst. Die Übung bestand für dieses Mal gerade in der komischen Auflösung des Lehrstücks in ein Spiel mit dem theatralen Apparat und dem Apparat der Wahrnehmung durch parallele, nicht notwendig aufeinander bezogene, aber sich gegenseitig verstärkende Ereignisse. Dem Fliegen wie dem Abstürzen und auch dem "Medium," der Kreuzung von Mensch und Maschine, sind angesichts der massenhaften und wie selbstverständlichen Realität des Ungeheuren keine heroischen Muster mehr abzugewinnen, allenfalls theatrale Funken einer Todeskomik, auf der Gratwanderung zwischen ästhetischer Formalisierung und einem bösen, sarkastischen Klamauk. Was Wilsons Inszenierung im Durchgang von Brechts Radiolehrstück über Müllers Argonauten zu Dostojewskis verheerender Analyse des modernen Menschen eröffnete, war der Umschlag der Lehre in das Spiel einer Theatermaschine, die mit der Präsenz des Schauspielers auch die des Zuschauers in Anführungszeichen setzt.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater?" (1. Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: 1980), 519. Für eine ausführlichere Deutung dieses Abschnitts vgl. Verf., *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften* (Frankfurt/M.: 1998), 358ff.

² "Taubе und Samurai," in: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, hrsg. Frank Hörnigk (Berlin, 1988), 50.

³ Zu Wilsons Bühnenästhetik und ihrem engen Bezug zum Werk Heiner Müllers vgl. Hans-Thies Lehmann, "Robert Wilson, Szenograph," in: *Parkett* 16 (1988): 30ff.

⁴ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), Stücke 3 (im folgenden zitiert mit Bandnummer und Seitenzahl: *GBFA*), hier 3:9.

⁵ Zur Hervorhebung dieses Aspekts gelangte Klaus-Dieter Krabiел sogar zu der Formel, die Lehrstücke seien "keine Theaterstücke. Sondern vokalmusikalische Gebrauchskunst für Laienmusiker und Laienspieler." *Brechts Lehrstücke*, (Stuttgart, 1993), 225. Ausgespart bleibt dadurch aber das Potential des Lehrstücks zur Aufhebung und Veränderung traditioneller Theaterformen gerade in der von Brecht intendierten *szenischen* Annäherung zwischen Theater und Rundfunk.

⁶ Vgl. dazu Norbert Schachtsiek-Freitag, "Bertolt Brechts Lehrstück *Der Ozeanflug*," in: *Text + Kritik*, Sonderband Bertolt Brecht 2, hrsg. Heinz Ludwig Arnold (München, 1973): 131ff.; das Kapitel zum *Lindberghflug* in Dieter Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche* (Köln, 1988), 45ff., sowie die auch auf musikgeschichtliche Quellen gestützte, von bisherigen Annahmen über die Umstände der Uraufführung in vielen Punkten abweichende Schilderung bei Krabiел, *Brechts Lehrstücke*, 43ff.

⁷ Zitiert nach Reiner Steinweg, Hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke* (Frankfurt/M., 1976), 38.

⁸ Ebd., 69.

⁹ Vgl. den Beitrag von Bernd Böhmel, "Charles Augustus Lindbergh — Landeplatz für Dämonen" im Programmheft *Der Ozeanflug* (Berliner Ensemble, 1998), der die Geschichte Lindberghs nachzeichnet als die eines mehr oder weniger naiven Wegbereiters neuer Strukturen vor allem der Waffentechnik, vom ersten Gewehr mit 6 Jahren über den Flugapparat und die V-2 Rakete bis hin zur Atombombe.

¹⁰ Rainer Nägele, "Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke", in: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. Walter Hinderer (Stuttgart, 1984), 309.

¹¹ Jacques Derrida verweist darauf, daß die Krypta als künstlicher Ort die Abgrenzung eines Außenraumes im Inneren eines Gebäudes darstellt, eine Art innerer Ausgrenzung (vgl. "Fors," Vorwort zu Nicolas Abraham/Maria Torok,

Kryptonymie (Frankfurt/M., 1979), 9f. Eine ähnlich paradoxe Räumlichkeit begegnet in Brechts Entwurf des Lehrstückraumes als eines Apparates, der verschiedene weitere Apparate nicht bloß enthält und integriert, sondern in seinem Inneren ausschließt, entzieht.

¹² Zit. nach Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, 59f.

¹³ Ebd., 66: Erläuterungen zum "Flug der Lindberghs" (*Versuche*, 1930).

¹⁴ Ebd., 164.

¹⁵ Vgl. Judith Wilke, "Fleischmühle, Fremdkörper: zum Verhältnis von 'Literarisierung' und Störung des Theaters bei Brecht", in: *I'm Still Here/Ich bin noch da, The Brecht Yearbook 22*, hrsg. Maarten van Dijk et al. (Waterloo, Canada, 1997), 375-87.

¹⁶ Siehe dazu auch Florian Vaßens Überblick zur neueren Lehrstückforschung: "Bertolt Brechts "learning-play": Genesis und Geltung des Lehrstücks," in: *Brecht Then and Now/Brecht damals und heute, The Brecht Yearbook 20*, hrsg. Marc Silberman et al. (Madison, 1995), 201ff.

¹⁷ Vgl. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte (Zur doppelten Polarität des Lehrstücks)," in: *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, hrsg. Reiner Steinweg (Frankfurt/M., 1978), 302ff.

¹⁸ Zit. nach Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, 164.

¹⁹ Ebd., 165.

²⁰ Vgl. die englische Übersetzung von John Willett in: Brecht, *Collected Plays*, 3, (London, 1997), 6.

George Taboris *Brecht on Brecht* Produktion: Ein Erfolg

George Taboris äußerst erfolgreiche Produktion *Brecht on Brecht*, uraufgeführt am Off-Broadway *Theatre de Lys* am 14.11.1961, beeinflusste die Rezeption Brechts in den USA nachhaltig. Anhand eines Briefes an Helene Weigel wird Taboris durchaus widersprüchliche künstlerische Identität als die eines Linksintellektuellen und europäischen "Äußenseiters" deutlich, der das New Yorker Theaterleben wegen seiner kommerziellen Ausrichtung kritisiert. Daher erklärt sich Taboris aufklärerischer Impetus, durch seine Collage von hauptsächlich lyrischen Texten Brechts, dessen dialektische Ästhetik biographisch zu vermitteln, ohne Brechts politisch-humanitären Intentionen zu kompromittieren. Obwohl bereits 1963 eine LP-Fassung dieser Produktion herauskam — zu einer Zeit als die Produktion auf Tournee ging —, konnte die Buch-Version erst 1967 erscheinen. Letztere wirkt heute deshalb so aktuell, da Tabori uns einen äußerst vielschichtigen Brecht zeigt, was nicht zuletzt Taboris hohen Grad an Vertrautheit mit Brechts gesamtem Werk beweist.

George Tabori's *Brecht on Brecht* Production: A Success Story

Peter Höyng

March 23 1962

Dear Mme Weigel:

I meant to write to you for some time, but I was anxious to finish translating *UI* and some additional material for BRECHT ON BRECHT."¹

This is the opening of George Tabori's typewritten five-page letter to Helene Weigel, where he comments briefly on his progress on the *Arturo Ui* translation, and discusses the possibilities for a production of the *Brecht on Brecht* show in London, to be directed by Joseph Losey, at that time one of his friends.² For our purposes, the letter is most interesting because Tabori outlines his intention for the production, describes the circumstances of the show in New York and reports on its reception. It had opened a few months earlier, on November 14, 1961, at the very same site, the Off-Broadway *Theatre de Lys*, where *The Threepenny Opera* ran successfully for seven years, from 1954 to 1961 (Mews 11; Weber 345).

Before commenting on Tabori's arrangement of the different Brecht texts, many of which he translated, I will focus on the letter to Helene Weigel, since it reveals at least four interesting aspects: first and foremost, it gives us a European perspective on a playwright who knew the conditions and environment of the American theatre and its political context very well. This "outsider" view helps us to realize more clearly the framework in which the American theatre worked (and still works). Second, it shows how perceptive Tabori was about the challenges of translating Brecht. Third, the letter displays his artistic relationship to the Marxist playwright. Fourth, and most importantly, the letter provides a valuable insight into the reception of Brecht in the United States.³

The four aspects together show a vacillating Tabori who tries to position himself as an artist with different people and circles, by using Brecht — that is, by exploring, translating and interpreting him. Thus we learn as much about Brecht's reception as about Tabori's career in the United States.⁴ When reading this letter, we must of course bear in mind that Tabori had to address possible concerns from Helene Weigel about copyright; the last paragraph is thus not just rhetorically subservient: "If you have any doubts about the validity of the selection, we must certainly drop the project. I will always respect your judgment" (5). This ending

reveals the general framework of an unequal dialogue between George Tabori, an artist and writer still in search of an artistic identity, and Helene Weigel, well established and respected Brecht heiress, manager of the Berliner Ensemble and great actress.

I have no illusions about the show [*Brecht on Brecht*]. It is far from being satisfactory. The whole thing started as an improvisation, an informal introduction to various aspects of Brecht's work. It has become, comparatively speaking, the most successful show in town; partly because of this informal quality. I would hesitate to equate success with quality, but, to some extent, we are successful for the right reasons. I.e. [*sic*] ours is the first show in years to have any social content.⁵ (1f.)

Tabori clearly assumes an absence of social content in the New York theatre world, or *pars pro toto* in the United States, although it was at the Off-Broadway *Theatre de Lys* that *The Threepenny Opera* ran for almost seven years, or to be exact, 2,611 performances, with an enormous profit (Weber 345; Mews 11). It is hardly surprising, however, that Brecht's and Weill's anti-opera was stripped of its social dimensions when presented "in the effective but in many ways reductive adaptation by the American composer Marc Blitzstein" (Weber 345). And no matter how positively Brecht's reception in the United States is portrayed, one must eventually agree with Carl Weber's quintessential summary: "Brecht's work succeeded, one might say, in spite of his ideology" (Weber 351). Thus it is all the more remarkable that Tabori managed to present a politically and socially concerned Brecht to an American audience prior to the peak reception of his work as a whole. This fact in and of itself is strong evidence that Tabori's production of *Brecht on Brecht* played a much more pivotal role for the reception of Brecht in the United States than has previously been acknowledged.⁶

Tabori was well aware of the political and cultural context in which he had to operate as he attempted to introduce the Marxist playwright to the New York theatre world:

On the whole, it [*Brecht on Brecht*] does fulfill its limited premise. We meant to break through ignorance and prejudice and outright hostility, and to prepare the ground for the major works. It is by no means a definitive Brecht program [*sic*]. Could there ever be one? But it is the only show in NY to make certain pertinent comments on our world; it does show up the trivia of Broadway and the "absurdities" of off-Broadway. It is successful because it corresponds to certain changes in the audience, esp. the resurgence of the Peace Movement and the growing concern about the "radical right." (2)

Tabori's thesis is that the American audience was ready to get to know the relatively unknown political Brecht, who differed from the sentimental Brecht the American audience — or more specifically, the New York audience — had come to admire. This view differs substantially from the

"official" positions Tabori took several years later in 1968, when he was invited to East Berlin for the *Brecht-Dialog*, a week long symposium of writers, directors, and actors celebrating Brecht's 70th birthday. I use the plural "positions" intentionally, because we have two accounts, a typed transcript of a statement that Tabori must have given at the week-long conference, and a published statement he made in Berlin.⁷ Tabori's speech, as recorded in the transcript radicalizes his assertion made in the letter to Weigel quite significantly:

Es dürfte auch wahrscheinlich interessant sein, daß die Theaterbewegung in den USA aufs engste verbunden ist mit der Friedensbewegung in den USA, und ihr Einfluß ist wiederum ganz klar ein Brechtscher Einfluß. Bei unseren Manifestationen, bei unseren Kundgebungen und Friedensmärschen und bei unseren vielen Zusammenkünften findet man immer wieder, daß die Lieder und die Gedichte von Brecht zu den Höhepunkten dieser Veranstaltungen gehören. (33f.)

By 1968, as opposed to 1962, Tabori could capitalize on the success of his own show and its influence in popularizing Brecht. Although the assertion about Brecht's influence on the political and activist life in the United States at that time might well be accurate, one should at the same time be aware that Tabori may have been moved to overstate the impact simply by being at a conference in East Berlin surrounded by Brecht devotees.

The published statement, on the other hand, tells us more about the initial phase of the U.S. Brecht reception in the late 1950s and early 1960s and reveals a more "authentic" Tabori, with a good dose of his sly humor:

Als vor einigen Jahren alle und jeder "vor sich hin brechteten," wie es ein englischer Schauspieler nannte, stellten wir eine Improvisation mit dem Titel *Brecht über Brecht* zusammen, womit wir vorschlagen wollten, daß es angesichts der Tatsache, daß so viele Leute sich die kleinen Münder über Brecht fußlig redeten, eine gute Idee wäre, was er selbst zu diesem Thema zu sagen hatte. Denn was immer man über ihn sagen mag, das hat er selbst schon gesagt, — und kürzer. (14)

Here Tabori argues not that the public was ready for Brecht, but that it was he who was now ready to present Brecht's work to the public. Like Brecht, Tabori frequently distanced himself from what he called "crippled intellectuals," emphasizing that he was first and foremost an artist. He does so here when he writes "daß so viele Leute sich die kleinen Münder über Brecht fußlig redeten." The "viele Leute" are the intellectuals of the American theatre world,⁸ a world Tabori was no doubt very much part of, even though, like other artists, he frequently considered himself an outsider to academe. That he was nevertheless part of these intellectual circles is true, in spite of his biting comment to Helene Weigel:

It is quite a task to absorb [Brecht's] ideas, and I would rather spend my time studying the "Little Organon" than commentaries by some recent graduates of Harvard or Yale — not quite the most appropriate background for studies on Brecht. (4)

Whether motivated by envy or simply by a desire to appear "radical" when writing to Weigel, or affected by some other psychological blind spot, Tabori's comment belies the fact that the elite schools of the United States provided, more than any other forum, the intellectual means for initiating new discourses, such as the one on Brecht, in the late 1950s and early 1960s. Tabori takes this anti-academic stance once more when he comments on his own attempts at translation: "Most of the existing translations were too scholarly, non-theatrical, or just plain bloody awful. I'm not suggesting that mine are particularly good, but they are a bit better than the older and dustier versions" (2).⁹

By now it becomes clear that Tabori employed different arguments when positioning himself in regard to Brecht. On the one hand he made sure that Helene Weigel approved of his work and in particular his compilation of different Brecht texts, and on the other he distanced himself from "mere" intellectual circles. Finally, he tried to ensure that a politicized Brecht would make it on stages that otherwise held steadfastly to the idea of theatre as an entertainment commodity. The latter aspect becomes clear when Tabori explains his intention for his production:

My main purpose with "Brecht on Brecht" was "to entertain the children of the Age of Science," as Brecht says somewhere. The only way to practice serious theatre in our society is by behaving like a guerrilla fighter. One must attack only when one is reasonably sure of triumph. I have tried to select the material according to my favorite Brecht essay — the one about the five difficulties in telling the truth. "List" is essential. It is unnecessary for me to define the context in which we operate. Anyhow, we are facing an audience of invalids. The Left has its back broken. The social-minded theatre ceased to exist. (I.e. Miller is silent, Williams is the darling of the gods). The poor and the young - the best kind of audience — simply cannot afford our prices. [...] Class-consciousness, except in businessmen, of course, is about as bright as a man who has taken an overdose of sleeping pills. Thematically, I've tried to concentrate on issues that are alive and growingly effective — above all Peace (hence the anti-war poems) and the resurgence of reaction (hence the anti-Nazi material). Audiences respond to both of these elements very fully. (4-5)

As before, Tabori gets caught up in conflicting or even contradictory arguments. Whereas he ridicules the intellectuals from the elite schools for being the wrong people to study Brecht, he now admits that the prices of the theatre are not for the poor and young, presumably "the best kind of audience."¹⁰

But why is it that the poor and young were supposed to be the best audience? Were they somehow less corrupted and thus more capable of appreciating and evaluating the material than the educated middle class — that is, someone like Tabori? He admits that his audience, although not young and poor, responded very well to his production, even if it consisted of “invalids.”

These apparently contradictory positions are not really grounds for criticizing Tabori — after all, one has to keep in mind that he was trying to convince Weigel of his own efforts. Contrary to his own beliefs, it was necessary for him “to define the context in which we operate.” His letter reveals his struggle to find his own position as a European artist living in the United States. A critical reading of Tabori’s letter to Weigel is not intended to undermine his efforts and success with Brecht (Tabori later translated *Mother Courage, Señora Carrar’s Rifles, and The Resistible Rise of Arturo Ui*), but is intended to highlight the difficulties an artist faced in promoting the Marxist playwright in the United States in the early 1960s. We could even say that Tabori identified with the political author Brecht while wanting to be part of the depoliticized intellectual establishment at the same time, knowing that the two made an odd couple.

It is now necessary to shift the focus from the stage director and writer Tabori to the reception of the production, *Brecht on Brecht*, directed by Gene Frankel. The show opened on November 14, 1961 and was reviewed by all the major New York newspapers. Tabori is right when he reports about these to Weigel: “As you probably know, the major reviews were fairly ecstatic” (3).¹¹ When reading these reviews, it becomes clear that Brecht was indeed an unknown quantity, because the remarks about the actual content of *Brecht on Brecht* are usually so general and vague that it is hard to discover anything concrete about the author and his dialectical aesthetics. Their overall response emphasizes that the show was entertaining and amusing, in spite of also dealing with political and social issues.¹²

Tabori divided the production into two parts, consisting of selected aphorisms, poems, songs, the Keuner stories, fragments of *Galileo* and *Fear and Misery of the Third Reich*, some theoretical writings on theatre and some excerpts from the HUAC tapes. All the reviews comment on the second half, with its emphasis on Brecht’s theatre, and specifically on *The Jewish Wife* scene (played by Tabori’s second wife, Viveca Lindfors),¹³ which according to the *New York Times* critic “builds to a memorable climax” (January 4, 1962), and therefore complied with traditional naturalistic and sentimental theatre aesthetics. So much for alienating Brecht from Brecht.

To understand how little the perception of the Marxist playwright has changed since then, one only had to read the *New York Times* of 25 May, 1998, where the review of a new production of *The Caucasian Chalk Circle* at Columbia University was entitled: “Brecht fun?” According to

the reviewer the production succeeded in entertaining its audience in spite of the "handicap" of being a Brecht play.¹⁴

The terms of reference in the reviews on Brecht's plays, it seems, have become entrenched clichés: that entertainment value and serious artistic expression or intention cannot be reconciled; that they are doomed to remain in opposition. Thus the age-old Horatian claim for the arts to do both, *delectare et prodesse*, is rejected. Brecht, however, utilized this Horatian aspect in his own way in a theatre that strove both for cognition and playfulness about society's contradictions. The reviews simply mirror and promote the notion that Americans conceive of the theatre exclusively as "mere" entertainment and as a capitalistic enterprise. The cultural capital of theatre becomes subordinated to capitalist society at large and therefore is not interested in the utopian sphere, as Brecht was. The theatre ticket is charged with the *status quo* of society's dichotomies. Tabori is truly Brechtian when he also fights for a utopian sphere: "I do hold that it is the function of the theatre 'to educate ignorant audiences' rather than to seek the approval of the already converted [...]" (letter to Weigel 5). He promoted Brecht's *Lehrtheater* in New York and by doing so was implicated in his controversial positions as already discussed. But Tabori's struggle to promote Brecht in the United States was no different from what Brecht's would have been had he wanted to make his way as a playwright in the United States.

There is one other factor all the reviews mention: the demand for tickets was greater than the supply. Therefore, the show continued to run into November. When these performances were still not meeting the demand, the Greater New York chapter of ANTA presented *Brecht on Brecht*, produced by Cheryl Crawford, again in January 1962 and continued it throughout the season, after another set of glowing reviews: "It is unthinkable that this superb production should ever vanish entirely."¹⁵ "Don't walk — run to get tickets to *Brecht on Brecht*."¹⁶ If this interest in the production in and of itself indicates a true success, one appreciates the interest the production aroused; even more so when considering that the show went on tour throughout the United States in the fall of 1963.¹⁷ The six actors toured with more than thirty different performances, in twenty cities and college campuses. This confirms Siegfried Mews' observation that "in the 60s and early 70s, the United States witnessed the appropriation of Brecht, carried on mostly by college and regional theatres" (Mews 29).

Whereas the stage production of *Brecht on Brecht* was blessed by its success from the very beginning, the printed version was dogged by copyright obstacles until it could eventually be published by Samuel French in 1967.¹⁸ Because the show was so successful, PBS became interested, but for various reasons — among them once again copyright conflicts — the TV version never materialized.¹⁹ But Joseph Morgenstern's advice in the *New York Herald Tribune* was eventually taken to heart: "If

the people connected with *Brecht on Brecht* are serious about limiting its run to six weeks, they had better get right to work arranging for an original cast recording."²⁰ They did. In 1963, Columbia released a two-LP set with the original cast, including the above review and three others inside the cover.

These reviews not only reveal limited knowledge of Brecht the playwright, they also say little about Tabori's contribution as a translator and arranger. They all comment instead on the bleak stage design:

As the evening begins on an almost bare stage with some high stools and a bench — only a few props are added later — an enlarged photograph of Brecht looks down on the audience. The searching eye and the lips turned up slightly give him a quizzical, sardonic look. [...The actors] take turns speaking the swiftly paced and provocatively contrasted excerpt from Brecht's observations on himself and the world around him.²¹

With Brecht's picture hanging in the background of the stage, the author and his life framed his spoken and (few) sung texts. He was not only the author of the recited texts but functioned as the anchor for their meaning to the audience. The audience was always drawn to and reminded of the author by linking the texts to his biography (especially in Act One with excerpts of the tape from Brecht's HUAC performance).²² They were encouraged, if not forced, to consider how the texts as written by the author revealed his view on political and private matters. In this sense the title *Brecht on Brecht* was indeed correct, and the single picture of Brecht not only highlighted the title, but functioned as its central signifier and created an identifiable meaning for the production, regardless of the text's openness or intentional ambivalence. The bareness of the stage only stressed the single signifier, the picture of the author/subject Brecht. The crucial role of this picture, furthermore, explains why listening to the recording is not as striking, because the texts' coherence is not linked to the same visual reminder. The image of Brecht served, among other things, as an antidote to the somewhat arbitrary sequence of the texts Tabori had chosen, translated, linked and grouped.

The arrangement on the LP differs from the "final" printed version. The recording, for example, starts with "Last Song" ("Vergnügungen") under the section *Of Poor B.B.* whereas in the book of *Brecht on Brecht* the poem is placed at the end of Act One under *In Exile* (67). These apparently minor differences are relevant when interpreting Tabori's arrangement.

Brecht's laconic "Vergnügungen" (from around 1954)²³ — comparable to the style of the *Buckow Elegies* — says much about him as he reinvented himself as the author of the young GDR after its loss of political virginity in the bloody uprising of June 17, 1953. More generally, it also reveals a subject who feels distanced from his environment. When the poem is placed in the rubric *In Exile* (the book version), the poem

emphasizes the subject's disillusionment. If the subject is identified with the author Brecht, one can argue that in his poem Brecht tries to find a new position for himself after the political earthquake: the "Dialektik" is framed by the subject's simple comfort and sensations: "Die Zeitung / Der Hund / Die Dialektik / Duschen / Schwimmen" without giving up on the ties to others. "Reisen / Singen / Freundlich sein" are all embedded in a sense of the timelessness that nature creates: "Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten." As an opening piece for the recording, however, the poem becomes a metaphor for the reclusiveness from life in general. It creates attentiveness by evoking images of tranquillity. Whereas the first context presents the author Brecht and his political biography, the latter context presents a text by Brecht for readers/listeners contemplating *their* lives. The possibility of projecting the same text in different directions helps explain the production's success.

While *Brecht on Brecht* needs to be evaluated as part of an early chapter in the post-war reception of Brecht in the United States (a very crucial one), two further observations, connected by their dialectical relationship, need to be made. First, if one of Tabori's intentions with *Brecht on Brecht* was to familiarize an American audience with the author, he did so by emphasizing the poet and *not* the playwright. His collage gives only two excerpts from Brecht's plays (*Galileo* and "The Jewish Wife" from *Fear and Misery of the Third Reich*). Taubman makes this point very clearly in his review: "Until we have Brecht's finest plays in New York, *Brecht on Brecht* will do."²⁴ The playwright Brecht is introduced by stealth, because the poems, lyrics and songs comprise the majority of *Brecht on Brecht*. But instead of seeing these as "mere" substitutes for the plays, one can also argue that the poet Brecht was introduced to American audiences for the first time. Second, the promotion of the playwright therefore led to the discovery of the poet. Though this is not the place to argue that Brecht's importance as a dialectical author lies as much in his poetry as in his plays, it can be claimed that the variety of Brecht texts offered by Tabori was not a detour, an unfortunate shortcut, or an unwelcome reduction, but an amplified picture of the author's dialectical thinking, and of his whole range and mastery as an artist. This can be asserted without denying Tabori's frustration when he writes to Weigel: "Please, remember how limited I was in my choice of material" (2). His desire to include other poems and excerpts of Brecht's texts was hindered by copyright feuds.

It should be emphasized that Tabori not only included much of Brecht's masterful poetry from the early years but also actually incorporated into his production some of Brecht's last poems, that is, some of the *Buckow Elegies* and other later ones such as "Vergnügungen." This is all the more remarkable because the *Buckow Elegies* were published as a complete edition for the first time by Suhrkamp in 1964, some time after *Brecht on Brecht*, although individual poems had been published earlier.

This shows that Tabori, in spite of copyright obstacles, had a close knowledge of the author. He presented a Brecht to the American audience in the early 1960s that reflects today's image of him, with the texts unfolding in all their complexity, so that the witty, the political, the dialectical, the private, the socially engaged and concerned, the reflective Brecht emerges: the younger and older Brecht, the Brecht from Berlin, in exile, and back in Berlin. That Tabori displayed all of Brecht and therefore exploded the reductive cliché of a narrow-minded Marxist writer who was "only" concerned with the fight for communism against capitalism, has partly to do with the anticipated "conservative" audience, and partly with Tabori's intimate acquaintance with the author's work. Thanks to these dialectics, *Brecht on Brecht* serves as an excellent introduction to and a "reader" on Brecht's works.

NOTES

¹ Martin Kagel published most of Tabori's letter to Helene Weigel except for two short paragraphs (Kagel 74-75). For this article, however, I used my own copy from the *Stiftung Archiv der Akademie der Künste*, Berlin, Archiv George Tabori, here p. 1.

² Viveca Lindfors, Tabori's second wife, writes in her autobiography of a different possibility for the production in London: "The next week, the agent came from London to see the show. The agent said nothing after the performance. Didn't he like me? [...] My fears were confirmed. I was soon informed that Lotte was going to London, not I; that G.T. was going to London, not I. It was to be a British production starring Lotte Lenya, under the direction of George Devine and George Tabori" (Lindfors 238). This quote is typical of Lindfors' autobiography, in that it reflects the bitterness about her marriage with Tabori. Though he is mentioned often, he only appears in the castrated version of his initials, thereby his presence is even more highlighted and her intention of crippling him undermined. At the same time Lindfors narrates the difficult time of their divorce as a starting point for becoming a more emancipated and liberated woman whose happiness does not rely on fulfilling the expectations of others.

³ Considering the large role that Brecht played and continues to play in the United States it is surprising how relatively little research exists on his reception there. Carl Weber's article is one of the very few, and because the nature of the book, perforce cursory. In addition, it is based on his previous quantitative research. Necessary as his overview is, it is only a starting point for the reception of Brecht in the United States.

⁴ Cf. Peter Höyng, "Car, radio, blond wife, good address, job with big business." *Taboris Jahre in den Vereinigten Staaten.* *Text + Kritik*, 133.1 (1997): 18-27.

⁵ For a biographical account on this production from Tabori's wife Viveca Lindfors cf. Lindfors 236f.

⁶ I disagree with Robert Brustein, the keynote speaker at the International Brecht Symposium in San Diego. He mentioned *Brecht on Brecht* only briefly when discussing the Brecht reception in the United States. Even in the question-and-answer section after his talk he seemed to be unaware of the significance that the show had, although it is possible to differ about the scale of its impact. Carl Weber refers to *Brecht on Brecht* only in passing, and gives the wrong date for it, which might indicate that he too had not looked into this production as carefully as it deserves (Weber 346).

⁷ In regard to the relationship between Tabori and his former wife Viveca Lindfors it is worth mentioning that there is no record of her active participation in the *Brecht Dialog*, although she also came along to East Berlin. Cf. Lindfors 237. In her autobiography she writes that "*Brecht on Brecht* became G.T.'s and my first independent venture of importance together" (Lindfors 236). Her active role in creating the Brecht show is supported by Tabori's dedication in the book "to Viveca Lindfors, whose idea the whole thing was" (*Brecht on Brecht*, 6). She later proclaimed herself in a rather pretentious interview to be a "Brechtian actress." Cf. Viveca Lindfors, "A Woman of Brecht's Own Heart." *An Interview with Brechtian Actress Viveca Lindfors* (New York: Center for Casette Studies, 1971).

⁸ George Tabori, Arthur Miller, Lee Strasberg, Herbert Blau, Joseph Losey, and Elia Kazan among others were the ones who laid the groundwork for bringing Brecht to American stages, and included him in the political discourse in the 1960s.

⁹ In this paper I make no attempt to compare Tabori's translations with other English versions of Brecht's poetry. It is worth mentioning however, that none of Tabori's translations are to be found in the standard English edition, *Bertolt Brecht, Poems 1913-1956*, ed. John Willett and Ralph Mannheim with the co-operation of Erich Fried (London: Methuen, 1976). Whether the absence of Tabori's translations is due to copyright issues I do not know, though I believe, after a first comparative glance at Tabori's translations and the English edition, that some, not all, of Tabori's versions are better.

¹⁰ To be fair to Tabori, one must mention the rather sad and/or absurd theatre experience when he staged Brecht's *Mother Courage* at the University of Vermont, where each night of the show only twenty black students came. Supposedly, every night the very same ones (Kagel 71-72).

¹¹ Cf. Lindfors' account: "It became obvious the moment Lucille [Lortel, director of the ANTA matinee series at the Theatre de Lys, P.H.] announced *Brecht on Brecht* that we were a hot ticket. The box office phones started to ring. She quickly scheduled a second performance. Then Clive Barnes gave us a rave review.[...] We were a hit [...]." Lindfors 237f. Clive Barnes, critic of the *New York Times* wrote neither of the two reviews that were published in the *New York Times*, the first on November 15, 1961, and the second on January 4, 1962; Louis Calta and Howard Taubmann were the reviewers.

¹² The reviews on *Brecht on Brecht* in all the New York newspapers appeared twice, first shortly after the first performance on November 14, 1961; shortly thereafter when the immediate success of the first few performances in November made it viable to schedule the show for the rest of the season, another round of reviews was published on January 4, 1962.

¹³ Out of this particular scene a film version developed, with Viveca Lindfors as the Jewish wife: *"The Jewish Wife," A dramatization of Bertolt Brecht's Play of the Same Title*, dir. Jeff Young, perf. Viveca Lindfors, and Clark Worswick, 1 videocassette (29 min.) (New York: Phoenix Learning Group, 1971).

¹⁴ Peter Marks, "But Even the Ardent Brechtian Can Smile," review of *The Caucasian Chalk Circle* at Columbia University, *New York Times* 25 May 1998, E 1+.

¹⁵ Joseph Morgenstern, review of *Brecht on Brecht*, *New York Herald Tribune*, 4 Jan. 1962.

¹⁶ Review of *Brecht on Brecht*, *Village Voice*, New York, 11 Jan. 1962.

¹⁷ An even more striking figure for the success of *Brecht on Brecht* is that "20-odd countries are currently presenting George Tabori's adaptation of *Brecht on Brecht* — including the United States, Britain, Argentina, Australia, Brazil, Denmark, Israel, New Zealand, the Netherlands, Norway, South Africa, Sweden, Venezuela," *Variety* 21 Nov. 1962, 55.

¹⁸ The "nonsense" (Bertha Case, Brecht's agent, in a letter to Tabori on 19 January 1967), was caused by — among other things — copyright issues raised by the Eisler estate and the Bloch-Erben. It is interesting that in a different letter Tabori said to Bertha Case: "I will certainly not sign the UI contract, which I find absurd and offensive in its detail, until Random House commits itself to publishing *Brecht on Brecht* or you get permission from Stefan [Brecht] and Suhrkamp [sic] to have the material published by someone else," (16 Aug. 1966, *Stiftung Archiv der Akademie der Künste*, Berlin, Archiv George Tabori).

¹⁹ See letters at *Stiftung Archiv Akademie der Künste*, Berlin, Archiv George Tabori.

²⁰ Joseph Morgenstern, review of *Brecht on Brecht*, *New York Herald Tribune*, 4 Jan. 1962.

²¹ Howard Taubman, "Theatre: 'Brecht on Brecht' Opens Run. Six Actors Present the Work Off Broadway," review of *Brecht on Brecht*, *New York Times* 4 Jan. 1962: L+.

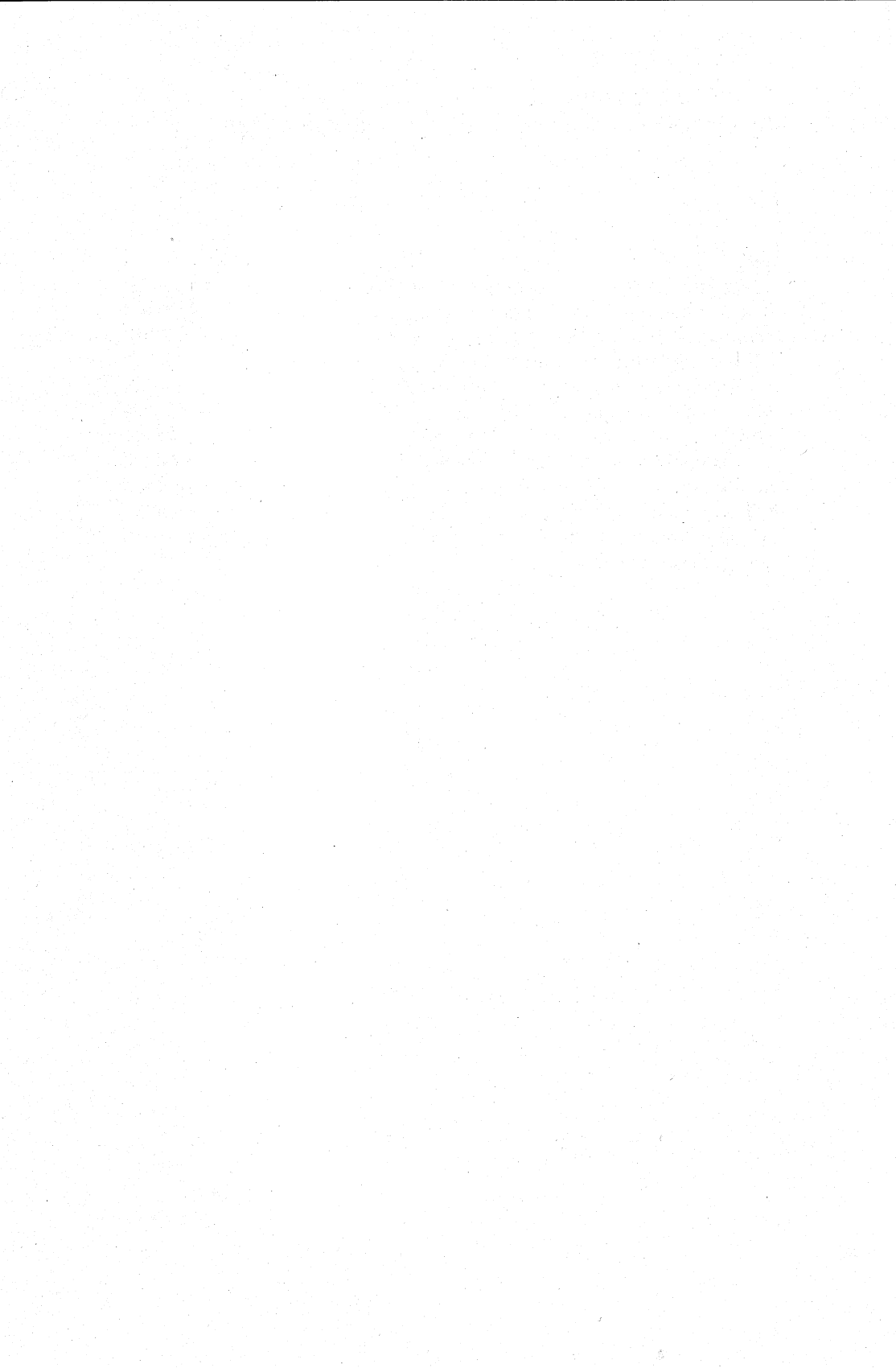
²² James K. Lyon emphasizes the theatricality of Brecht's hearing at the HUAC in his chapter "The Last Act in America": "As a result the two men [Hermann Budzislowski and Brecht] rehearsed for what might happen at the hearing as though they were preparing a play," James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1980), 323.

²³ James K. Lyon, *Bertolt Brechts Gedichte: eine Chronologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986), 122.

²⁴ Howard Taubman, *New York Times*, 4 Jan. 1962: L+.

WORKS CITED

- Kagel, Martin. "George Tabori. Brecht Files." *Theater der Zeit / The Brecht Yearbook* 23 (1997): 70-75.
- Lindfors, Viveca. *Viveka...Viveca*. New York: Everest House, 1981. 313.
- Mews, Siegfried. Introduction. *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Ed. Siegfried Mews. Westport: Greenwood Press, 1997. 1-32.
- Tabori, George. Letter to Helene Weigel. March 23 1962. Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin, Archiv George Tabori.
- . Statement about Brecht at the *Brecht-Dialog* in East Berlin 1968. Typewritten manuscript. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Archiv George Tabori.
- . "Bemerkungen über Brecht." *Theater der Zeit* 23.2 (1968): 14.
- . *Brecht on Brecht. An Improvisation*. London, Toronto: Samuel French, 1967.
- . *Brecht on Brecht*. Original Cast Recording. The Cheryl Crawford Production with Dane Clark, Anne Jackson, Lotte Lenya, Viveca Lindfors, George Voskovec, and Michael Wager. 2 LPs. Columbia, 1963.
- Weber, Carl. "Brecht and the American Theatre." *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Ed. Siegfried Mews. Westport: Greenwood, 1997. 339-355.



“B.B.s spät gedenkend”:

Brecht lesen in den achtziger und neunziger Jahren

Die Einschätzungen des Vermächtnisses Brechts haben sich im Lauf der letzten Jahre der DDR und den Anfängen des vereinigten Deutschland gewandelt. “An die Nachgeborenen” ist eine der berühmtesten Selbststilisierungen Brechts; darüberhinaus umreißt es sein politisches und ästhetisches Programm für die finsternen Zeiten. Brechts Hymne an seine Nachkommen gab einigen der wichtigsten Schriftsteller der Nachkriegszeit den Anstoß dazu, über die finsternen Zeiten, in denen sie selbst leben, nachzudenken. In den Jahren nach der Wende schenken die Nachgeborenen den Einzelheiten der politischen Vision Brechts oft keinen Glauben mehr. Wie ich in diesem Beitrag zeige, messen sich jedoch die nachgeborenen Schriftsteller nach wie vor an der Kraft der literarischen Vision dieses Gedichts.

“B.B.s spät gedenkend”: Reading Brecht in the 1980s and 1990s

Karen Leeder

Wer verleiht den Werken Dauer?
Die dann leben werden.
Wen erwählen als Bauleute?
Die noch Ungeborenen.

In the course of the public re-examination of Brecht's legacy since the fall of the Berlin Wall, and particularly in the run up to the centenary of his birth, it is striking to what extent he has become detached from his political context, and even from his work, as “Legende” (Daniel Call), or “Figur” (Kerstin Specht). Recent accounts have focused on the biography and the fascination with, or vilification of, the private and public figure: “Der Dichter als Mensch. Ein Lehrstück” (Specht).¹ The aim here is to shift the emphasis back towards the work and to examine not only how it has survived, but also how it might offer new possibilities in a new context. I shall focus on Brecht's great hymn to posterity: “An die Nachgeborenen” (12:85-87) and its reception in the poems of “those born after.”

In many senses Brecht's poem demands to be read as a “Zeitgedicht,” a report on its own times. The person, situation and the aesthetic possibilities of the poet are irrevocably marked by the times in which they live. And for Brecht and his compatriots in exile in the 1930s, these were dark times and limited possibilities: “So verging meine Zeit / Die auf Erden mir gegeben war.” For all its historical specificity, however, something very curious has happened to this poem. Explicitly addressed to posterity, it has in return enjoyed a unique after-life in the work of later writers, a reception unparalleled in twentieth-century German literature.² The history of the reception of this one poem through the years has inevitably been a political matter, opening perspectives on the changes in the German poetic landscape over half a century of writing — and reflecting *in nuce* the changing perceptions of Brecht. But beyond that it appears to have acquired a talismanic quality, as if each generation has felt called upon to measure its own existence against the hopes Brecht expressed for the future. One could understand the extent of the reception in different ways however: perhaps as a testimony to the importance of the issues addressed in the poem. Alternatively one could see its

continuing relevance as proof that the curtailments of humanity depicted in Brecht's poem have persisted, that it is, to borrow the title of a poem by Erich Fried of 1961, "noch vor der Zeit."³ Either way, however, there could be thought to be something curious, pernicious even, in so many writers having chosen to address the large issues of their own time through this single poem. In this sense its reception offers an illuminating example of the need Harold Bloom has discussed of later writers to "swerve" from, or "misread" a model in order to clear the imaginative space they need for their own work.⁴ The question is of special interest because "An die Nachgeborenen" itself, like so many of the other poems of exile, is not only explicitly concerned with the issue of reception, but is also implicitly connected to a whole matrix of issues surrounding survival and forgetting, memorialization and inscription in Brecht's work, with an urgent and real cause: Brecht's fear that humanity and with it poetry would not survive fascism. Ruth Berlau reports that he had asked her to learn his poems by heart in case they did not outlast the flood.⁵ But the question of reception is also a question of ideology for Brecht. As becomes apparent in many of the poems and essays, it is not the totems of recognition, but rather the processes of transmission that concern him centrally. The reception of this poem has already been widely discussed.⁶ The focus here will be on reactions during the 1980s and after the fall of the Berlin Wall, which have as yet excited little critical attention. These reactions can best be understood, however, against the background of what came before.

From very early on Brecht had styled himself as a "Klassiker" and after his death he was quickly canonized as a new socialist literary classic. This understanding of his legacy could only be maintained at the expense of many of the most provocative aspects of his work, but he nevertheless had enormous value to the authorities as an icon legitimizing the GDR state. This ambivalence crystallized the uncertainties of the young state and led to a polarization in Brecht reception.⁷ This is neatly illustrated by a strand of poetry which continued Brecht's optimism into the present of really existing socialism. A poem, "Sicher sangen die Stare," from an early sequence by Helmut Preißler, offers one of the most extreme examples of a writer who has claimed the reality of Brecht's vision for his own society. Of course nature blossomed in the past, he claims, but insists that it is rendered "tausendfach schöner" for those "Nachgeborenen" living in the context of socialist regeneration and reconciliation.⁸

Very quickly, however, Brecht and his text became forces to be mobilized *against* the prevailing socialist society, as writers tried to reinvest Brecht the "classic" with the power of the critical heretic. For writers like Heiner Müller, Peter Huchel, Günter Kunert, Rainer Kirsch, Volker Braun or Wolf Biermann (different though their signatures are), Brecht's critical legacy as manifested in the poem became a talisman against the monolithic structures of the state.⁹ In particular, Brecht's

"Gespräch über Bäume" became a token of resistance against the pressures of silence —such as censorship. In Huchel's moving "Der Garten des Theophrast," for example, published in *Sinn und Form* in 1962, the injunction of the lyric subject to his son to remember those: "Die einst Gespräche wie Bäume gepflanzt" stands in stark contrast to the crushing intervention of an anonymous "sie," and has poetic, but also political, implications. Exactly twenty years later Wolf Biermann's "Grünheide, kein Wort," which documents a visit to his dying friend Robert Havemann, under house-arrest in Berlin, is also a meditation on the prohibition on speaking out (this time bitterly ironic):

[...] kein Wort, schon gut, kein Wort.
Was sind das für Zeiten, da ein Gespräch
über Menschen fast ein Verbrechen ist
aber von den Bäumen, nicht wahr Genosse
Honecker, von den Bäumen werde ich reden.¹⁰

In his 1980 collection, *Abtötungsverfahren*, Günter Kunert also gave powerful expression to a very specific "Belagerungszustand," which simultaneously functioned as a metaphor for life in the GDR.¹¹ His words, "frischgeschlüpfte Zugvögel," become:

Wegbereiter
dorthin wo das Gespräch über Bäume
kein Schweigen mehr bindet
dorthin wo keiner einem
die Sprache verschlägt

A striking constant in these poems is that despite the pressures exerted on the poets and their language, the faith in poetry as "contradiction" (a literal "speaking against" the times) is very strong. In the West, notoriously, the reception progressed along different lines.

Immediately after the War the famous lines from "An die Nachgeborenen" about a "Gespräch über Bäume" were caught up in the debate about the viability of the conservative tradition of nature poetry after the Holocaust and were misunderstood as representing Brecht's embargo on traditional poetic utterance. Günter Eich, in his "Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume," defended the value of the natural realm as an antidote to the political. Wilhelm Lehmann insisted that the poem could function as "beste Desinfektionsmittel" against "die Abwässer unserer Zivilisation" and cited Brecht directly when he argued for the powers of nature poetry to invoke a mythic totality: "ein Gespräch über Bäume schließt nicht das Wissen um böse Zustände und Taten, es hilft vielmehr den verlorengegangenen Menschen wieder zu holen."¹²

Later writers were more ambivalent, and famous texts by Hans Magnus Enzensberger and Erich Fried from the 1960s played off the

demands of the ethical against the aesthetic in the service of contemporary social criticism.¹³ In the 1990s that tension was reflected in an intensified form. The poles of the debate were signaled in the two elements of Brecht's phrase: "Ein Gespräch über Bäume." On one side a new and urgent conviction was signaled in Hans Christoph Buch's 1981 poem "Was ist geschehen":

Warum erscheint uns ein Satz, daß ein
Gespräch über Bäume fast ein
Verbrechen ist, heute fast schon selbst
verbrecherisch?

The answer is blunt. Under the threat of ecological extinction the word "Baum" itself becomes acutely political.¹⁴ For other writers, however, the emphasis was necessarily on that other element of the equation: "Gespräch." For these poets the very notion of language as a medium adequate for communication was open to profound and radical doubt. The most extreme example here was of course the famous poem by Paul Celan. His "EIN BLATT, baumlos, für Bertolt Brecht" is perhaps the most extraordinary response to Brecht's poem:¹⁵

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?

For Celan and others like him after 1945, the "Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" are not so much tactical, as fundamentally linguistic.¹⁶ The crimes of the past have so burdened language that they have rendered it inadequate to conceive and articulate what has occurred. This is, as Theo Buck points out in a detailed piece on Celan, not simply "Zweifel an der Sprache," but "Verzweiflung über die Sprache."¹⁷ Celan's polemical inversion of Brecht is more complex than it might at first appear. Both men were struggling with the need to make poetry say those things which need to be said. What stood between them finally was the experience of the Holocaust.

Celan's scepticism was a product of his own terrible circumstances, but also indicated a wider malaise, which became particularly clear in the late 1970s and 1980s. The belief in historical development which had underpinned the Enlightenment project (and its revolutionary extension in Marxism) was subjected to radical and far-reaching doubt. The relinquishing of an unreserved faith in progress in East and West resonated with the insecurities of global politics to bring a quite new sense of the "dialectic of the Enlightenment" postulated by Horkheimer and Adorno some four decades previously. With this doubt came an

interrogation of the notions of history, progress, truth and communication and an atmosphere of increasing disillusionment and despair. This could not but affect readings of Brecht and his poem.

In a 1977 text "Bauwerk," from the ironically entitled *Unterwegs nach Utopia* collection, Kunert had connected Brecht's address to posterity with existential themes of personal survival, only to reduce these to crumbling material vestiges. "Das Gestein deiner Tage / eine Nachgeburt aus Schutt / für Nachgeborene."¹⁸ The imagery is characteristic of much of the poetry of the time (in East and West), which is filled with wastelands of ice, stone and debris, but so too is the shift from elaborate contrafactual to oblique and broken citation. Out of the rubble of history poets had also to make sense of fragments. Fewer poets engaged fully with Brecht's poem, rather motifs and fleeting quotations were spliced together and tested to see how far they could have meaning for a contemporary world.

Drawing on his earlier scepticism, one which intensified during the 1970s and 1980s, Hans Magnus Enzensberger's "Andenken" of 1980 presented itself as a perhaps surprisingly flippant retrospective view of the 1970s.¹⁹ He demonstrated a continuing scorn for complacent affluence and the media which cushion us from the truth of our situation, despite bombarding us with information about it. The decade had effectively forfeited any expectation that future generations might remember it with the forbearance that Brecht's poem demanded. And he concluded: "Daß irgendwer ihrer mit Nachsicht gedächte, / wäre zuviel verlangt."

In his Frankfurt lectures from 1984, *Vor der Sintflut: Das Gedicht als Arche Noah*, Kunert once again took issue with Brecht and his legacy, and seemed to come to similar conclusions. He argued that the anticipated failure of socialism was already to be heard in the Brecht poem itself, in the plea for consideration from future generations. His response is unambiguous:

Aber warum sollten die eigentlich mit uns Nachsicht zeigen? Um der eigenen Passivität und Kapitulationsbereitschaft ein Alibi zu unterlegen? Und außerdem: Wird überhaupt etwas Nennenswertes nach uns kommen als der Wind, der durch unsere Städte ging?"²⁰

Kunert seems to be implying that the nihilism of the early Brecht is closer to him and to us now, than the confidence of the later writer.

The mood here and elsewhere in the East is darker than Enzensberger's poem, although it makes similar points. The 1980s, again in the words of Günter Kunert, marked a fundamental caesura: "der endgültige Abschied von der Utopie, vom Prinzip Hoffnung."²¹ In his lectures Kunert quoted two poems by a contemporary, Heinz Czechowski, "Ich sehe mich kommen und gehen, gespenstisch" and "Die Vögel." The latter he saw as a "spätes Pendant" to Brecht's "An die Nachgeborenen" and quoted it in full. It also concludes with a future emptied of human hope.²²

Die Vögel

Fliegen noch, es sind
Meistens Spatzen und Krähen, sie
Überleben, scheint es,
Wie wir:

Angepaßt
Dem grauen Himmel,
Durch den immer seltner
Die Sonne hindurchscheint,
Sind auch sie
Auserwählt
Für eine neue
Sintflut.

[...]

Die kommen werden nach uns,
vielleicht
Von fernen Gestirnen,
Werden nichts finden, außer,
Vielleicht,
Spatzen und Krähen.

Czechowski, in an interview, praised Brecht's poem as "den großen text," one which had been a lasting inspiration (also because for him it represented a modern "Hölderlin-Ton").²³ Quotations from it (and other of Brecht's poems) appear in many of Czechowski's texts, but almost all are marked by the bitter recognition which opens Czechowski's "Credo": "Nichts ist eingelöst / Von allen Versprechen."²⁴ And this same poem ends with a fundamental denial of the claim that socialism ever offered the humane society Brecht envisaged:

Doch wohin wird gehen die Kunde,
Daß ich dabeigewesen,
Als der Mensch noch dem Menschen
ein Mensch war?

Man was not even a human being, never mind a helper. All former hopes, even his belief in truth, are dismissed as naive — in terms echoing Brecht's own: "Ich nehm mich zurück in die Jahre / Als ich an Wahrheit noch glaubte." And the poem "Ich und die Folgen" finishes with an image of a figure:

...mitunter lachend wie jener,
Der die furchtbare Nachricht
nur noch nicht empfangen hat.²⁵

The development of the GDR demonstrated how far reason had been deprived of the moral dimension which it possessed in the struggle against fascism, and had become purely instrumental. The poems reject not only hope as earlier, but "truth" and reason too. What is most interesting in this context, however, is the shift in the significance of the "dreadful news." Brecht's phrase about the "furchtbare Nachricht" gained a new currency during the 1980s but, as here and in Enzensberger's "Andenken," where the news is already "zur Kenntnis genommen und archiviert," it is subverted. For Volker Braun in "Das innerste Afrika," the situation offers no hope of response: "Wir haben die furchtbare Nachricht vernommen, wir haben nichts hinzuzusetzen." And in a poem, "Plastik: Mutter mit totem Kind," by the younger GDR writer Hans-Eckardt Wenzel, "Der Lachende hat die furchtbare Nachricht nur / Schon vergessen!"²⁶

Wenzel's poem goes furthest in its rejection of the claims for the modern world. His "Schweigen," "das unaufhörliche Ja-Sagen," indicates his silent complicity in the horrors of the developing world: "deutet schon auf Unempfindlichkeit." For him, emphatically, the flood is not over.

Wann bin ich dieser Klage enthoben?
Wann tauche ich endlich auf aus der Flut
in der wir untergehen?

The poem is a sophisticated one, for all its replication of slang and its rootedness in a firmly contemporary experience. Ultimately it addresses realism and the relation of reality to the aesthetic media which reflect it. Its starving child and mother are at once real and aesthetic, appearing in implied television pictures, the sculpture of the title, and of course the poem. The lyric subject is overcome by the relative comfort of his own situation (as Brecht had been), "und halte / Meine Unschuld nicht mehr aus," but the center of the poem is the relationship between aesthetics and political engagement. The final words come back to art and its relation to reality: "Als wäre die Wirklichkeit nur / Eine Nachahmung der Kunst."

Wenzel was not alone, however. One of the most interesting aspects of the poetry of the 1980s is the interplay between three distinct references to Brecht's poem: the constellation of "flood" images, the arrival of the "dreadful news," and the process of aesthetic reflection as illustrated in Wenzel's poem. In many of these poems the three come together, and the "Flut" of Brecht's poem can now be interpreted as the flooding of the individual with terrible news from all over the world, the flood of images from the television. As early as 1978 Günter Kunert had warned that his could be the last generation of writers, in the traditional understanding of the term: "Nach uns kommt die Sintflut des Entertainments, der Sachinformation, der politischen Schaumschlägerei."²⁷ For

younger writers especially, living in the accelerated "hyperrealities" of global communication, that process is much further advanced.

If the rejection of utopian thinking was particularly evident in the work of the older GDR writers, who had come to prominence in the early post-war years, or even in the 1960s, it found its most radical expression in a young generation of writers whose literary debuts came for the most part after 1976, the year of the Biermann expulsion — a watershed in GDR cultural politics. They found themselves furthest from the socialist hopes that inspired Brecht and the early years of the GDR. In many poems one has the sense of their living in a historical limbo, very much at odds with the revolutionary forward projection of Brecht's poem.²⁸ Far from casting themselves in the role of Brecht's "Nachgeborenen," as their predecessors had done, and thus accepting their place as part of a continuing process of evolution, the young writers undermined that progress. Hans Brinkmann's "Narrenschiff," for example, presents a paradoxical picture of a crew and their ship stranded with a hand's breadth of dry land between them and the water: "und die Flut, aus der wir gestiegen, / fällt nicht mehr und steigt auch nicht."²⁹ The flood, clearly here again a reference to Brecht's poem, becomes the symbol of time stood still. That the ship which once might have been a revolutionary ship is now a ship of fools and the resting place, "auf den Sand gebaut," point unmistakably to the halted trajectory of revolutionary socialism. A text by Ralph Grüneberger, "Wir, die Nachundnachgeborenen," takes the form of the poetic biography of a generation which starts with Brechtian idealism and progress, but gradually loses energy and tails off into senselessness, and repetition:³⁰

Wir, die wir die Fabriken
Und SchöBe bevölkern
Und kollektiv den freund
Lichen Boden ausbeuten
Haben anderer
Aus uns in die Welt gepreßt
Andere, die so anders
Anders nicht sind.

What is pervaded with a sense of self-pity in Grüneberger, "[wir]... Gedenken unsrer / Mit Nachsicht," becomes in Gabriele Stötzer-Kachold's aggressive prose poem, "an die 40jährigen," militant withdrawal. She posits her generation as disillusioned outsiders who (unlike Brecht who saw the goal, but could not reach it) have lost sight of their goal altogether: "wir haben keine hoffnung, wir haben kein ziel, jeder boden ist unser boden." They go unheeded, ineffectual, born too late:

wir sind die generation zwischen einer generation, wir stehn zwischen zeiten, regeln, empfindungen. wir sind die zwittergeneration, wir sind ein zwittergeschlecht [...] wir sind die fruchtlos, sinnlos nachgeborenen...³¹

This text, from her controversial 1989 text *zügel los*, articulates the frustration of young people who saw themselves caught in structures which were set up before they were born, and a future which offered little perspective for change. Steffen Mensching gives a sense of that epochal belatedness and existential stagnation in a fine poem "Im Spätsommer," of 1984, which intercuts a response to the Brecht poem with multiple reflections and refractions of Brecht and others.³²

Im Spätsommer baden, aufgetaucht aus den Fluten,
Mit den Freunden. Am Ufer, die Bäume, vergilbt, sprechen
Für sich. Und das Öl ist ein Verbrechen,
Das ich schluck. Das Wasser steht zum Hals, ich rühre
An deinen Brüsten und sink auf den Grund, dort
Liegen, untergegangen, Skelette, Treppen
Für nachgeborene Füße. Ohne viel Nachsicht, vorsichtig
Schwimme ich im Kreis, in der Mitte
Der Dreimeilenzone wäre ich auch gern weise. Brecht
Meine Gelenke und klassisch ersauf ich. So einfach ist das
Aber nicht. Kein Gott, kein Kaiser, noch
Rettungsschwimmer rettet. So vergeht meine Zeit. Wo
Ist der Stöpsel im Schlamm der epochalen Badewanne. Ich bin
Kein Fisch, ich bin natürlich auch kein U-Boot. O
Wie ich rudre, schiffe, trinke und treib
Wahnwitzig den Schweiß mir auf die Haut, daß verdunste
Der Dreck, ehe der eiserne Herbst kommt
Und die Sonne spärlicher noch unsere Häupter bescheinet.

Here Brecht's "An die Nachgeborenen" is read almost as a palimpsest through "Vom Schwimmen im Seen und Flüssen" (11:72-3). (One could follow up references also to Hölderlin, Karl Mickel, Günter Kunert, and Volker Braun). Although the lyric subject has, it seems, emerged from the flood, it is implied that some of the ideals which inspired Brecht's poems have fared less well (ll. 5-7). The lyric subject tries to swim looking forward, and carefully ("Ohne viel Nachsicht, vorsichtig"), but finds himself swimming in circles, aimlessly caught in the muck and the restrictions of his present. This lyric subject swims, choking on oil, water up to his neck, fed up, until finally he goes under, despite his strenuous efforts to get somewhere. He seems to be mired in the definitions and limitations of the present as much as in quotations, which do not provide the impetus to break free and project forward to anything beyond. He is left where he started, and apparently none the wiser: "So vergeht meine Zeit."

Up until 1989, while the project of socialism — on which Brecht's poem is predicated — still existed, writers in East and West were drawn to "An die Nachgeborenen," and in many cases used the poem, not to judge their predecessors as Brecht had feared, but their own times. The collapse of socialism has opened Brecht's poem to new perspectives. Recent poems seem to declare his spiritual death and the end of his relevance for posterity; perhaps even the end of any faith in poetry:

B.B.'S SPÄT GEDENKEND³³

Der große Dichter
im Stahlsarg unter dem Stein
und im Nirgendwo. Kein
lesender Arbeiter stellt noch
eine Frage: Es gibt ja
keine Antworten mehr.
Der arme reiche Dichter
in enger Erde
aufersteht täglich zum Dienst
als Objekt.
Umgeben von lauter Verrätern
aus Liebe oder
sonstiger Bedürftigkeit
hast du deine Wahl
getroffen: Keine Nachrichten
mehr an Nachgeborene.

This poem by Günter Kunert, from the beginning of 1992, portrays Brecht as isolated, betrayed, and stranded by history. He is a monument, an object, which had first been robbed of its contradictions, and then of its socialist premise. Now even final traces of his vision have vanished. In another Brecht poem by the same author, "Des toten Dichters gedenkend" of 1994, he is pictured as a lonely relic of his context, "Sein Land aber welkte indessen dahin / und verstarb ihm."³⁴ The same thought is taken up here in the devastating observation, "Kein / lesender Arbeiter stellt noch / eine Frage." Here Kunert implies that the force for changing the world, which had once existed in literature can no longer have an effect. But significantly, if no questions are asked, nor are there answers to be offered: "Keine Nachrichten / mehr an Nachgeborene." The mood of the poem is elegiac about the failure of Brecht's vision, but there is also a larger sense of loss, which might be understood to be the result of a more profound crisis. The line "Es gibt keine Antworten mehr" seems to belong to an age in which not only socialism but also reason and literature have lost the power to diagnose social ills, never mind to remedy them. Kunert's scepticism is not final however, and if he warns elsewhere that the Brecht's poems will be judged in the light of the failure

of his political intention, he seems, nevertheless, to rescue some slim faith in art and possibly even in some form of ambivalent regeneration.³⁵

...Er hat seinen letzten Irrtum
gut vorbereitet: Die Unsterblichkeit
im Blechsarg in berlinischer Erde.
Aber manchmal auferstehen
die Toten erneut
mit fremder Miene und falscher Stimme

Heiner Müller's "FERNSEHEN" of 1990 offers a slightly different, though no less resigned perspective.³⁶ In the second part of the poem, "DAILY NEWS NACH BRECHT 1989" the television cameras transmit the rush of history as the East collapses, but are also intercut with disturbing images from the past:

Die ausgerissenen Fingernägel des Janos Kadar
Der die Panzer gegen sein Volk rief als es anfang
Seine Genossen Folterer an den Füßen aufzuhängen
Sein Sterben als der verratene Imre Nagy
Ausgegraben wurde oder der Rest von ihm
BONES AND SHOES das Fernsehen war dabei
Verharrt mit dem Gesicht zur Erde 1956
WIR DIE DEN BODEN BEREITEN WOLLTEN
FÜR FREUNDLICHKEIT
Wieviel Erde werden wir fressen müssen
Mit dem Blutgeschmack unserer Opfer
Auf dem Weg in die bessere Zukunft
Oder in keine wenn wir sie ausspein

Müller's gesture, like that in the Brecht original, and in the Czechowski poems considered earlier, reflects on the relationship between means and ends — the hatred which has distorted his features, and the violence he has been forced to undertake in the name of the truth. The tragedy now is that the socialism which Brecht had longed for, and which he saw as the antidote to the dark times, is once again shown to have had precisely the same effects. The next section of the poem continues:

SELBSTKRITIK
Meine Herausgeber wühlen in den alten Texten
Manchmal wenn ich sie lese überläuft es mich kalt Das
Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
[...]
Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend

Since the 1980s, but especially since 1989, the process of questioning those "truths" which might once have seemed self-evident has cast Brecht's confidence of 1938 in a new light. With the end of GDR

socialism, the socio-political paradigm has been put fundamentally into doubt. With it too has come the recognition that the pursuit of reason involves reductions and simplifications which may cost dear, and that the educative function of literature is implicated in that process. Albert Ostermaier's "herr b. hat keine nachsicht mit herrn galilei" confirms the scepticism as regards reason and truth.³⁷

die wahrheit hängt
an einem seidenen
faden scheints drum
mach ich den strick
dir ums genick mit
wahrheiten dick sonst
reisst er & ich fall
zurück in finstere
zeiten & wer soll
deinen schatten
begleiten wenn die
sonne ihn hat &
wer sieht dir dann
nach der verrat
kennt nur den blick
nach vorn

It is not difficult to see Brecht's reaction to Galilei in the poem as a means of reflecting upon our relationship to Brecht and what he has stood for. Here again the fragility of reason, the judgement of history and the longed for "nach-sicht" are answered in brutal fashion: "der verrat / kennt nur den blick / nach vorn." At the center of the poem is a sense of a betrayal which also appears as a key topos in the poems by Müller and Kunert, and in a broad spectrum of recent poetry. Here this clearly has its origins in the flawed relationship to Brecht (and through him to the GDR), but it also has much larger resonances — personal, political and historical.

And yet: at a moment which might seem to find Brecht's text exhausted, poets (especially, though not only, those associated with Brecht and the GDR) still use his words as a means of measuring, testing and articulating their experience. The very fact that Brecht's poem continues to stimulate responses — even after the collapse of the political system which should have guaranteed his vision — foregrounds two aspects of the poem in a new way. Firstly one recognizes the undiminished relevance of the demands it makes on the reader. Those demands are political in the broadest sense, personal and aesthetic. At different times the one or the other becomes dominant in the reception, and if the emotional identification in the recent Kunert and Müller poems is prominent now, it cannot be seen as the only or final access. But what remains from them is the single most important demand Brecht's poem makes: the urgent conviction that one has only one time. One cannot

escape it, and one has a responsibility to respond to it. Poets take responsibility for their own times even as they speak against the times and against (or with) Brecht. In that they understand Brecht and honor him appropriately, for in this they recognize the movement at the heart of Brecht's poem, his aesthetic, and of poetry itself: contradiction. But reading the later texts can also help to focus one's attention on the extent to which Brecht's "An die Nachgeborenen" is concerned with what poetry can and should do in dark times. The tactical possibilities of "Schweigen" are tested by Brecht, of course, but looking back it is clear what degree of confidence Brecht had, in these years at least, in the power of poetry. By the 1980s and beyond very little of Brecht's confidence in poetry or language as a transparent medium is available to writers in either state. In another context Kunert has identified a paradigm shift rendered acute after 1989 in speaking of "Der Sturz vom Sockel" of the writer.³⁸ It is perhaps appropriate that this poem which has at its center the relationship between poetry and the dark times from which it emerges should continue to inspire writers to explore our own dark times and their response to them. In a learning poem, "Über die Bauart langdauernder Werke" (14:34-36), Brecht had proposed that works should be created with a complex system of reception in mind. Indeed in this poem the longevity of a work is predicated on the participation of the future in its construction, and on the work's own inherent complexities:

Wie lange
Dauern die Werke? So lange
Als bis sie fertig sind.
So lange sie Mühe machen
Verfallen sie nicht.

Brecht is obviously thinking of the socialist project itself here, although he also suggests that the poem can be read with other, more concrete, works in mind. "An die Nachgeborenen" is (still) just such a work.

NOTES

¹ "Brecht und die Enkel," in *Die deutsche Bühne*, Nr. 2 (February 1998): 34-37 (34 and 35 respectively). I am very grateful to Erdmut Wizisla for drawing this piece to my attention.

² Compare Jürgen P. Wallmann, ed., *Von den Nachgeborenen: Dichtungen auf Brecht* (Zürich: Verlag der Arche, 1970).

³ Fried, "An die Nachgeborenen," in Walter Hink, ed., *Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 2. Auflage, 1979), 94-97 (94).

⁴ Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: OUP, 1973).

⁵ Ruth Berlau, *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate*, ed. Hans Bunge (Berlin: Eulenspiegel, 1987), 275.

⁶ For a more detailed account of the early years see my "An die Nachgeborenen": Those Born Later Read Brecht — a Poem and Its Reception," in *Brecht's Svendborg Poems*, ed. Ron Speirs (Cambridge: CUP, 1999). See also Hiltrud Gnüg, "Gespräch über Bäume": Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik," *Basis 7*, ed. Reinhold Grimm and Jost Hermand (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977), 89-117; Ursula Heukenkamp, "Bertolt Brecht 'An die Nachgeborenen,'" *Werkinterpretationen zur deutschen Literatur*, Horst Hartmann et al., eds. (Berlin: Verlag Volk und Wissen, 1986), 183-98; Malcolm Humble, "Brecht and Posterity: A Poem and its Reception," *New German Studies* 14.2 (1986-87): 115-42; Bernhard Greiner, "Das Dilemma der 'Nachgeborenen': Paradoxien des Brecht-Gedichtes und seiner literarischen Antworten in der DDR," in *Frühe DDR-Literatur: Traditionen, Institutionen, Tendenzen*, ed. Klaus R. Scherpe and Lutz Winkler (Berlin: Argument Verlag, 1988), 174-93; Birgit Lermen and Matthias Loewen, "Das stimulierende Vermächtnis eines Klassikers," in *Lyrik aus der DDR* (Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1987), 3-121; Erdmann Waniek, "Frieden, Schein und Schweigen: Brechts Ausruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan, Enzensberger und Fritz," *Wirkendes Wort*, 42 (1992): 253-82.

⁷ David Bathrick, "The Dialectic of Legitimation: Brecht in the GDR," in *New German Critique*, 1 (Spring 1974): 70-103.

⁸ Preißler, *Gedichte 1907-1972* (Berlin: Aufbau, 1977), quoted in Gnüg, 94-95.

⁹ Heiner Müller, "Brecht" (1956) in Frank Hörnigk, ed., Müller, *Werke*, 1 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998): 37; Peter Huchel, "Der Garten des Theophrast," *Sinn und Form*, 14 (1962): 868, reprinted in *Chausseen Chausseen* (Frankfurt/M.: Fischer, 1963), 81; Rainer Kirsch, "2005," in *Auszug das Fürchten zu lernen* (Reinbek: Rowohlt, 1978), 203; Volker Braun, "Zu Brecht, die Wahrheit einigt," in *Sinn und Form*, 27 (1975): 4, 739; Wolf Biermann, "Brecht, deine Nachgeborenen," in *Für meine Genossen: Hetzlieder, Gedichte, Balladen* (Berlin: Wagenbach, 1972), 33-35.

¹⁰ In Biermann, *Verdrehte Welt das seh ich gerne* (Köln: Kiepenheuer, 1982), 26-27.

¹¹ Kunert, "Belagerungszustand," in *Abtötungsverfahren* (München: Hanser, 1980), 50.

¹² Günter Eich, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, ed. Axel Vieregge (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991), 1:174. Lehmann from "Die gefährliche Kunst" and "Eroberung des lyrischen Gedichts," in Lehmann, *Sämtliche Werke in Drei Bänden* (Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1962), 3:360 and 407 respectively.

¹³ Compare Enzensberger, "weiterung" in *blindenschrift* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964), 50; or "Zwei Fehler," in his *Gedichte 1955-1970* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971), 162; or Erich Fried, "Gespräch über Bäume," in *Gesammelte Werke*, ed. Volker Kaukerit and Klaus Wagenbach (Berlin: Wagenbach, 1993), 1:440 or "Neue Naturdichtung," 2:60.

¹⁴ Buch in *Lyrik von allen Seiten*, ed. Lothar Jordan, Axel Marquardt and Winfried Woesler (Frankfurt/M.: Fischer, 1981), 227. For the many poems which take up Brecht in the spirit of "eco-politics," see Malcolm Humble's 1986 article cited above.

¹⁵ This poem was written in 1968, first printed in the Wallmann anthology, and subsequently included in Celan's posthumous collection, *Schneepart* (1971). See Paul Celan, *Gedichte in zwei Bänden*, (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975), 2:385.

¹⁶ Helmut Heissenbüttel made the same point, again with reference to Brecht, in his "Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit," in *Über Literatur: Texte und Dokumente Zur Literatur* (Olten im Breisgau: Walter Verlag, 1966), 230-2.

¹⁷ Theo Buck, "Weite und Enge: Zu einer lyrischen Auseinandersetzung Celans mit Brecht," in *Festschrift für Friedrich Beissner*, ed. Ulrich Gaier and Werner Volke (Bebenhausen: Verlag Lothar Rotsch, 1974), 67-89.

¹⁸ Kunert, *Unterwegs nach Utopia* (München: Hanser, 1977), 9.

¹⁹ Enzensberger, *Die Furie des Verschwindens* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980), 9.

²⁰ Kunert, *Vor der Sintflut: Das Gedicht als Arche Noah* (München, Wien: Hanser, 1985), 99.

²¹ Kunert, *Vor der Sintflut*, 51.

²² *Vor der Sintflut*, 99. See also Heinz Czechowski, "Auf eine im Feuer versunkene Stadt," "Credo," and "Ich und die Folgen," in *Ich, beispielsweise* (Leipzig: Philipp Reclam jun., 1982), 22-33, 106-7, 107-9.

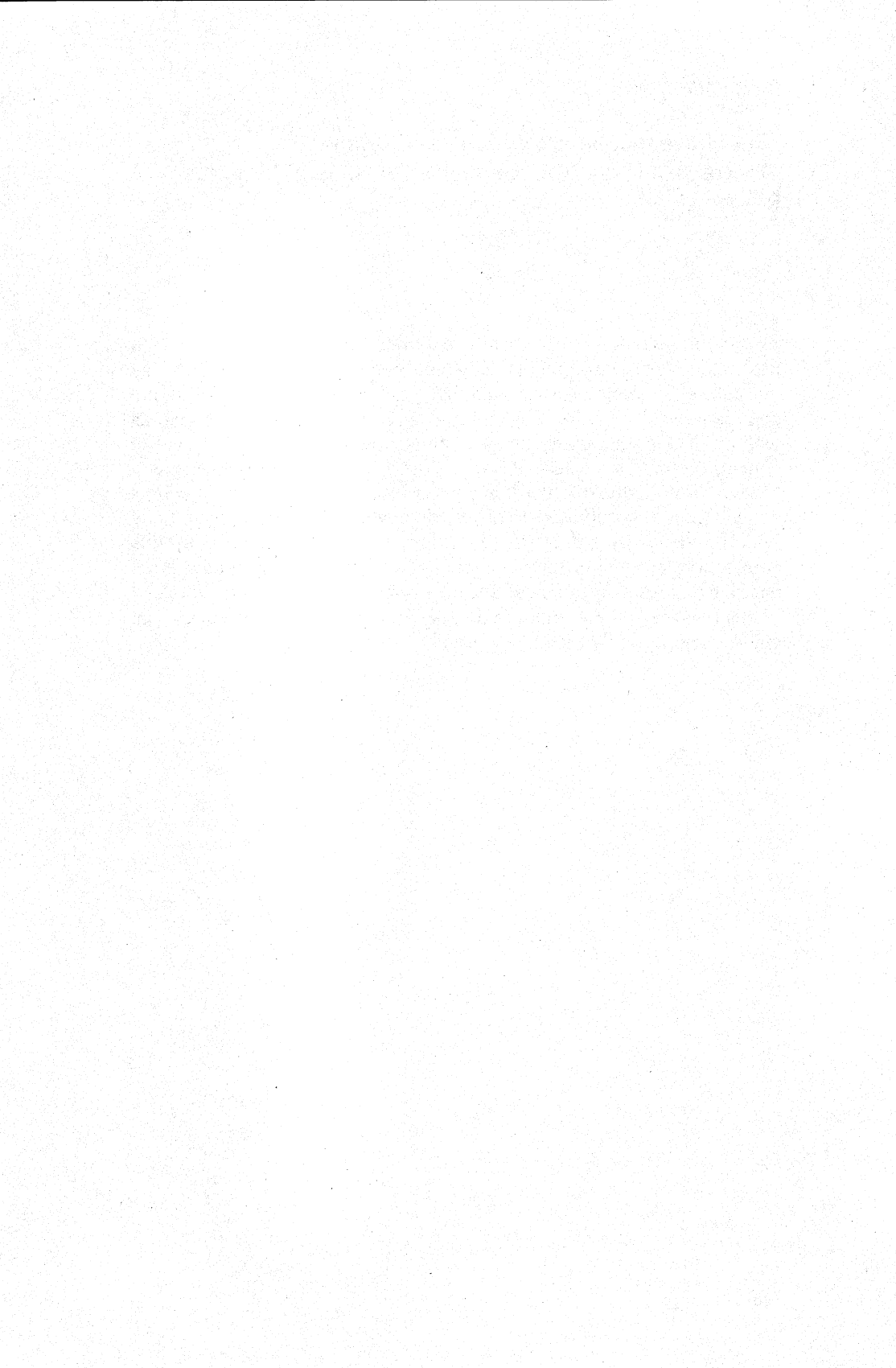
²³ Czechowski, 126.

²⁴ Czechowski, 106.

²⁵ Czechowski, 109.

²⁶ Braun, *Langsamer knirschender Morgen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987), 61-3 (63); Wenzel, "Plastik: Mutter mit totem Kind," in *Antrag auf Verlängerung des Monats August* (Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1986), 29-30.

- ²⁷ Kunert, *Ein englisches Tagebuch* (Berlin and Weimar: Aufbau, 1978), 224.
- ²⁸ See my *Breaking Boundaries: A New Generation of Poets in the GDR* (Oxford: OUP, 1996), for a more detailed discussion.
- ²⁹ Hans Brinkmann, "Narrenschiff. Den Freunden," *Wasserstände und Tauchtiefen* (Berlin: Verlag Neues Leben, 1985), 86.
- ³⁰ Grüneberger, *Frühstück im Stehen: Gedichte* (Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1986), 32-33.
- ³¹ Gabriele Kachold, *zügel los* (Berlin and Weimar: Aufbau, 1989), 79-81 (81).
- ³² Steffen Mensching, *Erinnerung an eine Milchglasscheibe* (Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1984), 58.
- ³³ See John Willett, ed., *Brecht damals und heute / Brecht Then and Now, The Brecht Yearbook 20* (Madison, The International Brecht Society, 1995), 31.
- ³⁴ "Des toten Dichters gedenkend," in Kunert, *Mein Colem* (München, Wien: Hanser, 1996), 34.
- ³⁵ Compare "Versagen der Gedichte," *Brecht Then and Now*, 32, and "Des toten Dichters gedenkend," as above.
- ³⁶ Müller, *Werke*, 1:232-3.
- ³⁷ "Brecht und die Enkel," 36.
- ³⁸ Kunert, *Der Sturz vom Sockel: Feststellungen und Widersprüche* (München, Wien: Hanser, 1992).



“But I have that within which passes show...”:
On Brecht’s Essay “On Rhymeless Verse with Irregular
Rhythms”

It has hitherto been uncritically assumed that Brecht’s essay “On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms” reflects in an unrefracted way the author’s poetological convictions. Yet both the numerous internal contradictions and chronological inaccuracies revealed in this text, as well as what is suppressed, suggest interesting and to date unthought-of conclusions as to the nature of Brecht’s poetics and its confrontation with the world of Realpolitik. For it is obvious that, with this essay, Brecht is endeavoring to accommodate his poetic development to partly already established, partly self-imposed, literary-political postulates. In this connection, a critical analysis of the essay makes evident that internal conflict between the political and the aesthetic task, which, from the 1920s onwards — and until the end of his life — permeates as a formal determinant not only Brecht’s poetry, but also his drama.

“Was über allem Schein, trag ich in mir...“: Zu Brechts Essay “Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen”

Albrecht Kloepfer

Nirgendwo steht geschrieben, daß die poetologischen Zeugnisse eines Dichters mit seiner Poesie übereinstimmen müssen. Ist nicht vielmehr eine ausformulierte Autorenpoetik häufig schon in sich selbst ein Gestus? Erläutert beispielsweise Poes “Philosophy of Composition” wirklich das Gedicht “The Raven” und seine Entstehung? Oder stellt sie nicht eher den Dichter dar als einen kühl berechnenden Maschinisten, der seine Gedicht-Maschine nach Belieben zu konstruieren und in ihre kleinsten Einzelteile zu zerlegen versteht? Und legt nicht Hofmannsthals sogenannter “Chandos-Brief” eindrucksvolles Zeugnis davon ab, daß es um jene Worte, die dem Briefschreiber angeblich wie modrige Pilze im Munde zerfallen, keineswegs so katastrophal bestellt sein kann, wie er es seinem Leser nachdrücklich darzustellen sucht? Anders gefragt: Müßte noch gedichtet werden, wenn sich so klar formulieren ließe, was man da gerade tut und warum? Und gerät nicht schließlich das ernsthafte Nachdenken über das Wesen der eigenen Dichtung in vielen Fällen selbst wieder zu Dichtung (man denke an Paul Celans “Meridian”)?

Diese Fragen gehören zum kritischen Rüstzeug für eine sinnvolle Lektüre poetologischer Texte, und ihnen liegt nicht allein die Erkenntnis zugrunde, daß kaum ein Autor schlüssig zu erklären weiß, von welchen Impulsen sein Schreiben in letzter Konsequenz gespeist wird. Vielmehr müßte wohl ebenfalls in Rechnung gestellt werden, daß Autoren nicht nur das Recht, sondern allzuhäufig auch traurig-triftige Gründe haben, ihren literarischen Ansatz mit scheinbar klaren poetologischen Aussagen der Öffentlichkeit gegenüber zu verschleiern. Der poetologische Text selbst läßt sich jedenfalls keineswegs losgelöst von Zeit und Raum seiner Entstehung interpretieren und ungefragt auf jene Dichtung anwenden, die ihm thematisch zugrundeliegt.

Allzu bereitwillig wird jedoch sowohl beim literarischen Laien als auch in philologischen Fachkreisen des Dichters Wort über seine Dichtung als höchste und letzte Instanz angesehen. Dabei lehrt doch schon

Shakespeares Prinz von Dänemark, daß zwischen dem, was sich zeigt, und dem, was tatsächlich ist, mitnichten jene direkte Verbindung bestehen muß, die der naive Betrachter in der Regel zunächst vermutet:

Nicht bloß mein düstrer Mantel, gute Mutter,
Noch die gewohnte Tracht vom ernsten Schwarz
Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems
Noch auch im Auge der ergieb'ge Strom
Noch die gebeugte Haltung des Gesichts
Samt aller Sitte, Art, Gestalt des Grames
Ist das, was wahr mich kundgibt; dies scheint wirklich:
Es sind Gebärden, die man spielen könnte.
Was über allem Schein, trag ich in mir [...]

(Hamlet. 1. Aufzug, 2. Szene)

Ob der Shakespeare-Verehrer Bertolt Brecht sich diese Verse — hier in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel — in seiner Ausgabe angestrichen hat? Möglich wär's wohl, denn sie beschreiben exakt jenes bislang unerkannte Versteckspiel, mit dem auch Brecht weite Teile seines poetologischen Ansatzes vor den Augen seiner Leser, ja, sogar vor den Augen seiner engsten Mitarbeiter verbirgt. Und unter diesem "düstrer Mantel," hinter dieser "gewohnten Tracht vom ernsten Schwarz" verbergen sich keineswegs nur des Dichters unfreiwillige oder mutmaßlich betrogene Mitarbeiter, deren Erwähnung schlicht "vergessen" wurde, oder deren Erben nun nach urheberrechtlicher Sühne rufen. Viel schwieriger und viel ernster stellen sich bei genauerer Betrachtung die Dinge dar, als sie uns John Fuegi mit moralinsaurer Miene verkaufen will.

Denn spätestens mit dem politisch-materialistisch motivierten Postulat eines "Gebrauchswertes" lyrischer Texte, wie ihn Brecht ab der Mitte der zwanziger Jahre u.a. in seinem provokanten "Kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker" formuliert, hatte der Dichter nicht nur Teile seines eigenen bis dahin vorliegenden Werkes ihrer poetologischen Basis beraubt, er hat sich damit zugleich auch einem wirkungsästhetischen Dogma verschrieben, das er selbst keineswegs in jedem Falle und bis in letzte Konsequenz zu erfüllen bereit war. Nicht nur werkgeschichtlich-biographischen Schlüsselgedichten wie "Vom Klettern in Bäumen" oder "Morgendliche Rede an den Baum Green" werden damit gewissermaßen ihre künstlerischen Wurzeln abgehackt, auch eine zukünftige literarische Entwicklung hat sich von nun an immer dann im Verborgenen zu vollziehen, wenn sie sich nicht einem unmittelbaren politisch-gesellschaftlichen "Gebrauch" zuführen läßt.

Nähert man sich mit Blick auf dieses poetologische Dilemma Brechts Essay "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" so fällt rasch auf, daß diesen Text eine ganze Reihe handfester Widersprüche und Unklarheiten durchziehen:

1. Zwar gibt der Text bereits in seinem Titel vor, über Lyrik zu sprechen, er tut dies jedoch im weiteren Verlauf nur zu einem verschwindend geringen Teil. Um genau zu sein, sprechen in seinen 165 nicht-zitierenden Zeilen (gezählt nach der neuen Brecht-Ausgabe) gerade einmal 64 von der Lyrik Bertolt Brechts (wovon wiederum 18 Zeilen auf die Einleitung entfallen, über deren Rechtfertigungscharakter noch nachzudenken sein wird). Und von den insgesamt 51 unterschiedlichen Zitatzeilen entstammen genau 18 tatsächlich seinem eigenen lyrischen Werk (wobei die ersten 9 zitierten Zeilen, die ebenfalls der Einleitung zugeordnet werden müssen, seiner konventionell gereimten Dichtung angehören). Man braucht wahrlich kein Freund von Statistik zu sein, um die Vermutung auszusprechen, daß Brecht mit diesen letztlich verbleibenden 46 erläuternden und 9 zitierenden Zeilen zur eigenen reimlosen Lyrik kaum einen eingehenderen Erklärungsversuch seiner diesbezüglichen Poetik beabsichtigt haben dürfte.

2. Die chronologische Herleitung der reimlosen Verse in unregelmäßigen Rhythmen ist schlicht falsch. Das Stück *Leben Edwards des Zweiten*, das Brecht als Ausgangspunkt seiner metrischen Überlegungen anführt, mag zwar in diesem Kontext ebenfalls technische Probleme aufgeworfen haben, es können von ihm jedoch lediglich ergänzende Anregungen ausgegangen sein, denn die erste Idee zum *Edward* geht nachweislich auf den Herbst 1922 zurück, während sich in der Lyrik bereits ab 1919 in reichem Maße jene freie Versbehandlung finden läßt, die Brecht erst im Zusammenhang mit der Niederschrift des *Edward*-Stückes entwickelt zu haben vorgibt. (Übrigens sind die überwiegende Zahl der Verse im *Edward* ganz gewöhnliche — wenngleich nicht eben virtuose — fünfhebige Jamben!)

3. Mag man hinter dieser Ungenauigkeit noch einen autobiographischen Irrtum des Verfassers vermuten, so ist entscheidender, daß sich damit zugleich Brechts Darstellung der formalen Genese seiner freien Verse widerlegen läßt. Das "einfache Problem," von dem er bei der Sprachbehandlung der Monologe im *Edward* berichtet, mag sich gestellt haben, und die gelegentlich eingesetzten freien Verse mögen tatsächlich seinen Vorbehalten gegen die "ölige Glätte des üblichen fünfhebigen Jambus" erwachsen, Gedichte in freien Versen liegen jedoch, wie gesagt, längst in reicher Zahl vor, bevor dieses Problem auftaucht, und sie lassen auch zur Zeit ihrer Entstehung in den Jahren 1919 bis 1921 mit dem dramatischen Blankvers in keinerlei metrischen oder gattungsgeschichtlichen Zusammenhang bringen.

4. Mysteriös bleiben damit vor chronologischem Hintergrund auch jene zwei Belegbeispiele, in denen sich Brecht auf proletarische Einflüsse aus dem Berlin der zwanziger Jahre beruft. Denn jene "Sprechchöre auf

Arbeiterdemonstrationen," die ihn bei der Bildung unregelmäßiger Rhythmen beeinflusst haben sollen, konnte Brecht ebensowenig bereits gehört haben, als er sein diesbezügliches Konzept entwickelt, wie den im Anschluß daran zitierten "Ausruf eines Berliner Straßenhändlers." Auch sie können allenfalls zu einer Verfeinerung dieses Konzeptes beigetragen haben.

5. Wichtiger als alle chronologisch-kriminalistische Wühlarbeit:

Die metrischen Erläuterungsversuche des Essays bleiben über weite Strecken unklar und lassen im Grunde weder gesicherte Rückschlüsse auf die tatsächliche Entstehung der metrischen Konzeption zu, noch liefern sie exakte Hinweise, wie sich der Dichter eigentlich eine Rhythmisierung seiner Texte gedacht hat. Hierfür ist zugegebenermaßen auch die seltsame metrische Zeichensetzung aller Druckfassungen verantwortlich, deren unterschiedlich lange Striche nicht erkennbar machen, ob hier eigentlich betonte und unbetonte Silben gezählt werden (wie es in der deutschen Metrik üblich ist) oder lange und kurze (was eher den romanischen Sprachen entspricht). Der Aufsatz legt in allen seinen Drucken die zweite metrische Lesart nahe, obwohl die beiden Manuskriptfassungen Brechts, die sich im Brecht-Archiv finden, diesbezüglich erheblich genauer differenzieren, indem dort eine Folge *kurzer* Senkungen jeweils mit einer Klammer ausdrücklich zusammenfaßt wird, während im Normalfall Hebungen und Senkungen den *Silbenbetonungen* folgen. Dennoch verhindert auch in den Manuskriptfassungen die im Essay dargestellte Eigentümlichkeit, metrische Senkungen mehr oder weniger willkürlich "verschwinden" zu lassen, letztlich eine nachvollziehbare Rekonstruktion der metrischen Gestalt. Damit korrespondiert, daß auch die nachgelieferten Erklärungsversuche Brechts keineswegs dazu geeignet sind, diesbezüglich Klarheit zu schaffen:

Die fehlenden Versfüße müssen beim Sprechen durch Verlängerung des vorhergehenden Fußes oder durch Pausen berücksichtigt werden. Die Einteilung in Verse hilft dabei. Das Ende der Verszeile bedeutet immer ein Zäsur.

(Zitiert nach dem *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe*, [weiter, GBFA] Band 22, Seite 362)

Klar ist einzig und allein der letzte dieser drei lapidaren Sätze. Für alles andere gilt, daß der Leser ohne eine "metrische Partitur" (die dann aber erheblich präziser hätte ausfallen müssen) schlicht keine Chance hat, zu erkennen, wann sich der Autor einen "fehlenden Versfuß" gedacht hat, wo er sich eine Verlängerung des "vorhergehenden Fußes" und wo eine Pause wünscht, und wie schließlich die Einteilung in Verse sich hier helfend auswirken soll. Nach der im Essay dargestellten "Methode" lassen sich für jede Verszeile buchstäblich Dutzende von Rhythmisierungen denken, und der lakonische Zirkelschluß, mit dem Brecht seine spärli-

chen metrischen Überlegungen beendet, legt aus diesem Blickwinkel tatsächlich eine schwer zu entkräftende Logik an den Tag:

Überhaupt ist diese freie Art, den Vers zu behandeln, wie zugegeben werden muß, eine große Verführung zur Formlosigkeit: die Güte der Rhythmisierung ist nicht einmal soweit garantiert wie bei regelmäßiger Rhythmisierung (wo allerdings gut abgezählte Versfüße auch noch keine Rhythmisierung ergeben). Der Beweis des Puddings liegt eben im Essen.

(GBFA 22:363)

6. Besonders auffällig ist schließlich auch, daß Brecht jenes lyrische Werk, das als erstes dem formalen Konzept einer reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen vollständig und im größeren Zusammenhang verpflichtet ist, mit keinem Wort erwähnt. Es handelt sich um den Zyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, der im Jahr 1930 als 6. Versuch im Heft 2. der *Versuche*-Reihe veröffentlicht wurde.

Vor allem diese Unterschlagung erhärtet den Verdacht, daß es im Grunde gar nicht in der Intention des Verfassers gelegen hat, mit diesem Essay seine eigene poetische Entwicklung wahrheitsgemäß zu erläutern. Blickt man nämlich auf das bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichte lyrische Werk Brechts, dann wird die formale Ausnahmestellung, die der *Lesebuch*-Zyklus einnimmt, noch schärfer erkennbar: Tatsächlich hatte Brecht bis zur Veröffentlichung dieses Zyklus' kaum einen Blick auf seine Verse-Drehbank zur reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmus zugelassen. Gerade 10 reimlose freirhythmische Gedichte waren (abgesehen von einigen früheren Druckfassungen einzelner *Lesebuch*-Gedichte im *Berliner Börsen-Courier*) an verstreuten, z.T. recht entlegenen Orten erschienen, bevor die 10 Gedichte des *Lesebuch*-Zyklus in einem geschlossenen Block in der exponierten Reihe der *Versuche* publiziert werden. Ohne Frage stellt der Zyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* damit in der lyrischen Biographie Brechts eine entscheidende Zäsur dar. Ihn nun bei einem poetologischen Selbstportrait des freirhythmischen lyrischen Werkes stillschweigend zu übergehen, kann wohl kaum mit Vergeßlichkeit begründet werden. Gerade in dieser Unterschlagung wird vielmehr deutlich, daß der Essay "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigem Rhythmus" andere Ziele haben muß.

Aber welche? Lohnend ist es in diesem Zusammenhang, nicht darauf zu achten, was dieser Aufsatz darstellt (und was nicht), sondern wie er es darstellt. Offensichtlich wird dabei nämlich, daß dieser Essay seine Entstehung keineswegs dem überquellenden Mitteilungsbedürfnis seines Verfassers verdankt, sondern daß ihm als wesentlicher Schreibimpuls eine Verteidigungshaltung zugrunde liegt. Dies machen bereits seine ersten Zeilen deutlich:

Mitunter wurde mir, wenn ich reimlose Lyrik veröffentlichte, die Frage gestellt, wieso ich dazu käme, so was als Lyrik auszugeben; zuletzt geschah

dies anlässlich meiner "Deutschen Satiren." Die Frage ist berechtigt, weil Lyrik, wenn sie schon auf den Reim verzichtet, doch gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet.

(GBFA 22:357)

Darüberhinaus geben die hier genannten mäkelnden Fragesteller in lyrischen Angelegenheiten allerdings eine erstaunliche Ahnungslosigkeit zu erkennen, der Brecht sich offensichtlich anzupassen bereit ist, indem er seinerseits alle Blicke auf eine bürgerliche Lyriktradition vermeidet. Denn freirhythmische Lyrik bedarf im deutschsprachigen Raum seit den Oden Klopstocks kaum mehr einer poetischen oder gar poetologischen Begründung, und die Behauptung, daß reimlose Lyrik "gewohntermaßen wenigstens einen festen Rhythmus bietet" mag für politische Sprechchöre gelten — wenn man ihnen denn lyrische Qualitäten zuerkennen will —, sie wird jedoch von einem literaturgeschichtlichen Blick auf die reimlose Lyrik ohne Mühe widerlegt, um sich genau ins Gegenteil zu verkehren: Tatsächlich ist reimlose Lyrik *mit* festem Rhythmus — wenn sie sich nicht auf antike Versmaße beruft — in der Geschichte der deutschen Literatur eine relativ seltene Ausnahme (man denke an Mörikes "Auf eine Lampe" oder Conrad Ferdinand Meyers Ballade "Die Füße im Feuer").

Wenn also der literaturgeschichtliche Kontext offenkundig nicht die Grundlage dieser verwinkelten Verteidigungsschrift bildet, erhebt sich die Frage, welche Argumentationsrichtung dem Text denn sonst zugrunde liegen mag. Gerade in diesem Zusammenhang ist jenes andere poetologische Standbein von Bedeutung, daß in viel stärkerem Maße die Schriften Brechts durchzieht, denn tatsächlich zeigt der letzte Absatz des Essays, daß der Dichter nicht etwa die ästhetische und gattungsgeschichtliche Berechtigung seiner reimlosen, freirhythmischen Lyrik zu rechtfertigen versucht, sondern deren politische Effizienz. Einmal mehr geht es um den "Gebrauchswert" seines Werkes, den er offensichtlich im Zuge der laufenden literaturpolitischen Diskussion in Frage gestellt sah:

Die "Deutschen Satiren" sind für den deutschen Freiheitssender geschrieben. Es handelte sich darum, einzelne Sätze in die ferne, künstlich zerstreute Hörerschaft zu werfen. Sie mußten auf die knappste Form gebracht sein, und Unterbrechungen (durch die Störsender) durften nicht allzu viel ausmachen. Der Reim schien mir nicht angebracht, da er dem Gedicht leicht etwas In-sich-Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht. Regelmäßige Rhythmen mit ihrem gleichmäßigen Fall hacken sich sich ebenfalls nicht genügend ein und verlangen Umschreibungen: viele aktuelle Ausdrücke gehen nicht hinein: der Tonfall der direkten, momentanen Rede war nötig. Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen schien mir geeignet.

(GBFA 22:364)

Abgesehen davon, daß in dem von Brecht genannten Zusammenhang die Argumentation gegen eine Lyrik in Reimen wenig schlüssig erscheint, ist es, wie gesagt, eine anhand der neuen Brecht-Ausgabe mühelos überprüf-

bare Tatsache, daß der politische Kontext und die technischen Vermittlungsschwierigkeiten, die hier fast schon entschuldigend ins Feld geführt werden, mit der eigentlichen Entstehung reimloser, freirhythmischer Verse in keinerlei ursächlicher Verbindung stehen. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle deren tatsächliche mehrjährige Genese erklären zu wollen, nachweisbar ist jedoch, daß sich große Teile der *Lesebuch*-Verse und deren Vorgänger am Prosa-Tonfall der Konfutse- und Laotse-Übersetzungen des Sinologen Richard Wilhelm orientieren, zu dem sich gelegentlich Versatzstücke aus der Bibelübertragung Martin Luthers gesellen. Diesen lyrischen Formen liegen also Anregungen aus dem Bereich der Prosa-Literatur zugrunde, deren Bekanntgabe im Lager der moskau-orientierten linken Exildichtung schwerlich auf besondere Gegenliebe gestoßen wäre.

Spätestens jetzt müßten auch Entstehungszeit und Publikationsort dieses Essays berücksichtigt werden, denn hier liegt der eigentliche Schlüssel zu allen Ungereimtheiten und Unregelmäßigkeiten, die diesen Text nicht nur thematisch durchziehen: Brecht schreibt ihn im Frühjahr 1938 für die Exilzeitschrift *Das Wort*, zu deren Redaktion er seit ihrer Gründung im Jahr 1936 offiziell gehört. Gedruckt wird der Beitrag zwar erst ein Jahr später, zu einer Zeit, in der Brechts Verbindung zur Moskauer *Wort*-Redaktion kaum noch bestand (wenig später bestand dann auch die Redaktion selbst nicht mehr), gedacht war aber damit an einen Beitrag zu der seit September 1937 laufenden literaturhistorischen und -politischen Diskussion, die unter dem Namen "Expressionismusdebatte" in die Geschichte der Exilliteratur eingegangen ist. Denn im Zuge dieser Debatte sah Brecht sich und sein Werk jenen Angriffen ausgesetzt, denen der Aufsatz sowohl seine Entstehung als auch seinen Rechtfertigungscharakter verdankt. Gerade vor diesem Hintergrund wäre aber eher nach der lavierenden Haltung dieser Rechtfertigung zu fragen als nach ihrem poetologischen Gehalt.

Daß Brecht das Niveau der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift schon kurz nach deren Gründung "zum Kotzen" findet, teilt er Erwin Piscator, dem wichtigsten Briefpartner dieser Monate, bereits in einem Brief vom 12. Oktober 1936 offenherzig mit. Doch mag dies noch als eine vorübergehende Frustrationsphase gedeutet werden, die ihre Begründung in Startschwierigkeiten des Projektes finden könnte. Ernster und kaum noch wegzudiskutieren wird die Angelegenheit jedoch spätestens in den ersten Monaten des Jahres 1937, denn zu diesem Zeitpunkt kommt Brecht im Rahmen seiner Tätigkeit in der *Wort*-Redaktion zum ersten Mal mit direkten Angriffen auf seine eigene künstlerische Position in Berührung, und erneut macht er seinem Zorn darüber in einem Brief an Erwin Piscator Luft:

Das *Wort* schickte mir einen netten kleinen dreckigen Aufsatz von Hay über antifaschistisches Theater mit klotzigen Attacken auf Reich, mich und,

getarnt, Dich [...] Bist Du dem auf die Zehen getreten? Ich hoffe, ich kann das Geschmier inhibieren. Schreib doch Du mal was für das Blatt, es zahlt übrigens Valuta und ist nur so notleidend an guten Beiträgen [ergänze: ... nicht an finanziellen Mitteln].

(GBFA 29:13)

In dieser Auseinandersetzung mit dem "Hayhaufen" (Brecht am 11. März 1937 an Bernhard Reich) muß jener erste Riß konstatiert werden, der später zum Bruch mit der Moskauer Literaturpolitik führen wird, denn die sich unmittelbar anschließenden Pläne zur Gründung einer "Diderot-Gesellschaft" zeigen Brecht offenkundig bei seinen Bemühungen um eine literarisch-politische Widerstandsarbeit gegen den Nationalsozialismus, die seinen ästhetischen Ansprüchen die notwendige künstlerische Freiheit zu gewährleisten vermag. Diese "zu gründende kleine Gesellschaft, die nur aus produzierenden Leuten bestehen soll" (Brecht am 16. März 1937 an Piscator) und deren geplanter Mitarbeiterkreis deutlich auf eine moskau-unabhängige Linke zielt, stellt augenscheinlich Brechts Versuch dar, sich selbst und jenen Künstlern, mit denen er sich auf der gleichen politischen und ästhetischen Linie weiß, langfristig eine publizistische Plattform zu verschaffen, die gewissermaßen einen "dritten Weg" zwischen dem bürgerlich-konservativen Block der Exilliteratur und dem dogmatisch-stalinistischen eröffnen sollte. Geld-, Kraft- und Resonanzmangel dürften allerdings diesem Unternehmen bereits vor dessen Beginn sein stilles und weitgehend unbeachtetes Ende beschert haben.

Darüberhinaus beginnen mit den Verhaftungen und dem späteren Tod Carola Nehers und Sergej Tretjakows die seit 1936 laufenden sogenannten stalinistischen "Säuberungen" nun auch den unmittelbaren Freundeskreis Brechts zu erfassen. Doch noch immer reagiert Brecht - abgesehen vom *Buch der Wendungen*, das diesen Titel keineswegs zu Unrecht trägt - nur in Briefen an Freunde außerhalb der Moskauer Kreise (Piscator, Feuchtwanger, Benjamin u.a.) auf die dramatisch sich zuspitzenden Ereignisse in der Sowjetunion. Erst als er mit dem Aufsatz "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls" von Georg Lukács im Frühsommer 1938 seine eigene literarische Position erstmals ernsthaft durch öffentliche und einflußreiche Kritik gefährdet sieht, beschließt er augenscheinlich, die seit geraumer Zeit schwelende innere Distanz, die er noch kurz zuvor mit dem Aufsatz "Über reimlose Lyrik..." zu kaschieren versucht hatte, auch in eine äußeren Realität zu überführen. (Dies übrigens ist zugleich der Moment, wo im Juli 1938 die Eintragungen im sogenannten *Arbeitsjournal* einsetzen.)

In diesem Zusammenhang ist vor allem ein Brief vom 8. September 1938 an den im Moskauer Exil lebenden Johannes R. Becher ein eindrucksvolles Zeugnis, weil hier jener niemals öffentlich verkündete Rückzug vom Moskauer Literaturbetrieb explizit an- und ausgesprochen wird, der sich sonst nur aus den greifbaren Fakten und eben aus dem Werk selbst erschließen läßt:

Ich habe mit Befremden beobachtet, wie in der *Internationalen Literatur* mehr und mehr mit langen und autoritativ geschriebenen Artikeln eine "literarische Richtung" zu Worte kommt, die den Begriff des sozialistischen Realismus, den wir für unsern antifaschistischen Kampf alle für notwendig halten, außerordentlich eng und ganz und gar formal definiert, so eng und mit formalen Kriterien von solcher Art, daß ein großer Teil der zeitgenössischen revolutionären Literatur (darunter auch meine Arbeiten) nicht mehr als sozialistische, realistische Werke gelten können. [...] und da ich nicht Lust habe, mich in dieser Zeit in literarische Kontroversen (noch dazu mit politischen Freunden) einzulassen und angesichts des heraufkommenden größten Krieges aller Zeiten Formideale zu diskutieren, bleibt mir nur übrig, die Mitarbeit an der *Internationalen Literatur* so lange einzustellen, bis diese formalistische Kritisiererei einer ernsten und produktiven Literaturbetrachtung Platz gemacht hat. Ich zweifle nicht, daß diese formale Schulmeisterei, die mich sehr an den Terror der unseligen RAPP [der Russischen Vereinigung proletarischer Schriftsteller] erinnert, sehr bald an ihrer eigenen Unproduktivität und Weltfremdheit eingehen wird.

(GBFA 29:109)

Täuschung und Enttäuschung liegen in diesem Brief, der bezeichnenderweise erst im Jahr 1995 bekannt geworden ist, eng beieinander: Täuschung darüber, daß es mit "Unproduktivität und Weltfremdheit" der formalistischen Sowjet-Zensur "sehr bald" ein Ende haben werde, Enttäuschung jedoch vor allem, daß es unter den gegebenen Umständen nicht möglich ist, dem literarischen Antifaschismus ein Forum zu sichern, das den künstlerischen Kriterien die Priorität vor den dogmatisch-politischen einräumt. Ungeschminkt formuliert Brecht diesbezüglich seine Forderung nach einer "ernsten und produktiven Literaturbetrachtung," die in der Lage sein möge, dieser "formalistischen Kritisiererei" ein Ende zu machen. Ob sich Brecht dabei tatsächlich Hoffnung auf eine Verbesserung der Verhältnisse gemacht hat, bleibe dahingestellt; Zorn und Verbitterung des Verfassers sind jedenfalls mit Händen zu greifen, und sein Brief mag in einer Art literaturpolitischem Kamikaze den letzten und deutlichsten Versuch darstellen, den schwerfälligen Tanker der moskaugesteuerten literarischen Volksfront von seinem unter künstlerischen Gesichtspunkten fatalen Kurs abzubringen. Spätestens mit der Einstellung des *Wortes*, von der weder Brecht noch Feuchtwanger in Kenntnis gesetzt werden, und den sich daran anschließenden Honorarstreitigkeiten im Sommer 1939 dürfte dieses Kapitel allerdings für Brecht endgültig abgeschlossen sein.

Klar wird aber nun, warum Brecht bei seinem noch unter ganz anderen Umständen abgegebenen Rechtfertigungsversuch wesentliche Teile seines eigenen lyrischen Werkes schamhaft verbergen muß: In der laufenden Debatte, die in wachsendem Maße einen immer restriktiveren Realismusbegriff zum ästhetischen Dogma erhob, hätten sich jene schwer zugänglichen Verse, wie sie der Lesebuchzyklus erstmals in größerem Kontext zeigt, sogar mit einer politisch integren genetischen Vor-

geschichte unvermeidlich gegen den Autor selbst gewandt und ihn stehenden Fußes aus allen literaturpolitischen Diskussionen katapultiert. Bereits die "Deutschen Satiren" hatten ja augenscheinlich das Maß des Zumutbaren in einem so gefährlich hohen Grade überschritten, daß sie umgehend mit einem vermeintlich poetologischen Text zur freien Versbehandlung flankiert werden mußten, in dem nun die materialistisch-klassenkämpferische Herleitung der politischen Exillyrik Brechts als poetologischer Gestus ausgebreitet wird — Gerade in dieser Schein-Poetologie und ihren Ursachen liegt für die Nachgeborenen jedoch das eigentliche Erkenntnispotential dieses Essays.

Warum also hat Brecht die Dinge nicht beim Namen genannt, sondern sich sogar noch unter Beachtung der Spielregeln jener Ästhetik, von der er sich innerlich vermutlich bereits zu diesem Zeitpunkt verabschiedet hatte, offiziell zu rechtfertigen versucht? Es hieße, die Exilsituation gründlich mißverstehen, wenn man dem Dichter sein diesbezügliches Lavieren zum Vorwurf machen wollte. Drei Gründe mögen vielmehr abschließend dafür angeführt werden, warum Brecht hier (und nicht nur hier) politisch gute Miene zum ästhetisch weniger guten Spiel gemacht hat.

1. Es entsprach im Kampf gegen den Faschismus der grundsätzlichen politischen Überzeugung Brechts, nach außen stets Bündnistreue anzumahnen und zu praktizieren. Nichts schien ihm "angesichts des heraufkommenden größten Krieges aller Zeiten" törichter, als den ohnehin schon reichlich zerstreuten literarischen Widerstand gegen das Naziregime durch interne Streitigkeiten noch weiter zu schwächen. In dieser Situation boten sich ihm nur zwei Möglichkeiten (und tatsächlich hat Brecht sie nacheinander beide gewählt): Zunächst — und wohl in der Hoffnung hier noch gestaltend eingreifen zu können — jene demütig rechtfertigende, beinahe schon entschuldigende Reaktion, wie sie der Aufsatz "Über reimlose Lyrik..." dokumentiert; nach dem Scheitern dieses Versuchs dann jenes Verstummen, das schon kurz darauf in dem Brief an Becher angekündigt und spätestens mit Beginn des finnischen Exils faktisch umgesetzt wird. (Verwischt wird diese Chronologie allerdings durch den Umstand, daß der Aufsatz Brechts augenscheinlich genau jenes eine Jahr unbearbeitet in den Moskauer Redaktionsstuben verbracht hat, in dem sich die Haltung seines Verfassers zur Moskauer Literaturpolitik grundlegend gewandelt hatte.)

2. Brecht konnte lange Zeit nicht wissen welcher Richtung er seinem Fluchtweg von Europa auf die andere Seite der Erdkugel nach Nord- oder Süd-Amerika würde geben können — oder müssen. Daß hier die Möglichkeiten, den Weg über Moskau zu vermeiden, immer geringer wurden, wird ihm schon früh klar geworden sein. Tatsächlich haben jene

vier Türen, die noch im Haus mit dem dänischen Strohdach dem Emigranten zur Flucht offenstanden, sich in Finnland schließlich bis auf eine einzige unwiderruflich geschlossen (und auch ihr stiftet der Dichter ein kleines lyrisches Denkmal). Der Boden in Moskau war aber für Brecht alles andere als sicher, und Wladimir Koljazin hat im *Brecht-Jahrbuch* 22 eindrucksvoll — und gespenstisch — aufgezeigt, wie die "Akte Brecht" in den Kellern der stalinistischen Geheimpolizei bereits seit 1937 stetig wuchs. Brecht zu unterstellen, er habe davon nichts gewußt, hieße, ihn für politisch naiv halten, was er — wenn es um Leib und Leben ging — mit Sicherheit nicht war. (In diesem Kontext wird übrigens auch seine Zusage an Becher vom April 1939 gelesen werden müssen, sich an einer neuen Redaktion der *Internationalen Literatur* zu beteiligen. Je deutlicher sich die Route über das Hoheitsgebiet der Sowjetunion als einziger Fluchtweg herauskristallisierte, desto weniger konnte er sich einen neuerlichen Affront mit Moskau leisten. Zu einer tatsächlichen Zusammenarbeit ist es aber vom sicheren Amerika aus nie gekommen.)

3. Schließlich: Brecht ist bis zu seinem Tode überzeugter Sozialist geblieben. Und wie im leidenschaftlichen Kampf gegen den Faschismus vermeidet er auch im Kampf für den Sozialismus nicht nur in diesen Jahren, sondern buchstäblich bis an sein Lebensende alles, was der Sache des Sozialismus öffentlich hätte Schaden zufügen können. Dazu steht in tragischem Widerspruch, daß der Sozialismus in seiner real existierenden Form allenfalls phasenweise die Größe besessen hat, auch Geister in seinen Reihen zu dulden, die nicht bereit waren sich seinen kleinbürgerlichen Kunst- und Moralvorstellungen zu unterwerfen. In diesem Mißverhältnis sah sich Brecht 1938/39 erstmals gezwungen, der öffentlichen Bühne politisch wirksamer Literatur vorübergehend den Rücken zu kehren (er wird es noch ein zweites Mal in der DDR nach 1953 tun müssen), um nun seiner Idee eines "Sozialismus der Freundlichkeit" in seinen Gedichten, seinen Erzählungen und seinen Stücken umso breiteren Raum zu geben.

Der Aufsatz "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" ist damit einmal mehr eines jener poetologischen Zeugnisse, die ihren Verfasser in ein Licht rücken sollen, in dem er sich selber aus den unterschiedlichsten Gründen gerne sehen möchte. Anders als bei Hamlet werden hier allerdings keine Gebärden vorgeführt, "die man spielen könnte," sondern solche, die man spielen mußte. Sie nicht zu spielen hätte nicht nur Brechts inneren Überzeugungen widerstrebt, es wäre in seiner Position schlicht lebensgefährlich gewesen.

Bertolt Brecht und Pablo Neruda: Poetik und Politik

Der chilenische Dichter Pablo Neruda war wie Brecht einer der großen Vertreter der politisch engagierten Lyrik dieses Jahrhunderts. Obwohl er Brecht persönlich erst in den fünfziger Jahren in Berlin und Moskau begegnete, war er mit Brechts Werk schon früher vertraut, da er seit den dreißiger Jahren mit deutschsprachigen Exilanten (Seghers, Kisch, Renn, Uhse) im antifaschistischen Widerstand zusammengearbeitet hatte. Neruda teilte mit Brecht marxistische Anschauungen und das Bedürfnis, seine Lyrik den Unterdrückten dieser Welt zu widmen. In *Canto General*, Nerudas bedeutendem lateinamerikanischem Epos, verwendet der Autor ästhetische Formen, die sich an Brechts Forderungen für ein episches Theater annähern. Durch Verfremdungseffekte wie Erzählerfiguren, Unterbrechungen und Montagen von verschiedenen Stilformen überträgt Neruda hier Brechts Theorie des epischen Theaters auf die Lyrik. Brecht las *Canto General* in der Übersetzung von Erich Arendt und bearbeitete ein Gedicht aus dem Band. Dieses Gedicht, Brechts "Friedenslied," wurde von Paul Dessau und von Hanns Eisler vertont.

Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics

Vera Stegmann

Bertolt Brecht (1898-1956) and Pablo Neruda (1904-1973) are not usually associated with one another. After all, the German Brecht and the Chilean Neruda lived in different countries and continents, and neither spoke or understood the other's language. Moreover, they worked primarily in different genres. Although Neruda did publish a play, several translations and an autobiography, his major oeuvre consists almost exclusively of poetry, for which he was awarded the Nobel Prize for Literature in 1971. Brecht wrote in all genres. While he may be most famous for his plays and his theoretical writings, he also left a large body of prose and some 2,000 poems. I want to focus on poetry and compare Brecht's and Neruda's lyrical oeuvre.¹ Analogies between the work of Brecht and Neruda have been drawn before, both by writers — Hans Magnus Enzensberger and Heiner Müller — and by critics — John Willett, Sabine Kebir, Elisabeth Siefer, Enrico Mario Santí, and René de Costa. A short summary of the existing literature is therefore essential.

Hans Magnus Enzensberger, a poet and a translator of Neruda, published one of the first essays in the German language on Neruda in 1955 (revised 1962). "Der Fall Neruda" introduced Neruda to a larger German public and analyzed his political and Stalinist positions (Enzensberger 316-33). The article also includes a long quote from one of Neruda's few poetological statements, his manifesto "Toward an Impure Poetry" that appeared in the Madrid journal *Cabal Verde* in 1935. Composed at the dawn of the Spanish Civil War, Neruda's pronouncement of a *poésie impure* is the first step toward his later politically committed *poésie engagée*. In "Toward an Impure Poetry" Neruda promotes a literature free of calculating formal constraints, a writing that incorporates all aspects of humanity in its imperfections, that is impure like a stained suit and that knows the actions of shame and disgrace, of love and hate. Enzensberger notes a resemblance between this manifesto and Brecht's poem "Von allen Werken" (1932, published posthumously 1956):

Von allen Werken die liebsten
sind mir die gebrauchten.
Die Kupfergefäße mit den Beulen und den abgeplatteten Rändern

die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe
abgegriffen sind von vielen Händen: solche Formen
schiene mir die edelsten...
Eingegangen in den Gebrauch der vielen
oftmals verändert, verbessern sie ihre Gestalt und werden köstlich
weil oftmals gekostet...

(quoted in Enzensberger, 321)

Enzensberger also discusses Neruda's "Letter to Miguel Otero Silva, in Caracas" from section XII of *Canto General*, and he suggests that Neruda expresses sentiments similar to Brecht's in "An die Nachgeborenen," "Schlechte Zeit für Lyrik," and "Verjagt mit gutem Grund" (Enzensberger 330).

Christa Wolf included quotes by Neruda in her novel *Kindheitsmuster* (9, 222, 232); and Heiner Müller directly juxtaposed Brecht's and Neruda's works. In his autobiography *Krieg ohne Schlacht* Müller reflects on his review of Neruda's *Canto General*:

Einmal hatte ich über Pablo Nerudas *Der große Gesang* geschrieben.... Ich hatte in den Text über Neruda ein Brecht-Zitat plaziert, über das Verhältnis von rationalen und emotionalen Aspekten oder Energien in Texten. Seine These war, daß, wenn die rationalen Aspekte stimmen, auch die emotionalen wirkungsstärker sind. Ob das stimmt, ist eine andere Frage. Ich habe dazu geschrieben, daß man die Richtigkeit dieser These an den Stärken und Schwächen der Lyrik Johannes R. Bechers ablesen könne. Das schrieb ich damals in aller Unschuld. Am nächsten Morgen, nachdem das gedruckt war, kam ich in die Redaktion. (100-101)

According to Müller's account, this incident caused him difficulties with the editors of the magazine *Sonntag* that published the review, possibly because of the critique of Becher's poetry his comparison of Brecht and Neruda entailed.²

John Willett discusses Neruda numerous times in *Brecht in Context*. In his chapter on expressionism, Willett — like Müller — tries to situate Neruda between Brecht and Becher and asks, "What about Neruda for example: is he to be classed with Brecht or with Becher?" (86). In his chapter on politics, Willett reflects on the reception of both writers, noting the paradox that the political image of Neruda, who was much more active as a committed communist, has not suffered from Cold War propaganda as much as that of Brecht (178). While "Brecht's idiosyncratic range of grudging compliments" does not nearly compare to the Stalin-worship by poets like Becher, Eluard, Neruda and Guillén (Willett 217): "Brecht's politics were, and still are, resented in many quarters with a virulence quite spared to more orthodox communist writers like Aragon or Neruda or Aimé Césaire" (Willett 178). Sabine Kebir briefly compares Brecht's and Neruda's poetry in her book on Brecht, *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen* (183).

Among the critics of Latin American literature, Elisabeth Siefer points to Brecht in her study *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. She concentrates on characteristics of epic style and occasionally compares Neruda's style to that of Brecht. Specifically, she discusses Brecht's poem "Fragen eines lesenden Arbeiters" and its relation to the section "The Heights of Macchu Picchu" from Neruda's *Canto General* (135-37).

Enrico Mario Santí makes several references to Brecht in his long introduction to *Canto General*, Neruda's most recognizable Brechtian poetic work. Santí emphasizes important parallels between both authors, like Neruda's use of the *Verfremdungseffekt* (Santí 87-88). He also points to one difference. While Brecht's historical dialectic is grounded in a close reading of Marx, Santí interprets Neruda's political writings rather as a product of the Cold War rhetoric of the 1950s (77).

René de Costa's study, *The Poetry of Pablo Neruda*, spells out the similarities between Brecht's epic drama and Neruda's epic poetry more clearly than any critic, and I will return to his arguments in my discussion of *Canto General*.

Despite this significant list of authors who placed Brecht and Neruda in a similar context, a detailed analysis is yet outstanding. Four topics will be covered here: first, a biographical overview of the times when Brecht and Neruda met or worked on related projects in exile and the postwar period; second, a short comparison of each author's aesthetics, politics, and poetics; third, a "Brechtian" look at Neruda's major epic poem, *Canto General*; fourth, Brecht's adaptation of a section from *Canto General*.

I HISTORICAL CONTACTS

The few documented encounters between Brecht and Neruda did not occur until later in their lives, in the 1950s, during the World Youth Festival 1951 in Berlin, for example, or in 1954 in Moscow, when Brecht received the Stalin Peace Prize, for which Neruda was on the selection committee. But Neruda was long aware of Brecht's writings. During the Spanish Civil War, when he supported the Republican cause in his role as Chilean Consul in Barcelona and Madrid, he befriended several German members of the International Brigades who were close to Brecht. From 1940 until 1943 Neruda worked as Chilean Consul General in Mexico City, where he was in close contact with the group of German-speaking exile artists who had settled in Mexico City during the war years, in particular with Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn, and Bodo Uhse. Since Mexico — unlike the United States — did not place political restrictions on left-wing immigrants, the German exile in Mexico consisted largely of communist intellectuals. Brecht also held a Mexican visa, although he opted for exile in Hollywood. But he collabo-

rated with writers in the Mexican exile. Seghers and Kisch, who maintained a life-long friendship with Neruda, were in especially frequent contact with Brecht and must have transmitted some of Brecht's ideas to Neruda. While in Mexico, Neruda supported the cultural activities of the German emigre artists. He followed the events organized by the LPC, the *Liga pro cultura alemana en México*, and like Brecht, he sent poetry contributions to the journal *Freies Deutschland*, an exile journal in Mexico. Occasionally he also wrote for another newspaper of the German exiles in Mexico, the *Demokratische Post*. The Heinrich-Heine-Club, one of the most prolific cultural organizations in Mexico between 1941 and 1946, even staged the Mexican premiere of *The Threepenny Opera*, with German actors and a design by the Mexican muralist Xavier Guerrero, which Neruda must have seen. Furthermore, Neruda delivered a speech at the inauguration of *El libro libre*, the publishing house that printed the books of the German exile writers in the 1940s. Neruda thus witnessed many activities of the German exile community in Mexico that Brecht followed from the distance of his Hollywood exile.

After World War Two, many members of the Mexican exile returned to the GDR. Neruda, now member of Chile's Communist Party and Senator of his country, visited Berlin, especially East Berlin, several times in official functions. Largely for political reasons, the GDR was much quicker in acknowledging Neruda's poetic qualities than the FRG.³ In 1951 Neruda became a member of the East German Academy of the Arts in Berlin, and in that same year he attended the World Youth Festival in East Berlin from August 5-19. On this occasion he met Brecht in the company of Erich Arendt, an East Berlin poet who later became Neruda's most prolific translator into German. During his visits, Neruda attended performances of the Berliner Ensemble. In *Passions and Impressions* he offers a moving account of one BE performance he saw in the company of Helene Weigel, starring the Mexican actress Rosaura Revueltas, sister of the composer Silvestre and the writer José (115-16).⁴ Neruda may also have watched the *Berliner Ensemble* during one of their tours of France, where Neruda spent much time. In his 1971 article, "Gruß an die Deutsche Demokratische Republik," published first in the Chilean paper *El siglo* and later in German in *Die Weltbühne*, he devotes a laudatory paragraph to Brecht's "immense" theatrical work, and he describes the Berliner Ensemble as the most "glorious," as well as the "most universal and internationally most effective theater" in Europe in recent years (12-18).

Neruda was on the committee that awarded Brecht the Stalin Peace Prize in 1954, which he had himself received in 1950, and made special efforts to support Brecht. In his *Memoirs* Neruda wrote: "There was a secret alliance between Aragon, Ehrenburg, and me which had enabled us to see that the prize was given, in other years, to Picasso, Bertolt Brecht, and Rafael Alberti. It had not been easy, of course" (204).⁵ In the

Bertolt Brecht Archive there is a telegram that Neruda sent to Brecht in Berlin after the Prize was awarded. It states telegraphically, in socialist language with maybe a slight Latin touch: "Abrazos fraternales — Pablo Neruda."⁶ Years later, in 1972, long after the revelations of Stalin's crimes at the 20th Congress of the Communist Party in Moscow in February 1956, Neruda referred again to Brecht and other members of the literary left to explain his support of Stalin. In his defense, Neruda named a long list of the 20th century's greatest writers, painters, and thinkers — among them Brecht — who had equally misjudged Stalin and "humbly" counted himself among this Who's Who of modern intelligentsia (Teitelboim 453).

Brecht had been introduced personally to Neruda at the latest in 1951 by Neruda's translator, Erich Arendt. Arendt had fought in the Spanish Civil War, where he learned Spanish, and then emigrated via Marseille to Bogotá, Colombia, where he spent eight exile years, until he returned to East Berlin in 1949. In his autobiography Heiner Müller remembers Arendt as "ein großartiger Mensch..., ein Kind unter Wölfen, mit einer tiefen, ansteckenden Liebe zu bildender Kunst aller Zonen und Zeiten" (101). Brecht must have read Arendt's translations, since many of them appeared in the East Berlin journal *Sinn und Form*. Large sections from Arendt's German version of *Canto General* were printed there, before they came out in book form in 1953. Among these selections were not only the famous verses of "The Heights of Macchu Picchu," but also the complete text of "Let the Woodcutter Awaken," included in *Sinn und Form* in 1950. Brecht adapted the last and culminating verse of "Let the Woodcutter Awaken" — "Peace for the Coming Twilights" — as his "Peace Song." The "Peace Song" is Brecht's only printed poetic response to Neruda and will be the focus of the final section in this paper.

II COMPARATIVE AESTHETICS

The comparison of two authors from such different cultural backgrounds provides challenges, which need not, however, prevent an attempt. The word "attempt" plays an important role in Brecht's and Neruda's writings. Brecht entitled one of his early collections *Versuche*, and Neruda named an early surrealist poetry volume *Tentativa del hombre infinito*. I will thus make an "attempt" to compare the aesthetic values, the poetic approaches, and the political goals of both authors.

Left-wing leanings, the experience of exile, and a complex relationship to Stalin, whom Neruda, living further away, may have misunderstood even more than Brecht, are only some characteristics that unite the two authors. Both Brecht and Neruda believed in a politically committed poetry, a *poésie engagée*. In Brecht's case, his sympathies were with the workers and the international struggle against fascism. Neruda also collaborated in the anti-fascist movement, but his primary concerns for the socially suppressed focused on the Indians of Latin America, the

forgotten or "forsaken" people, as he called them in *Canto General* (40), and he has come to represent a movement called *indigenismo*.

As a consequence of their politics, both authors spent long years abroad and in exile. Brecht's flight from the Nazis lasted fourteen years (1933-47), leading him from Prague, Vienna, Zurich, Paris to Denmark, Sweden, Finland, and finally to the United States. Neruda shared this experience of "changing countries oftener than our shoes," as Brecht put it in his poem "To Those Born Later" (Brecht, *Poems* 320). He was able to combine a diplomatic career with the vocation of a poet during much of his life and thus embodied the persona of a political poet even more directly than Brecht. Neruda's diplomatic journeys began in 1927, when he was appointed Consul to Rangoon, and his successive consular posts led him to cities throughout Asia, Europe, and Latin America — Ceylon, Batavia (Jakarta), Singapore, Barcelona, Madrid, Paris, and Mexico City. In 1945 Neruda was elected Senator in Chile, but as a member of the Communist Party he had to go underground in 1948 and later into exile. Like Brecht, who wrote some of his greatest plays in exile, Neruda composed much of *Canto General*, his grand Latin American epic, as a fugitive, while hiding from the Chilean authorities.

Yet after long years in exile both Neruda and Brecht finally settled in their native countries and assumed an almost official poetic status there. Neruda came to represent Allende's Chile, and his death in 1973 symbolized the end of the Allende era and coincided with Pinochet's military coup. Brecht, in turn, became the major poet in the GDR and was given a theater, the Berliner Ensemble, that represented the GDR to the world.

Brecht's Marxism was possibly more intellectualized than that of Neruda. Although Neruda was certainly familiar with Marxist literature — he quotes the opening line of Marx's *Communist Manifesto* in the poem "Benilda Varela" in *Canto General* (251) — his decision in the 1930s to write a more political poetry was motivated less by a reading of Marx and Engels than by a confrontation with the brutal realities of the Spanish Civil War. In a video-documentary directed by Harold Mantell and narrated by Anthony Quayle, Neruda characterizes himself provocatively as a "non-intellectual" poet, less interested in theory than in articulating the joys, sufferings, and feelings of the people. In his *Memoirs*, Neruda elaborates further on his deliberately non-intellectual approach: "I harbor a natural indifference toward people who are theorists about poetry, politics, or sex" (345). Indeed, Neruda's only and brief poetological statement is his manifesto "Toward an Impure Poetry."

Brecht's writings, on the contrary, are characterized by a rich theoretical literature. He enjoyed theorizing to such a degree that his frequent stances as a public intellectual may be regarded as one of his major legacies.⁷ Curiously, Brecht never joined any political party, whereas Neruda became an official member of the Chilean Communist

Party in 1945. However great Brecht's sympathies with the left may have been, his more "intellectual" approach to subjects ultimately prevented him from joining any organization.

Neruda's poetry, on the other hand, displays an emotionalism that is absent in Brecht's verse. In his later years Neruda distanced himself from his earlier, highly emotional books and stated "that the poet can take a firmer grip on his emotions in his work," and "guided spontaneity" should be the new principle (*Memoirs* 266). His poetry was never governed to the same degree by rationality as Brecht's was. While Brecht distrusted any spontaneous outpouring of feelings, Neruda often celebrated the power of language to stir emotions: "Tonight I can write the saddest lines" (Neruda, *Twenty Love Poems and a Song of Despair* 51). In the opening of poem 20, Neruda evokes his deep sadness at the memory of a former lover. Brecht equally understood the world of feelings and their linguistic representations, but he preferred to control them and cultivate distance. "Laßt Euch nicht verführen" (Brecht, *Werke* 2: 357-58): This line from the opera *Mahagonny* may serve as a suitable juxtaposition to the above verse by Neruda. Its underlying implication — don't allow yourself to be seduced — is the awareness that a poet can rouse and manipulate human emotions in powerful ways. But rather than rejoicing over this ability, Brecht warns the listener of the dangers of irrationality. The dialectic or interplay between a high sensitivity to emotional language and an equal fear and repression of it often characterizes the complexity of Brecht's poetry.

Neruda's emotionality can also be traced to his romantic origins. While Brecht was anti-romantic, Neruda carried the romantic tradition into the 20th century. This may also explain Neruda's predilection for nature poetry. *Canto General*, for example, relates both the political history and the natural beauties of Latin America. Neruda himself, who had traveled to many of the world's great cities, often longed for his home by the remote shores of a Chilean island, Isla Negra. Brecht, in contrast, was an urbanite who left his native small town Augsburg for Munich and Berlin, and even in his Californian exile had little appreciation for the beauties of the Californian landscape, while inner-city Los Angeles immediately appealed to him. Any "jungle" for Brecht was always an urban jungle, as the title of his play *In the Jungle of the Cities* suggests. The exotic birds, trees, plants, and fish of the tropical rain forest Neruda describes so lusciously would in Brecht's universe more likely be gangsters, bankers, policemen, thieves, housewives, pimps, or whores.

A major critical study on Neruda is thus aptly entitled *Earthtones*. Yet Brecht also employs nature imagery, especially in his early poetry. As in Neruda's *Canto General*, which contains a long descriptive section on Latin America's trees, the tree metaphor is an important one throughout Brecht's lyrical work. Even during the exile years, when his verse was devoted almost entirely to the anti-fascist struggle, tree images appear,

although they also remind him of all the subjects he could no longer write about. In "An die Nachgeborenen," he equates a conversation about trees with a crime, because it implies silence about all the social injustices in this world (*Werke* 12: 85). In another poem, "Schlechte Zeit für Lyrik," he explains that his desire to write about the beauty of a blooming apple tree is suppressed by the horrors of Hitler's crimes and the urgent need to speak out against them (*Werke* 14: 432). Neruda also wrote about politics and nature, yet even under the most pressing conditions his political commitments never stopped him from also celebrating earth's beauties.

Neruda's emphasis on nature imagery has one other dimension. He was not a religious man, and writing about this earth to him also implied *not* writing about heaven. Like Brecht, who once joked that the Bible had exerted the greatest literary influence on him, Neruda frequently uses religious images and metaphors in his poetry, and like Brecht, he was openly an atheist.

Musicians felt attracted to both poets. A long list of avant-garde and popular composers set their texts to music. Brecht collaborated with Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau, Kurt Schwaen, and Paul Hindemith, among others. Later, Friedrich Cerha, Stefan Wolpe, Benjamin Britten and Dominic Muldowney, set Brecht works to music. The list of performers, even pop singers, who have sung lyrics by Brecht, ranges from Milva to Robyn Archer, Lou Reed, David Bowie, Steve Martin and Sting. Neruda's poems were also set to music by well-known composers like Luigi Nono, Luciano Berio, Samuel Barber, Gerasimos Tsandoulas, Juan Orrego-Salas, Peter Schat, and Mikis Theodorakis. A DEFA film even exists of the Theodorakis cantata of *Canto General*. Hollywood has also turned its attention to Neruda. A recent CD with the soundtrack to *Il Postino* includes readings of his poetry by Sting, Glenn Close, Julia Roberts, Ralph Fiennes, Andy Garcia, Madonna, and others. Brecht and Neruda have fared well with popular performers; and in the case of Sting, they even share one interpreter.

One statement in Neruda's *Memoirs*, in which he argues eloquently against a false concept of "originality," applies equally to Brecht:

I don't believe in originality. It is just one more fetish made up in our time, which is speeding dizzily to its collapse. I believe in personality reached through any language, any form, any creative means used by the artist. But out-and-out originality is a modern invention and an electoral fraud. There are some who want to be elected Poet Laureate in their country, their language, or in the world. So they run in search of electors, they fling insults at those who seem close enough to compete for the scepter, and poetry turns into a farce. (266)

Neruda continues to elaborate that some of the most original and noble poems by Quevedo, for example, are entitled "Imitation of Horace," "Imitation of Ovid," or "Imitation of Lucretius" (*Memoirs* 266). He would

thus seem to have supported the modernist approach of Brecht, whose dramas are frequently adaptations of prior works, and who integrated quotes in his writings so abundantly that he often had to defend himself against the charge of plagiarism, as in the case of *The Threepenny Opera*, for example. Neruda's powerful arguments against a dated idea of "originality" could explain Brecht's principles of compositional montage, and they might have even helped him in his lawsuit against K. L. Ammer, whose Villon translation he had used for *The Threepenny Opera*.

III CANTO GENERAL, EPIC POEM

Besides *Twenty Love Poems* and *Residence on Earth*, *Canto General* is Neruda's most important, although also controversial work, because of its loosely Marxist reading of history. *Canto General* translates literally into "general song," and since it encompasses the political history, the geography, the botany, and zoology of Latin America, it assumes almost encyclopedic dimensions. Because of its length and narrative richness, *Canto General* has been compared to European medieval epics such as the *Chanson de Roland* or the *Nibelungenlied* (González Echevarría 6). Neruda's poem tells the foundational story of Latin America. While pessimism and existentialism guided the thoughts of the European postwar intelligentsia around 1950, when *Canto General* was first published, Neruda's poem espouses a more optimistic *mundonovismo* (New Worldism). It may be read as an attempt to create a myth that establishes Latin America as a new vital force rising out of the ruins of Europe, or more generally, out of Western civilization (González Echevarría 1-2).

Canto General is divided into fifteen sections: "A Lamp on Earth" (1) tells of the vegetation and animal life of pre-Columbian South America; then follow "The Heights of Macchu Picchu" (2). "The Conquistadors" (3) presents a long list of Spanish conquerors, followed by "The Liberators" (4), a section dedicated to Indians who liberated the continent from oppression. "The Sand Betrayed" (5) deals with modern forms of subjugation, such as American corporations. Next are "America, I Do Not Invoke Your Name in Vain" (6) and "Canto General of Chile" (7), the original poem about Chile. "The Earth's Name Is Juan" (8) invokes the contributions of common people, "Let the Woodcutter Awaken" (9) deals with Latin America's complex relationship to the USA, and "The Fugitive" (10) treats the one-year period of hiding during which Neruda wrote much of *Canto General*. Next follow "The Flowers of Punitaqui" (11) and "The Rivers of Song" (12), a series of letters to artist friends. The poem concludes with "New Year's Chorale for the Country in Darkness" (13), "The Great Ocean" (14), and "I Am" (15), Neruda's poetic autobiography, ending on February 5, 1949, shortly before his 45th birthday, the date of his completion of the book.

The narrative thus lacks a traditional single line, and this preference for an open form is similar to Brecht's practice. *Canto General* bears many resemblances to Brecht's work. René de Costa argues:

Bertolt Brecht used alienation as a device to jolt the audience into a new level of consciousness. What he did for epic theater Neruda does for epic poetry with very much the same technique. (126)

Indeed, Neruda translates Brecht's theatrical principles of the epic form into the genre of poetry and employs many similar strategies: multiple narrators and shifts of perspective, the interruption of the narrative as an "alienating" device, and a commitment to a politically engaged aesthetic.

A major Brechtian device is the use of multiple narrators. Neruda "alienates" traditional histories of Latin America by letting many voices speak. Particularly in the sections "The Liberators" or "The Earth's Name Is Juan," Neruda shifts the narrative voice to different characters and is thus able to launch "a revisionist approach to the history of the Americas" (Costa 106). For example, in the account of the fight between the Araucanian warrior Lautaro and the Spanish conquistador Pedro de Valdivia, who was cruelly killed in the end, the narrative "I" shifts in the middle of the narration from Neruda's authorial voice to that of the Indian Lautaro and his followers. Being used to hearing this story from the Spanish or colonial viewpoint, readers are now confronted with the perspective of the natives and will thus need to rethink and revise their preconceived images of the conquest.

Canto General is conceived as a chronicle, an epic genre — like Brecht's *Mother Courage*, a chronicle of the Thirty Years' War in Europe. One of its narrators, appearing in many guises and taking on different functions, is the author Neruda himself. As chronicler of the story and history, Neruda at the same time also becomes a character in the plot, when he mentions his own name. He does so on four occasions. The poem "Artigas," which concerns the liberator of Uruguay, closes with a reference to "Pablo Neruda, chronicler of everything" (*Canto General* 112). In the section "The Earth's Name Is Juan" one verse opens with the line "Are you Neruda? Come in, comrade" (*Canto General* 248). It shows the narrator paying visits to workers at a local iodine factory and listening to their woes. Like Keuner in Brecht's story, Neruda thus enters the houses of his country's poor in the kitchen, to help cook, and not in the dining-room, to be served. In the section "The Fugitive" the author tells of the many instances in which poor people offer him shelter:

My son called me, and Neruda's name
ran through me like a shiver.
But I asked him: what amenities
can we offer him?" "He belongs
to us, the poor," he replied,...

(*Canto General* 277)

In a later section, entitled "Brother Pablo," the peasants urge Neruda to speak to the Minister so he might save them from the drought (*Canto General* 290-91). Besides these different occurrences of Neruda's name, his paternal name "Reyes," an alter-ego of sorts, also appears several times. "Reyes" means "kings," an unpleasant symbolic reminder to Neruda of his possible colonial ancestors.

To his multiple roles of narrator, chronicler, and actor in the poem, one further function may be added: that of the commentator. Neruda frequently interrupts the narration with a poetological or political comment placed in brackets. He also italicizes some passages for further emphasis, and openly discusses his new poetic principles within the text itself. The poem "Celestial Poets" lists ivory tower poets among all the diplomats, politicians, and foreign companies who have betrayed the people. The opening lines read:

What did you do, Gidists,
intellectualists, Rilkeists,
mystificators, false existentialist
sorcerers, surrealist
butterflies burning
in a tomb, Europeanized
cadavers of fashion,
pale worms of capitalist
cheese, what did you do
in the presence of the reign of anguish,...

(*Canto General* 166-67)

Brecht might have supported these accusations, and he would have shared Neruda's evaluation of Rilke, a poet whom Neruda had once admired and translated in his youth.

On several occasions, Neruda reveals his aesthetic principles, and his new politicized poetics, within the poem itself, like a dramatic aside. This exposure of his artistic devices may be compared to Brecht's practice of preceding each dramatic scene with "Titel und Tafeln" (*Werke* 24: 58) that summarize the content. Brecht intended to encourage critical thinking by emphasizing the process rather than the product. Another example that shows how Neruda integrates aesthetic discussions into his text is his "Letter to Miguel Otero Silva, in Caracas," in the form of a letter to a Venezuelan poet friend:

they told me: "How great you are, O Theocritus!"
I'm not Theocritus: I took life,
stood before it, kissed it until I conquered it,
and then I went through the mine galleries
to see how other men lived.
And when I emerged with my hands stained with filth and grief
I raised and displayed them on gold chains,

Brecht 100 < = > 2000

and I said: "I'm not an accomplice to this crime."
They coughed, became very annoyed, withdrew their welcome,
stopped calling me Theocritus ... (Canto General 304)

Neruda recalls his former popularity when he was compared to the ancient Greek pastoral poet Theocritus, and his current persecution, ever since the poetry of this modern "Theocritus" took a more political turn.

The meta-narrator of *Canto General* is the people. The whole section "The Earth's Name is Juan" is devoted to the voices of the working people, who introduce themselves and speak about their lives. Later, at the end of the section "The Fugitive," the poet, chronicler and commentator on the people's lives, also blends with them. He italicizes the words:

*I don't feel alone in the night,
in the darkness of the land.
I'm people, innumerable people.* (Canto General 287)

In "The Heights of Macchu Picchu" Neruda takes the side of the people and asks painful questions about the building of the grand Peruvian pyramid:

Stone upon stone, and man, where was he?
Air upon air, and man, where was he?
Time upon time, and man, where was he? ...

Hunger, coral of mankind,
hunger, secret plant, woodcutters' stump,
hunger, did the edge of your reef rise up
to these high suspended towers? (Canto General 38-39)

Brecht's 1936 poem "Questions from a Worker Who Reads" offers a direct parallel. Pondering on famous figures like Caesar, Alexander the Great, Philip of Spain, Frederick the Second, Brecht raises the same questions about them as Neruda does about the ancient city of Macchu Picchu:

Every page a victory.
Who cooked the feast for the victors?
Every ten years a great man.
Who paid the bill? (Brecht, *Poems* 253)

The many stylistic changes and textual interruptions within *Canto General* create another kind of *Verfremdungseffekt*. In the section "The Liberators," an italicized poem, headed by the title "Interlude," interrupts the flow of the narration with a historical flashback (*Canto General* 88). Later in the same section, a series of verses is preceded by the titles "Episode," "Chorus," "Exodus," "Antistrophe," and "Cueca" (*Canto*

General 102-09). A cueca is a popular Chilean and Peruvian dance, and similarly to *The Threepenny Opera*, in which dances like foxtrot, tango, waltz, or march interrupt the dialogue for a moment of music and reflection, Neruda intersperses his whole poem with references to popular musical forms. Besides the cueca, one poem is entitled "To Emiliano Zapata with Music by Tata Nacho" (*Canto General* 125). Like a refrain, or a second layer of narration, lines from the song "Borrachita me voy" are woven into the story of the Mexican revolutionary Zapata. Another musical interlude is found in the poem, "To Silvestre Revueltas from Mexico, on His Death (Oratorio Minor)," in the form of a letter or epitaph (*Canto General* 314). The great Mexican composer Revueltas died at the age of 41 in 1940.

The alienation that is attained by a montage of codes can also produce comic effects. In "United Fruit Co." the poet compares the arrival of multinational corporations to the Second Coming of Christ in biblical language:

When the trumpet blared everything
on earth was prepared
and Jehovah distributed the world
to Coca-Cola Inc., Anaconda,
Ford Motors and other entities. (*Canto General* 179)

In Neruda's ironic presentation, these corporations appear as twentieth-century Saviors (Costa 139). Like Brecht, Neruda uses biblical references for the purposes of parody.

In *Canto General* Neruda creates alienation effects by alternating a variety of literary styles, from the sublimely lyrical to the intensely dramatic. As in cinematic montage, he allows for a complex system of multiple narrators; and the primary narrator, the poet Neruda, simultaneously assumes numerous roles — as chronicler, actor, individual, spokesman, and commentator. Behind this cinematic and fragmented breakup of perspectives, one consistent narrator shines through: the people or the collective, as the title "general song" already suggests. This collective consciousness even includes the reader. Neruda uses Brechtian strategies of alienation in order to give the people — the invisible and silent voices — a chance to speak and thus to write an "epic saga of the underdog" (Costa 107).

IV TWO POEMS: "PAZ PARA LOS CREPÚSCULOS QUE VIENEN" AND "FRIEDENSLIED"

While *Canto General* bears many Brechtian characteristics, Brecht, in turn, adapted one of the sections in 1951: Neruda's "Paz para los crepúsculos que vienen" (Peace for the Coming Twilight) became Brecht's "Friedenslied" (Peace Song), Brecht's only published tribute to Neruda.

Below I include Neruda's poem in the translation by Erich Arendt that Brecht saw, and Brecht's response, as well as the text of a preliminary draft by Brecht in the Brecht Archive.

Friede den Abenddämmerungen, die kommen,
Friede den Brücken, Friede dem Wein,
Friede den Buchstaben, die mich suchen
und in meinem Blut aufsteigen,
das alte Lied umwindend mit Erde und Liebe,
Friede der Stadt am Morgen,
wenn das Brot erwacht, Friede für den Fluß
Mississippi, den Fluß der Wurzeln,
Friede für das Hemd meines Bruders,
Friede im Buche — wie ein Siegel aus Luft,
Friede für den großen Kolchos von Kiew,
Friede der Asche dieser Toten
und jener anderen Toten, Friede für das schwarze
Eisen Brooklyns, Friede
für den Briefträger,
der wie der Tag von Haus zu Haus geht,
Friede für den Choreographen, der
durch einen Trichter den Tänzerinnen zuruft,
Friede für meine rechte Hand,
die nur schreiben will Rosario,
Friede für den Bolivianer,
der verschlossen wie Zinnstein ist, Friede,
auf daß du dich verhelichst, Friede für alle
Sägemühlen von Bio-Bio,
Friede für das zerfetzte Herz
des Partisanenspaniens,
Friede für das kleine Museum von Wyoming,
wo das Rührendste ein Kopfkissen ist
mit einem gestickten Herzen,
Friede dem Bäcker und seinen Liebschaften
und Friede für das Mehl, Friede
für alles Getreide, das erzeugt werden muß,
für alle Liebe, die Laublager sucht,
Friede für alle, die leben: Friede
der gesamten Erde und den Wassern.

Hier verabschiede ich mich, kehre
nach meinem Hause zurück, in meine Träume,
kehre nach Patagonien heim, wo
der Wind an die Ställe klopft
und der Ozean Eis ausspritzt.
Ich bin nur ein Dichter: ich liebe euch alle,
umherirrend geh ich durch die Welt, die ich liebe;
in meinem Vaterlande kerkern sie die Kumpels ein,
und Soldaten befehlen den Richtern.
Aber ich liebe es, bis in die Wurzeln

meines kleinen kalten Landes;
wenn ich tausendmal sterben müßte,
immer dort wollte ich sterben,
wenn ich tausendmal geboren würde,
immer dort wollte ich geboren sein,
nahe den wilden Andenbergen,
nahe dem Stürmen des Südwindes und
der kürzlich gekauften Glocken.
Niemand denke an mich!
An die ganze Erde wollen wir denken,
voll Liebe auf den Tisch hämmernd.
Ich will nicht, daß wieder Blut
das Brot aufweiche, die Bohnen,
die Musik: ich will, daß
der Bergmann, das Kind,
der Advokat, der Seemann,
der Puppenfabrikant mit mir gehn,
daß wir ins Kino gehen und hinauskommen,
um den Wein zu trinken, den rotesten Wein.
Und ich komme nicht, um etwas zu lösen.
Ich kam hierher, um zu singen
und auf daß du mit mir singst.⁸

(Neruda, "Friede den Abenddämmerungen," 23-25)

FRIEDENSLIED

(Frei nach Neruda)

Friede auf unserer Erde!
Friede auf unserem Feld!
Daß es auch immer gehöre
Dem, der es gut bestellt!

Friede in unserem Lande!
Friede in unserer Stadt!
Daß sie den gut behause
Der sie gebauet hat!

Friede in unserem Hause!
Friede im Haus nebenan!
Friede dem friedlichen Nachbarn
Daß jedes gedeihen kann!

Friede dem Roten Platz!
Und dem Lincolnmonument!
Und dem Brandenburger Tore
Und der Fahne, die drauf brennt!

Friede den Kindern Koreas!
Und den Kumpels an Neiße und Ruhr!
Friede den New Yorker Schoffören

Und den Kulis von Singapur!
Friede den deutschen Bauern!
Und den Bauern im Großen Banat!
Friede den guten Gelehrten
Eurer Stadt Leningrad!

Friede der Frau und dem Manne!
Friede dem Greis und dem Kind!
Friede der See und dem Lande
Daß sie uns günstig sind! (Brecht, *Werke* 15:254)

Friede den Abenddämmerungen, die kommen
Friede den Brücken, Friede dem Wein!
Friede dem Buche, dem Siegel aus Luft!

Friede der Stadt am Morgen, wenn das Brot erwacht
Friede für den Fluss Mississippi, den Fluss der Wurzeln
für das
Friede dem Hemd meines Bruders
Friede für den grossen Kolchos aus Kiew!

Friede der Asche dieser Toten
Und jener andern Toten! Friede für das schwarze
Eisen Brooklyns, Friede für den Briefträger
Friede auf dass du dich verehelichst!

Friede für alle Sägemühlen von Bio-Bio
Friede für das zerfetzte Herz des Partisanenspanien
Friede dem Bäcker und seinen Liebschaften
Und Friede für das Mehl, Friede für alles Getreide VFriede?
Das erzeugt werden muss, V für alle Liebe, die Laublager sucht!
Friede für alle, die leben: Friede
Der gesamten Erde und V den Wassern! Friede?

Neruda
(BBA 1052/31)

Brecht's intermediate, transitional version adheres to most of the original images that are drawn from Neruda's personalized, romantic language — for example, "Abenddämmerungen," "Brücken," "Wein," "Mississippi, den Fluss der Wurzeln," "Buche, dem Siegel aus Luft," "dem Bäcker und seinen Liebschaften." In his final version, Brecht liberated the text from his model and transformed Neruda's original into a new and independent work.

The subject of "peace" unites both poems, but the political point of departure is very different in each case. Neruda's appeal to peace refers to the relationship between North and South America around 1950. Brecht's poem appeared in the context of the debates on West German rearmament in the 1950s. He strongly opposed rearmament because he

equated it with the danger of a third world war, and his "Friedenslied" must be seen as a response to the political climate of the time. Brecht therefore chose different images in his call for peace. While Neruda's examples are largely drawn from his personal experiences ("Rosario," "Briefträger," "Partisanenspanien") or from the Americas ("Mississippi," "Brooklyn," "Bolivianer," "Bio-Bio"), Brecht's images are dictated by the Cold War landmarks of the 1950s. Brecht retained only two general images by Neruda ("Erde," "Stadt") and otherwise carefully juxtaposed places from East and West: "Roten Platze" and "Lincolnmonument," "Neiße" and "Ruhr," "Korea" divided, "New Yorker Schoffören" and "Kulis von Singapur." This almost symmetrical construction continues throughout the poem, not only in reference to history and geography, but also to humanity and nature: "Bauern" and "Gelehrten," "Frau" and "Mann," "Greis" and "Kind," "See" and "Land."

The language of both poems is self-consciously simple and is characterized by stylistic elements described by Elisabeth Siefer as typical of the epic form: parataxis, parallelism, repetition, variations within a repetition, and anaphora (Siefer 18-68). The anaphoric repetition in particular stands out in these two poems, many lines beginning with the word "Friede."

Yet Brecht changed Neruda's tone and formal structure significantly. The tone of Neruda's text is heavy, highly emotional, almost religious, as if he meant it to be chanted liturgically. The many enjambements and alliterations (evident in the original Spanish text) contribute to this hymn-like effect. Siefer even compares Neruda's language to the religious form of the litany (64-66). Brecht's tone, by contrast, is light, impersonal, and distanced — more suited to folk song lyrics than to hymns.

Brecht chose to adapt only the first half of Neruda's poem and purposely left the more intimate and personal second part out. He therefore avoided much of the complexity of Neruda's poem resulting from the dialectic between the passionate political plea for peace in part one, and the more inward, privately poetic meditations in part two of the poem. By omitting the whole second section and focusing instead on the enumerations of peace metaphors, Brecht greatly simplified Neruda. He also replaced Neruda's free verse by regular rhymes (xaxa) and rhythms (largely dactyls), and divided the poem into four-line stanzas. This poetic structure, akin to that of a folk song, shows that from the beginning Brecht conceived of the poem as lyrics for a song or even a children's tune. Sung by children, the plea for peace in a corrupt adult world is all the more powerful.

When Brecht included "Friedenslied" in his collection *Hundert Gedichte*, edited by Wieland Herzfelde, the author did not group it among the "Kinderlieder," but among "Zeitgedichte und Marschlieder" (*Hundert Gedichte, 1918-1950*, 310-11). Eisler, however, published his song in his cycle *Kinderlieder*. "Friedenslied" was set to music independ-

ently in 1951 by both Eisler and by Dessau. Dessau even composed two versions, one of Neruda's original and one of Brecht's adaptation. Eisler's composition has become more popular. It was probably performed in 1951 in Berlin at the World Youth Festival that Neruda attended, and since then, Ernst Busch, Gisela May, Hanns Stein, and Eric Bentley have recorded the song. Gisela May's interpretation, with Eisler himself at the piano, was recently included in the "Hanns Eisler Dokumente" CD, the *Berlin Classics* release on the occasion of Eisler's centenary.

In the GDR the second stanza of Brecht's poem was inscribed on the first high-rise to be rebuilt in the ruins on the Weberwiese (Frankfurter Allee, called Stalinallee then).⁹ "Friedenslied" thus acquired a very independent life in the GDR; but in printing "Frei nach Neruda" in the published version of his text, Brecht also paid homage to a poet with whom he shared many political, social, and aesthetic values.

NOTES

¹ A study of Neruda's only play *Glory and Death of Joaquín Murieta* and its possible references to Brecht/Weill's *The Threepenny Opera* and *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* could also provide valuable results.

² In contrast to Müller's account, the actual *Sonntag* article "Stimme eines Kontinents: Zu Pablo Nerudas *Canto General*" contains mostly a tame evaluative summary of Neruda's text, without any reference to Brecht or the subject of an emotional discourse. Whether Müller's later memory is mistaken, or whether the *Sonntag* editors were able to censor his dangerous comparison to Brecht and Becher, remains an open question.

³ Neither Heiner Müller nor Christa Wolf ever discussed Neruda critically as a political "case" as Enzensberger did. For a detailed study of East Germany's response to Neruda, see Bonnie Beckett's book *The Reception of Pablo Neruda's Works in the German Democratic Republic* (Bern: Peter Lang, 1981).

⁴ Although Neruda does not mention the name of the drama, he probably refers to Alexander Ostrovski's *Die Ziehtochter oder Wohltaten tun weh*, which premiered in December 1955 and in which Rosaura Revueltas played the role of Nadja. According to Hecht's *Brecht Chronik*, Brecht had seen Revueltas act in Biberman's film *Salt of the Earth* and was able to engage her for this Ostrovski performance at the Berliner Ensemble.

⁵ Since the appearance of Hecht's *Brecht Chronik* we know that the Stalin Peace Prize was originally awarded to Thomas Mann and only later offered to Brecht, after Mann had declined.

⁶ ["Fraternal embraces — Pablo Neruda."]

⁷ Marc Silberman discussed Brecht's role as a "public intellectual" in a recent *Ringvorlesung* at the Humboldt-Universität in Berlin on the occasion of Brecht's centenary.

⁸ Erich Arendt published two translations of the poem. His earlier version was substantially revised when he brought out the the whole of *Der große Gesang* (*Canto General*) as a book in 1953. His early translation may not be the best or the most faithful to Neruda's text, but I chose this version for my article, because it obviously served as the model for Brecht's poem.

⁹ See *GBFA* 15.5:465, note to 258 and 254. See also Sigrid Thielking's article in the present volume.

BIBLIOGRAPHY

- Beckett, Bonnie A. *The Reception of Pablo Neruda's Works in the German Democratic Republic*. Bern: Peter Lang, 1981.
- Bentley, Eric. Ed. *Songs of Bertolt Brecht and Hanns Eisler*. New York: Oak Publications, 1967.
- Bohnert, Christiane. *Brechts Lyrik im Kontext: Zyklen und Exil*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1982.
- Brecht, Bertolt. *Hundert Gedichte, 1918-50*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1951.
- . *Poems: 1913-1956*. Ed. John Willett and Ralph Manheim. London: Methuen, 1987.
- . *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99.
- Costa, René de. *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Durán, Manuel and Margery Safir. *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- . and Gloria. "Notas sobre Neruda, Brecht, el teatro épico y *El signo del Zorro*." *Insula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras* 330 (año 29, May 1974): 1, 14.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Einzelheiten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962.
- Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils*. London: Eyre Methuen, 1980.
- González Echevarría, Roberto. "Introduction: Neruda's *Canto General*, the Poetics of Betrayal." In: Pablo Neruda, *Canto General*. Trans. Jack Schmitt. Berkeley: University of California Press, 1991. 1-12.
- Hanffstengel, Renata von, Cecilia Tercera, and Silke Wehner Franco. Eds. *Mexiko, das wohltemperierte Exil*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, 1995.
- Hecht, Werner. *Brecht Chronik: 1898-1956*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Hennenberg, Fritz. Ed. *Das große Brecht-Liederbuch*. 3 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- . *Dessau - Brecht: Musikalische Arbeiten*. Berlin: Henschelverlag, 1963.
- . *Paul Dessau - Für Sie porträtiert*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- Hielscher, Martin. Ed. *Fluchtort Mexiko: Ein Asylland für die Literatur*. Hamburg: Luchterhand, 1992.

- Kebir, Sabine. *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1989.
- Kießling, Wolfgang. *Exil in Lateinamerika*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1980.
- Klotz, Volker. *Bertolt Brecht: Versuch über das Werk*. Bad Homburg: Athenäum, 1971.
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- . *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Mantell, Harold. Ed. *I am Pablo Neruda*. Princeton: Films for the Humanities, 1993.
- Mews, Siegfried. Ed. *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Westport, CT: Greenwood, 1997.
- Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- . "Stimme eines Kontinents: Zu Pablo Nerudas *Canto General*." *Sonntag* 7 (1954). 11.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Trans. Jack Schmitt. Berkeley: U of California Press, 1991.
- . *Der große Gesang*. Trans. Erich Arendt. Ed. Karsten Garscha. Darmstadt: Luchterhand, 1984.
- . "Friede den Abenddämmerungen." *Sinn und Form* Vol. 2 No. 5 (1950). 23-25.
- . "Gruß an die DDR." *Weltbühne* 69., Jahrgang, Heft 39 (1974). 1217-19.
- . *Memoirs*. Trans. Hardie St. Martin. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- . *Obras completas*. 2 vols. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.
- . *Passions and Impressions*. Ed. Matilde Neruda and Miguel Otero Silva. Trans. Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- . *Poesie Impure*. Ed. and trans. Hans Magnus Enzensberger. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1968.
- . *Residence on Earth*. Trans. Donald D. Walsh. New York: New Directions, 1973.
- . *Splendor and Death of Joaquín Murieta*. Trans. Ben Belitt. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- . *Twenty Love Poems and a Song of Despair*. Trans. W. S. Merwin. New York: Penguin Books, 1976.
- Pagni, Andrea. "Antonio Skármeta: Inventando a Berlín." *Der Umgang mit dem Fremden: Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika*. Ed. Titus Heydenreich. *Latinamerika-Studien* Vol. 22. 197-210. Munich: Wilhelm Fink, 1986.
- Pohle, Fritz. *Das mexikanische Exil: Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-46)*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda, el viajero inmóvil*. Barcelona: Editorial Laia, 1988.
- Saalmann, Dieter. "Die Konzeption des 'hombre invisible' bei Pablo Neruda und Rainer Maria Rilke." *Romanistisches Jahrbuch* 24 (1973). 381-99.
- . "Pablo Neruda." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974). 197-227.
- Santí, Enrico Mario. "Introducción." *Canto general*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. 11-99.

- Schumacher, Ernst and Renate. *Leben Brechts in Wort und Bild*. Berlin: Henschelverlag, 1978.
- Siefer, Elisabeth. *Epische Stilelemente im Canto General von Pablo Neruda*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- Skármeta, Antonio. *Burning Patience*. Trans. Katherine Silver. New York: Pantheon Books, 1987.
- Stackelberg, Jürgen von. "War Neruda ein Epiker?" *Das Epos in der Romania: Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*. Ed. Susanne Knaller and Edith Mara. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Teitelboim, Volodia. *Neruda: An Intimate Biography*. Trans. Beverly J. DeLong-Tonelly. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Torre Barrón, Arcelia de la. *Die literarische Widerspiegelung des spanischen Bürgerkriegs in Pablo Nerudas "España en el corazón" und Bertolt Brechts Die Gewehre der Frau Carrar: Ein Beitrag zum Verhältnis von Kunst und Politik*. Dissertation FU Berlin (Copycenter Dahlem 82/60507).
- Villegas, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- Willett, John. *Brecht in Context: Comparative Approaches*. London: Methuen, 1984.
- Wolf, Christa. *Kindheitsmuster*. Frankfurt/M.: Luchterhand, 1989.

Brecht und Ovid: Topoi der Verbannung

Die Brechtforschung konzentriert sich im Kontext seiner Exillyrik auf einen thematischen und poetologischen Zusammenhang, der diese Gedichte tatsächlich wie ein roter Faden durchzieht: die Frage nach der Wirkung oder Ohnmacht der poetischen Stimme des politischen Dichters im antifaschistischen Kampf. Die Konkretetheit der Exillyrik Brechts fordert zu dieser Lesart auf, und das historisch-politische Erkenntnisinteresse der Exilforschung seit den sechziger Jahren hat hier wesentliche Impulse gegeben. Im Kanon der verbannten Dichter — von Dante bis Brodsky — bei denen das ausdrücklich Politische eine eher geringe Rolle zu spielen scheint, taucht der Name Brecht jedoch selten auf. Brechts lyrische Persona steht aber durchaus auch in einer literarischen Tradition der Poetik der Verbannung. Ein Aspekt dieser Poetik ist zum Beispiel die metonymische Bedeutung der Orte des Exils. Der Aufsatz untersucht diese sowie weitere Topoi der Verbannung anhand einer vergleichenden Lektüre der Gedichte Brechts mit jenen des Dichters, der am Ursprung dieser Tradition steht, nämlich Ovid.

Ovid and Brecht: Topoi of Poetic Banishment

Tom Kuhn

Ovid:

...writing a poem you can read to no one
is like dancing in the dark.

Brecht:

Solche Lyrik ist Flaschenpost...¹

Exile, as a topos of literature or even as a site of culture, is a familiar affair. So much has been written about the "condition of exile" in relation, above all, to modernist culture and to literature and life in the twentieth century, that perhaps I should apologise for offering another contribution to the swelling corpus of such reflections. On the other hand, many of the broader, metaphorical understandings of the term "exile" have not been readily associated with the real refugee Bertolt Brecht.² Brecht scholarship has tended to see his exile as a biographical problem (simply that of the writer who wants to engage and wants to be heard), or as a political problem (that of anti-fascism), or as a combination of the two — rather than in relation to some notion of a cultural state, an aesthetics of exile, or a literary tradition. In part this is a consequence of the development, especially since the 1960s, of a politically motivated and historically conceived *Exilforschung*, designed to find a place in the cultural consciousness of the two German states for the victims of Nazism. This has been, and remains, an important undertaking, and clearly Brecht has his place in such narratives. Moreover, even within that body of German anti-fascist exile literature, Brecht can seem particularly far removed from the imagined archetype of the poet-exile: a figure who might be better represented in this period by Else Lasker-Schüler, Paul Celan, Theodor Kramer or Max Herrmann-Neiße. All in all, it is striking how infrequently Brecht is considered a "poet-exile", and how infrequently general deliberations on a historically non-specific literary exile even bother to mention Brecht in their catalogues of the banished: Dante, Heine, Pushkin, Shelley, Auden, Eliot, Milosz, Brodsky, and so on, but seldom Brecht.

This paper is an attempt to see Brecht's poetry in exile, and in particular some of the *Svendborg Poems*, in relation to general conceptions of exilic culture, and to a "tradition" which Brecht himself, like many of the German exiles, invokes, perhaps most notably in the poem

"Besuch bei den verbannten Dichtern."³ The approach is simply to juxtapose two deliberately distant case-studies of the exiled poet: Ovid and Brecht. What interests me particularly in this comparison is the relationship between political-biographical reality and rhetorical gesture, between experience and voice. Ovid offers himself for the purpose: he lies at the origin of what was later to burgeon into the self-conscious tradition in Western culture of the poet-exile. There may have been many exiles before Ovid — Adam and Eve, Odysseus, Daedalus, to name a few — but Ovid is the first poet in a sequence of notable poetic fates and literary self-portraits: Dante makes reference to Ovid, Pushkin makes reference to Ovid, Brodsky makes reference to Ovid.

Brecht first read Ovid at school, although it is unclear whether he ever got much further than the *Metamorphoses*, and he refers to the Roman elegist a couple of times in the *Journal*, where he remarks dismissively that Ovid was an exile "aus Versehen" (12.12.42). There are good reasons why Brecht might have disdained this particular Roman poet, a mannered Augustan socialité. On the other hand, there are also reasons why he might have felt a certain kinship. There are some distant parallels in the two poets' fondness for ironic poses, and in their literary fusions of sex and social satire. And Ovid's fate in Tomis was obviously in Brecht's mind when, in 1938, he permitted the author of the *Tristia* and the *Epistulae ex Ponto* to lead his procession of the great "verbannte Dichter" (line 6).⁴ Brecht clearly situates himself within a tradition which includes Ovid. My purpose, however, is not to argue for influence, but rather for a certain congruence of experience and of what could be made of that experience in their poetry.

It must be clear from the start: there can be no real historical continuity from the classical Roman to the modern German. The meaning of exile has changed almost beyond recognition in the intervening centuries. In Ovid's time a letter from Tomis to Rome might take several months; Brecht lived in a world of radios and aeroplanes. That alone is enough to transform the experience of banishment. Besides, Ovid's exile was an individual punishment, a truly lonely experience; Brecht was a part of a mass flight, who, although he may have found it useful to think of himself as the hermit-sage in exile,⁵ in fact found fellows and associates even in the backwaters of rural Denmark. Brecht's attitude to the Nazi regime in his country may be understood as a paradigm almost the inverse of Ovid's relationship with Augustan society. Svendborg was Brecht's place of sanctuary, his "dänische Zufluchtsstätte" (*GBFA* 12:99); for him *home* was the place of endangerment. Ovid, on the other hand, felt horribly exposed on the shores of the Black Sea; he was desperate to be pardoned and to get back home. He lived in a monocultural world which recognised no other societies, no alternative regimes, and nowhere else to live — except in Rome: "Romanae spatium est urbis et orbis idem" [the

domains of Rome are both the city and the world alike] (*Fasti* 2, l. 684). Ovid identified absolutely with his land of origin. He could not cast a sidelong approving glance at other cultures (as Brecht does, e.g. in the "Chroniken" of the *Svendborger Gedichte*), and he could derive no comfort from the solidarity of Manchurian coolies or Pennsylvanian labourers (whom Brecht invokes in "Der große Oktober," *GBFA* 12:46). For Ovid, exile was a fall from grace. The practice of poetry was a sacred art of language, and he felt himself painfully cut off from the holy community of his fellow poets. Brecht may have been disoriented, but he had the succour of an international community of political comrades and of German exiles. He retained his hope: his goal is "deutlich sichtbar, wenn auch für mich / Kaum zu erreichen" (*GBFA* 12:86); where Ovid saw no reason at all for optimism.

In fact Ovid was not formally "exiled," his was the lesser punishment of *relegatio*: that is banishment to a particular corner of the Roman Empire.⁶ The nonetheless terrible blow struck in the year AD 8 when he was aged about 50; Ovid died, as far as we know still in "relegation," some nine years later. We shall most likely never know quite what was behind it all. Critics speculate about sexual scandal or social intrigue, or try to cast Ovid, perhaps implausibly, as a poet of the political opposition. The problem is that almost the only source for the biography lies in Ovid's own poems, and, as the poet himself warns us, "magnaue pars mendax operum est et ficta meorum" [the larger part of my writings is mendacious, fictive] (*Tristia* 2, ll. 355-6). This has even led one scholar to surmise that Ovid was not literally banished at all, but spent the last years of his life, inexplicably, churning out literary exercises on a theme outside his experience.⁷ This is a conjecture I think we can safely dismiss. The body of Ovid's exile poetry is packed with details which, whatever their precise relation to historical reality, can very easily be associated, not unlike the poems of the last section of Brecht's *Svendborger Gedichte*, with the poet's own biography.

The experience of exile, whether for a modern or an ancient, is an experience of radical displacement and of loss.⁸ Unsurprisingly, Ovid's poems from this period of his life frequently fall into bitter laments, bemoaning his unheard of deprivation. Many classical scholars have thought the *Tristia* and the *Ex Ponto* tedious for just this personal outpouring of grief.

en ego, cum caream patria vobisque domoque,
 raptaque sint, adimi quae potuere mihi
 [Look at me — I've lost my home, the two of you, my country,
 they've stripped me of all they could take.] (*Tristia* 3.7, ll. 45-46)⁹

To a reader of modern literature, more accustomed to the agonies of the personalized lyric voice, the poems can make an intense and moving

statement. There is a clear kinship between Ovid's laments and those of other exiled poets, including several of the German exiles of the 1930s, Kramer, Herrmann-Neiße and so on, who felt themselves abandoned to a lonely fate. To Brecht, on the other hand, such a miserable lyric persona was largely foreign. Brecht felt the dislocation of exile most acutely in America, where his poems slide into despairing attacks on his environment; but even here he seems for the most part to have been able steadily to pursue his project of a purposeful, even optimistic, communicative verse. Maybe the loss was genuinely the greater for Ovid. Not only was he more thoroughly cut off from his old life than any more recent educated European exile could be. He was also, as far as we can tell, an Augustan loyalist, and, unlike many a modern political exile, was devastated to have been cast out.¹⁰ Finally, being himself the first, he was unable to fall back on that sense of a tradition of virtuous exiles from which Brecht and many of the other German refugees could draw comfort.¹¹

In brief, Ovid's experience and Ovid's poems from exile appear very different from those of Brecht. His *relegatio* is, equally, far removed from any post-Romantic notion or twentieth-century image of exile as a form of escape from (social and conventional, maybe political) constraint. Ovid's is no glorious character-forming exile, no careful political project, no positive adventure, no dissident triumph — but an unmitigated disaster.¹²

So what, if anything, do the two of them have in common?

Amidst all the devastation of which Ovid so eagerly speaks, it is the fear of aesthetic impoverishment which is immediately most akin to anything Brecht wrote. In the very first of the *Tristia* Ovid marvels that his muse is still alive (1.1, ll. 35-48, cf. 1.11, ll. 9-12) and in a later poem he declares that his poems are "trash," but "no more barbarous than their place of birth" (5.1, ll. 69-72; cf. 4.1, ll. 1-3). When, in the late 1930s, Brecht considered his exile poems he found them "einseitig" and "dürr" in comparison with his earlier work: "vom bürgerlichen standpunkt aus ist eine erstaunliche verarmung eingetreten" (*Journal*, 10.9.38). He rationalized this, in both the *Journal* and in verse, in terms of the newly urgent political situation:

Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung
In unseren Städten des Klassenkampfes
Haben etliche von uns in diesen Jahren beschlossen
Nicht mehr zu reden von Hafenzuständen, ... etc.

(GBFA 14:388)

Be that as it may, in both oeuvres the thematization of aesthetic loss emerges as one important alternative to succumbing to despair, or to falling silent altogether. Poetological pieces, like "Schlechte Zeit für

Lyrik" (GBFA 14:432), which reflect upon the nature and purpose of poetry, proliferate amongst Brecht's poems of exile. Such reflection becomes also the sustaining leitmotif of Book III of Ovid's *Tristia*, developed most fully in the central poem of that collection, the letter to Ovid's poet-stepdaughter Perilla (3.7).

Out of the devastation we witness in both poets a careful deliberation on the function of their lyric, and a painstaking attempt to rescue a sense of their poetic personae: to develop a new sense of self from which a meaningful poetry for this new situation may be spoken.

One of the important constituents of this sense of poetic self is locality. Exile represents not just a geographical shift, but a translation from a familiar space invested with meaning to a boundary or wasteland where conditions of experience must be problematic. In some senses, again, the two poets have an almost opposite experience of their place of exile. Tomis (the modern Romanian port Konstanta) was indeed distant; Ovid could plausibly characterize it as the furthest and most strange corner of the Roman Empire. Svendborg, on the other hand, was almost the next port of call, only just outside the borders of the German Empire and separated from it by just that narrow strip of sea.¹³ But they have things in common too. Coincidentally, both towns, Tomis and Svendborg, are small but not insignificant fishing and trading ports; so in their poems both poets can watch for the ships that visit and may bring news (*Tristia* 3.12, ll. 31ff; and GBFA 12:83). Exile in literature is very often associated with the sea. Interestingly also, despite the obvious differences between the first-century province of Moesia and the twentieth-century island of Fyn, both poets, though their moods may be so different, use the local flora and the sea as a metonymic fixing of the place: Ovid's barren plains of wormwood scrub around the almost perpetually frozen Danube delta (*Tristia* 3.10 and elsewhere),¹⁴ and Brecht's carefully nurtured trees in the garden and yard above the idyllic scene of the *Sund* at Skovbostrand (GBFA 12:21, 82, and 99). For Ovid it may be almost always winter, for Brecht not infrequently spring, nonetheless their techniques in the establishment of locality are strikingly similar. Such details of stylization at once encapsulate the tenor of the whole collections.

More importantly, these semi-fictionalized places are also, in the body of the poems, developed as similarly marginal locations: on the shores of their respective seas and on the borders of Empire, and so suitable for the development of a transitory poetic voice. For both, it seems, it was important for their poetry to insist that theirs was a place on the periphery, able to look both in and out. In Ovid's case the cradle of civilization is at the center, in Rome, and the barbaric "Getic" and other tribes roam outside.¹⁵ For Brecht the barbarians have usurped the home, and the only hope for the "defence of culture" lies outside, amongst the anti-fascist allies of Europe.

The sense that this is an ambiguous place of passage is underlined also in reflections on the temporary, and yet permanent, nature of both poets' exile homes. At his most pessimistic, Ovid sees Tomis as a sort of limbo which can lead only on to death. In other moods he wishes simply for a transit out of here: to home, or to a more hospitable exile:

di facite ut Caesar non hic penetrale domumque
hospitium poenae sed velit esse meae.

[Heaven grant that Caesar wills not my hearth and home here
for punishment: a way-station, but no more!] (*Tristia* 3.12, ll. 53-54)

A couple of years later he resolves that he must make do, and make this place his private Rome: "quem fortuna dedit, Roma sit ille locus" [Let the quarter Fate's assigned me be my Rome] (*Ex Ponto* 1.5, l. 68). What Ovid accomplishes over the course of two collections (c. AD 10 to 12/13) Brecht accommodates in the two parts of just one poem, namely "Gedanken über die Dauer des Exils" (c. 1937): "Schlage keinen Nagel in die Wand..." and "Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast!" (*GBFA* 12:82). At times, for both, their places of refuge recede behind their overwhelming concern with elsewhere: Augustan Rome on the one hand, and about Nazi Germany and the antifascist cause on the other, the fora in which they would have their poetry function and "belong." However, they have uncertain access to these other worlds:

Vergilbte Bücher, brüchige Berichte
Sind meine Unterlage.... (*GBFA* 12:7)

They become dependent upon rumor — "famaque tam longe non nisi parva venit" [only vague rumors get this far] (*Tristia* 4.2, l. 18) — and upon news that is out-of-date by the time it reaches them (*ibid.* 67-71).¹⁶ Their images of home become speculative: "Die Vaterstadt, wie find ich sie doch?" (*GBFA* 12:125, of 1943, cf. *Tristia* 3.12, ll. 1-26). They speculate about return and about the future, and both poets lean on memories of the past, creating above all an imaginary plenitude of their earlier lives, in Sulmo and Augsburg respectively, to set against the broken rubrics of their present (e.g. *Tristia* 4, l. 10; *GBFA* 14:429-30). Home is fast becoming a place of "imagined communities"¹⁷ to which, in reality, there can be no return. They must settle down to the abiding impermanence of exile.

All in all, the locus of poetic exile reveals itself as a liminal "no-place" in time as well as space, strung out between a half-remembered past and a half-imagined future, with no legitimate present of its own, and with no secure connections, geographical or temporal.

It is not, however, just a autobiographical past (or even future) which sustains these poems. They call also upon a historical, literary and

mythical past. I have adumbrated how Brecht invokes a heritage of poet-exiles, how he surveys the European and other traditions for models of the sage-teacher (Gorki, Lenin, Lao-Tse, even Buddha) and for historical precedents. Ovid may not be able so to combine the traditions of poetry and of exile, but he invokes them separately, often. He calls on his great mentors in the elegiac tradition: Tibullus, Gallus and Propertius (e.g. *Tristia* 4:10, 51-54), although this is now an endangered lineage. And he finds comfort in the ancient legends of exile: of Iphigenia (*Ex Ponto* 3.2, ll. 45-96) and of Odysseus:

pro duce Neritio docti mala nostra poetae
 scribite: Neritio nam mala plura tuli
 [Instead/of the warlord from Ithaca our educated poets
 should write about *my* misadventures: I've undergone
 worse troubles than he did].

(*Tristia* 1.5, ll. 57-58)¹⁸

Brecht also wrote a poem, "Heimkehr des Odysseus" (*GBFA* 14:339), which implicitly compares the experiences of the mythical and the modern exile and the changes wrought upon their homelands.

Such reflections upon history, myth and tradition might simply be read as attempts to situate themselves, to find some points of reference in a dislocated reality. But they achieve no real security. So let us try to see it another way: perhaps, despite all the very real constraints, these cultural, temporal and geographical roamings represent a tentative liberation of the imagination, a sort of freedom from cultural fixity. When Ovid tells the story of Iphigenia from the point of view of the local "Getic" population (*Ex Ponto* 3.2) he is, despite his protestations, actually engaging in something new, akin to Brecht's re-telling of the story of Empedocles or of the "Abbau des Schiffes Oskawa" (*GBFA* 12:30-32, and 41-43).¹⁹ In Brecht's case one might go so far as to say that he revels, quite consciously, in the dialectics of being both inside and outside a tradition. Ovid is far more uncertain. But both poets, for moments at least, achieve a plurality of vision, which may be new to both, and which may be a specific product of the exilic attitude.

In a recent article on exile and identity Elisabeth Bronfen has argued that there are three alternative modes of identification for the exiled writer: with the status and existence of exile (which runs the risk of fetishizing the sense of loss), with the land of refuge, or with the land of origin.²⁰ My point is that the possibilities are not exhausted by these alternatives, nor even by combinations of them. Exile does not only entail separation and displacement, it may also make relationships with all cultural and social space more urgent. The work of Edward Said and Homi Bhabha (both of whom Bronfen cites) suggests that the simultaneous cultivation of two or more cultural perspectives *may* promote a newly untrammelled critical and experimental cast of mind, and of

literature also.²¹ I would suggest that for Brecht this is one of the achievements of his exile, and that even in the case of Ovid novel possibilities of existence and creation can be glimpsed.²²

There is a further striking similarity between the two poets. The exile poems of both Ovid and Brecht are characterized by an explicit vocative gesture. The *Tristia* and *Ex Ponto* are in letter form throughout; and Brecht's exile poems include a vast number of appeals and direct addresses. These are poems addressed to a public, in Ovid's case in Rome, in Brecht's case both in Germany and with him in exile. They are urgent that they should be read: "vobiscum cupio quolibet esse modo" [I want to be with you any way I can] (*Tristia* 5.1, l. 80).²³ Communication seems essential as a guarantee both for the authenticity of their experience and for the value of their utterances. Both poets labor to construct, or at least to conjure, a community of listeners, or even of interlocutors. They send their works on a journey "home," so that they at least may complete the narrative, and return where their authors may not. Brecht's motto to the *Svendborger Gedichte* clearly expresses this urge:

Geflüchtet unter das dänische Strohdach, Freunde
Verfolg ich euren Kampf. Hier schick ich euch
Wie hin und wieder schon, ein paar Worte, ...
...Sehen wir uns wieder
Will ich gern wieder in die Lehre gehen.²⁴

They address their living readers and their wished-for readers in the present, they address their pasts, and both poets speak also to the future: Brecht most explicitly in "An die Nachgeborenen" (*GBFA* 12:85-87), Ovid for example in *Tristia* 4:10 (1-2):

Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,
quem legis, ut noris, accipe posteritas.
[Who was this / you read, this trifler in tender passions?
You want to know, posterity? Then attend:]

At the same time, both poetic oeuvres are beset by the apparent fear that they won't get through to these listeners: that the tradition will be abrogated ("Besuch bei den verbannten Dichtern"), that their readers are "kaum erreichbar" (*GBFA* 11:227), that their work will be lost in passage, and that — despite all hopes of immortality (*Tristia* 3.3; ll. 4:10) — they will be forgotten and ignored by those who come after. Hence the poetological reflections I have mentioned. Perhaps in response to such fears, the faint suggestion emerges here and there that, as poets, they may even belong rightfully outside, that there must be an interruption: that their poetic talent, their genius, their political radicalism, transport them outside and beyond both tradition and community. They are "verjagt mit

gutem Grund" (GBFA 12:84-85). Ovid imagines an epitaph: "INGENIO · PERII · NASO · POETA · MEO" [Naso, the poet, victim of my own talent].²⁵ At his most defiant he can even proclaim:

ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:
 Caesar in hoc potuit iuris habere nihil
 [yet my talent remains my joy, my constant companion:
 over *this*, Caesar could have no rights].

(*Tristia* 3.7, ll. 47-48)

So, in their poems, they both return and yet simultaneously also celebrate the fact that they cannot return to their conjured communities: of readers, of comrades and of other poets.

In both cases we sense an unsettling hesitation between cultivated pose and anxious realization. Are these fears real? Is this biographical experience, or, like the landscapes of their poetry, a careful stylization? Of Brecht it may be tempting to believe that he is playing a coquettish game with tradition. Yet the man did once ask one of his collaborators to learn his poems by heart, for fear that if the manuscripts were lost they might truly be forgotten.²⁶ For Ovid, the shock of exile must have been the greater, we assume. Yet his confidence was justified, that his fame would, come what may, preserve his verses from oblivion. Writing is often understood as a means of locating the self. Ovid's poetry in exile (and that of many German exiles other than Brecht) has even been understood as a form of therapy in a traumatic situation, an unambiguously authentic self-exploration.²⁷ But this is to take the laments and the constructions of poetic personae too literally. I would suggest rather that, in both these cases, the exercise of a version of self becomes a path to explore more general cultural positions and to experiment with new poetic voices. There is a relation to experience, certainly, but it is not the only motivation for the poems and nor is it a binding constraint.

In fact, the most notable characteristic which these exile oeuvres have in common is the turn to this apparently personal voice, that voice which, as I said at the outset, whatever its precise historical facticity, may be closely associated with the poet's own circumstances. Section 6 of the *Svendborger Gedichte* stands out amongst Brecht's whole output such as it was published in his lifetime. He recognized this himself when, in 1951, he gave this part of his most preeminently political collection the heading "Persönliches." Similarly, the poet of the *Tristia* and *Ex Ponto*, in contrast with his virtuoso pre-exile variations on conventional topoi, appears as an extraordinarily modern voice in the corpus of Roman poetry. The classical poet traditionally sang *other* people's fates and adventures,²⁸ whereas for Ovid exile permitted, or coerced, the turn to what we understand as the modern tradition of the lyric: "sumque argumenti conditor ipse mei" [(I myself) embody my own theme] (*Tristia*

5.1, l. 10). And so Ovid's exile poems share in that ambivalence of the modern lyric: at the same time apparently authentically personal utterances and yet also public statements addressed to the Roman world and stylish lyric guises presented to posterity.

The differences between Ovid and Brecht are immense and undeniable, and I should not wish my discovery of a certain common ground to obscure that. Nonetheless, there are similarities in the development of particular motifs, and of this poetic voice of exile. Ovid's and Brecht's exile poems depend on similar tensions between the real and the metaphoric, between personal statement and poetic mask. Both oeuvres evolve a new and purposeful personal-political voice, a new poetics even, which comes about explicitly in relation to the experience of exile, but is not just an expression of it. It is the very difference in their political constellations and historical circumstances which makes this congruence striking, and which reveals how far Brecht's voice can be understood not just as the protest of the anti-fascist refugee (familiar to scholarship), but also as a literary stylization of the "banished poet." At the same time this helps us to comprehend the achievement of the body of Brecht's exile poetry: for the image of the banished poet which I have sketched is one of disorientation and uncertainty, but it is also a probing, innovative lyric persona. Exile may originate as a punishment for those who have already strayed, metaphorically, beyond the limits. But poetry, as well as being an agent of culture, must negotiate the boundaries of culture. What better place to do that than in the borderlands of exile?

NOTES

¹ Ovid, *Epistulae ex Ponto* 4.2, ll. 33-34: "[sive quod] in tenebris numerosos ponere gestus, / quodque legas nulli scribere carmen, idem est"; and Brecht, *Journal*, 5.4.42. English quotations from the *Tristia* and the *Epistulae ex Ponto* are taken from Peter Green's translation: Ovid, *The Poems of Exile* (Penguin Classics: London, 1994). For Latin quotations I have generally relied on the Loeb editions: e.g. *Tristia. Ex Ponto*, with a translation by A.L. Wheeler, second edition by G.P. Goold (Harvard University Press: Cambridge, MA and London, 1988, reprinted 1996). Quotations from Brecht's works are from Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), henceforth *GBFA*.

² Such metaphorical usages often refer rather vaguely to any experience of homelessness, difference, estrangement, or alienation (social, ontological, linguistic).

³ *GBFA* 12:35-36. For a reading of this poem, and for a little more on exile and its place in German literature, see, e.g., my "Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts", in *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, ed. Jörg Thunecke (Amsterdam and Atlanta GA: Rodopi, 1998). Brecht is of course far from alone amongst German anti-Nazi exiles in his recognition of such a tradition.

⁴ Originally it was to be have been Lucretius who headed the line.

⁵ E.g. "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration" (*GBFA* 12:32-34).

⁶ The terminology can be important; cf. Brecht, who insisted, "Vertriebene sind wir, Verbannte" (*GBFA* 12:81).

⁷ A.D. Fitton Brown, "The Unreality of Ovid's Tomitan Exile," *Liverpool Classical Monthly* 10 (1985): 18-22.

⁸ Although for a Roman it was a familiar civic punishment, exile was already associated with self-alienation and madness (a topos that was much developed in the treatment of biblical and classical figures by medieval writers). Ovid's Alcmaeon is described by Themis as "exsul mentis domusque" [exiled from both mind and home] (*Metamorphoses* 9, l. 409). In the poetry of exile Ovid also associates exile with sickness or even death.

⁹ That sense of loss persisted. Compare *Ex Ponto* 4.16, ll. 49-52: "omnia perdidimus..." the last words of the collection and seemingly Ovid's last poetic utterance.

¹⁰ Fergus Millar, "Ovid and the *Domus Augusta*: Rome seen from Tomoi," *The Journal of Roman Studies* 83 (1993): 1-17.

¹¹ Compare *GBFA* 23:9, "Geburtstagsbrief zum 23. März," Brecht's letter to Karin Michaelis in 1942.

¹² Lest we too eagerly embrace the fiction ourselves: "The myth that exile produces Dantes, Marxes, Bartoks and Avicennas is certainly not justified in the mass. More often exile destroys talent, or it means the loss of environment that nourished the talent morally, socially and physically" (Henry Pachter, "On Being an Exile," in *Legacy of the German Refugee Intellectuals*, edited by Robert Boyers, New York: Schocken Books, 1972, 17). "To think of exile as beneficial, as a spur to humanism or creativity, is to belittle its mutilations" (Edward Said, "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile," *Harpers Magazine*, September 1984, 54).

¹³ Brecht's house even faced towards Germany, although he could not actually see it across the intervening islands.

¹⁴ Compare 3.12. Ovid refers to the area, incorrectly, as Scythia, which was proverbial for its solitude and harsh climate. His depiction of the hard life at Tomis is comparable to his account of the Iron Age in *Metamorphoses* 1, ll. 127-50.

¹⁵ Ovid has a whole host of disparate European tribes, some of them in historical fact far from indigenous, jostling and feuding across the river in this threshold territory.

¹⁶ *Tristia* 4.2 is an extraordinary poem in which Ovid imagines the triumphal procession through Rome after the successful conclusion of a war, about the end of which he had no knowledge. On the problems of writing without reliable sources, cf. *Ex Ponto* 3.4, e.g. ll. 37ff.

¹⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).

¹⁸ Ovid associates exile and poetry in only a negative sense, for example retorting that even Homer would have fallen silent had he been banished to Tomis (*Tristia* 1.1, ll. 47-48, and cf. 1.6, where he compares his wife to Penelope).

¹⁹ Ovid had already proved himself adept in imagining worlds and conjuring perspectives in the *Heroiden* and *Metamorphoses*, but these earlier experiments were securely contained within the Roman world and Roman myth.

²⁰ "Entortung und Identität: Ein Thema der modernen Exilliteratur," *The Germanic Review* 69.2 (Spring 1994): 70-78.

²¹ Said, "Reflections on Exile," *Granta* 13 (Autumn 1984), and other writings; Bhabha, *Nation and Narration* (London: Routledge 1990) and *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994).

²² Ovid claims at one point, a little implausibly, to have written a poem in "Getic," and he several times speaks of the reception of his work amongst the locals.

²³ Cf. *Tristia* 1.7. Brecht even addresses a poem "An die Kämpfer in den Konzentrationslagern" (*GBFA* 11:227), although he could be sure it would not literally reach them. We know also what trouble he took make sure that some poems, at least, would reach an audience in Germany, by way of broadcasts by the Deutsche Freiheitssender, for which the "Deutsche Satiren" of the *Svendborger Gedichte* were written.

²⁴ GBFA 12:7. Compare Ovid's prologues *Tristia* 1.1 and 3.1, or 1.7, ll. 35-36:
orba parente suo quicumque volumina tangis,
his saltem vestra detur in urbe locus

[All you who touch these rolls, now orphaned of their father, / grant them at least
a place / in your City!]

²⁵ *Tristia* 3.3, l. 74. As does Brecht too, more than once, e.g. GBFA 14:191-2.

²⁶ Ruth Berlau, *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate*, ed. Hans Bunge (Berlin: Eulenspiegel, 1987), 275.

²⁷ The end and the beginning respectively of *Tristia* 3 and 4 might seem to support such a reading.

²⁸ As Ovid had done in the *Metamorphoses* and the *Heroides*.

Brechtscher Gestus und seine Verkörperung im zeitgenössischen Theater

Gestus hat im Brechtschen Vermächtnis keine große Rolle gespielt, zu einem bedeutenden Teil, weil er das Potential hat, die Ausdrucksfreiheit des Körpers zu begrenzen, eine Freiheit, die in den meisten Schauspieltheorien betont wird, besonders seit den siebziger Jahren. Brecht entwickelte den Begriff des Gestus, als er unter den Einfluß des Marxismus kam und sich davon entfernte, die instinktive Libido des Körpers zu zeigen. Heutige Schauspieler fühlen sich eingeengt durch die soziale Kodifizierung, die der Gestus erfordert. Mauss zufolge untersuchte Bourdieu, wie der Körper nicht nur durch Kultur, sondern auch durch einen historischen Kontext beeinflußt wird. Dies genügte nicht, um das Bedürfnis zu befriedigen, auf der Bühne auch die feineren Variationen darzustellen, wie etwa Geschlechtsunterschiede (siehe Elin Diamond). Wenn politisches Theater überleben soll, muß es sich erneuern, wie in dem Tanztheater von Pina Bausch oder in dem körperlichen Theater von Heiner Müller.

Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre¹

Patrice Pavis

In memory of Mary Maclean, for Hector Maclean

Among the main notions of Brechtian theory, *gestus* is probably not the best known: that honor belongs to the alienation effect. However, even if it remains a little used tool, in theory as well as in practice, it represents one of the most subtle and productive concepts for the purpose of describing how the actor, the director and the spectator understand gestures in their common dimension. *Gestus* may seem severely technical, and therefore easy to use, to replace and to define within the Brechtian system. But in fact it concerns the whole performance, it questions theatrical mimesis, it forces us to define the status of the body within the production and reception of the theatrical event.

Twenty years ago I attempted, with some optimism, to reconstruct the function of *gestus* in the staging of a production, stressing the dialectical relationships it establishes between character and action. I examined *gestus* within the Brechtian system in order to establish its basis and its semiotic functioning.² A structural system of this kind would be useless today, since it becomes obvious, if one takes the trouble to re-read and link together the main ideas of Brecht, that it is basically only a home-made theory, in other words, a theory devised by its creator for internal use to explain and justify his own creation.

THE FUNCTIONS OF GESTUS IN BRECHT'S LIFETIME

1. The first meaning suggested by the concept of *gestus* is the social relationship which the actor establishes between his character and the other characters:

Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen *Gestus* bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander und so weiter.³

(CW 15:690)

Gestus thus gives us the key to bodily attitudes, intonations and facial expressions, i.e. to the whole body in its visual and social dimension. But

how can the body mark social relationships, the broad spectrum of relations and strategies, how can it indicate the social or group origin, how can it situate the conflicts at stake? When Brecht leaves this task to the actor, he — and any director of his plays — is bound to make generalizations, abstractions and oversimplifications. However, the actor should not stay within a vague, general, conceptual or metaphysical framework, he must show concrete and singular actions:

Mag der Textschreiber "Kampf" oder "Betrug" gemacht haben, der Schauspieler zeigt einen bestimmten Kampf, etwa um ein Stück Brot und einen "einmaligen" Betrug. So lehrt er eine Anschauung? Nein. Er lehrt Verhalten, etwas Methodisches. Er hat den jeweiligen Zweck im Auge. Er gibt nicht eine allgemeine Übersicht über menschliche Gesten, er zeigt nicht "den Menschen."⁴ (CBFA 21:395)

2. In order to show the concrete and particular human being, the actor has at his disposal physical, and especially spatial, means: he sets his character at a distance, while revealing its construction and signaling how strange he finds him; he sets at a distance the words he is saying, as if he wanted to distance himself from what is said in order to give gesture more meaning than speech ("Non verbis, sed gestibus," GW 15:375):

Den Abstand gibt es auch zum Wort [...] Auch wenn der Schauspieler den Spaß zeigt, den ihm das Aussprechen der Worte macht, oder sie in eine besonders bequeme, nach einem eigenen Rhythmus geordnete Form bringt, entsteht der Abstand. (GW 15:376)

3. Setting the character and the word at a distance is a first step in the whole process of alienation of the actor towards a distant observer: himself, then the director, and finally the external gaze of the spectator. This distancing expresses the attitude of the speaker confronted with his statements, what linguistics calls "enunciation":

Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt. (GW 15:482)

4. The attitude quickly becomes, as distinct from that of the speaker to his own words, the political, moral, critical attitude to his own work, whether it is the actor, or the author who has entrusted his text to the director and then to the actors. Such an attitude is supposed to reveal the maturity of his behavior:

Das Verhalten des Musikers zu seinem Text, des Referenten zu seinem Referat zeigt den Grad seiner politischen und damit menschlichen Reife an. (GW 15:484)

5. The political maturity of the actor will be all the more obvious since it can easily be transmitted to the spectators who then make it their own. Thus *gestus* in the end separates itself from the actor in order to become the external gaze on the actors of the director and the spectators. The actor finally sees himself as an exterior object, a body presented to demonstrate a case. That is then the main difference from other theories of the body: *gestus* theory can be approached and manipulated from the outside, whereas the theory of "Psychological Gesture" of Michael Chekhov and Laban's theory of actions, are conceived and experienced by their users from within. The way in which *gestus* drifts away from the inside towards the outside is connected with the whole theatrical performance, the way it is transferred from the body of the actor towards the awareness of the spectator, is not without danger for the actor, who is sometimes reduced to a superficial and provisional support, but also for the spectator who very quickly loses contact with the force and the unconscious dimension of the desiring subject. Paradoxically, *gestus* runs the risk of suppressing the body, as if the too precise drawing of an interpersonal *gestuality* would suppress the hidden intentions of the body, its involuntary desire to express meaning, to transmit itself to the body-mind of the spectator.

GESTUS REPRESSING THE BODY?

Post-Brechtian theory of the actor hardly ever mentions *gestus*. It concentrates on the more global, but at the same time less precise, question of the body or of corporeality. Gestures in the theatre and, even more so, *gestus*, seem to conjure up a strictly codified system of gestures, in the manner of the rhetorics of passion in the seventeenth and eighteenth centuries or in the traditional acting styles of Asia, whereas the body refers to a shapeless mass, an indescribable presence, a general anthropology.

Despite Brecht's warning, *gestus* often remains a rather abstract study of a social relationship or social contradiction, a technical device to prove a case. Thus the bodies of the protagonists are not an end in themselves, a continent to explore and admire, but a simple bearer of signs, an artificial construction which disappears as soon as it is read by a spectator. Thus *gestus* exercises an absolute control over the body, individuals control their drives and excesses. The social order of the body is dominant. There is nothing more to threaten the order of signs, as was the case in Brecht's youthful plays such as *Baal* or *Im Dickicht der Städte*. It is as if the young anarchist Brecht, in order to become a good and genuine Marxist, was obliged to give up evil, anarchy, sexual drives, a corporeality without constraints, as if the body had become, in the controlled form of *gestus*, a tamed and obedient body, socially acceptable, that is to say, subjected to the class struggle, and no longer to the conflict of instincts. The excessive and unchained body has transformed

itself into a *gestus* faithfully reflecting social relationships, it has been translated into a visible and readable semiotic system. *Gestus* delivers a tamed, or even repressed body, on which a tight hand is kept by an orderly mind, and which is submitted to the harmonious arrangement of the group. It is called upon to show restraint, it is frozen in certain aesthetics, in a *tableau vivant* in which passions and instincts no longer have to be displayed in space and time, a *tableau vivant* in which the body is frozen for ever, a little in the manner of a painting by Greuze and commented on by Diderot, in which all conflicts are contained in the mirror of a gaze from the outside.

This puritanical rejection of the instinctive and libidinal body in favor of a system of gestures which codifies the social relations and the semiotics of social contradictions has led theoreticians influenced by psychoanalysts like Lyotard, Deleuze or Vigarello⁵ to contest the semiotic system which governs the theory of *gestus*. According to them, semiotics, as well as Marxism, is based on the transformation of the world into signs, which reduce the stage and the body to a final and fixed signified, instead of making it into an open space for a free circulation of drives and energies. But, even more than from directors and theoreticians, the critique of the idealized body comes from the practitioners of the gesture, especially from dancers. For by repressing the impulsive, energetic use of the body, *gestus* suppresses all kinesthetic sense of movement and endorses the separation of body and mind. Nowadays, however, actors and dancers refuse to allow their bodies to become simply a receptacle to be filled by their "director of consciousness," they no longer want to be their own stage-hand, they no longer want to represent an idea or a body which they would only have to exteriorize or expel. They are their body and are determined to overcome the dualism in which all society would like to keep them. Hence their difficulty in accepting slogans and instructions like "alienation" or "*gestus*," since they are reluctant to put themselves outside themselves, in order to evaluate, from a distance, the effect of their gestures.

This excess of honor, this quickly suppressed revolt, is basically salutary, and Brecht himself, never averse to playing a double game, appears to support the actors when he advises them not to become an incarnation of the author's word or of the director's ideas.

THE ACTOR AS EMBODIMENT OF IDEAS

Brecht detested directors who forced actors to "embody their ideas." He did not like to be told that the actors should "serve the word of the poet."

Authors and actors have a common task in presenting the events of the play in an entertaining and useful way. For instance, concerning the social function of a performance, actors and authors of plays may have different views. (GW 23:183)

This relativization of the "social function" of the performance prevents *gestus* from becoming a monolithic and restrictive notion. It initiates an open debate on the contemporary theories of the body, which are obviously limited to the social dimension of gestuality. I will mention only a few of them, the ones which have considered the social function of corporeality, the "body techniques" (Mauss), *habitus* (Bourdieu) and the "gendered body" (Diamond).

MAUSS' TECHNIQUES OF THE BODY

Marcel Mauss, the famous anthropologist, published in 1934, that is, in the year Brecht was inventing his epic model, an article devoted to the "techniques of the body," "the ways in which human beings, society by society, know, by tradition, how to use their bodies."⁶ Body techniques, however, reveal the imprint of the surrounding culture on bodies and minds, but they do not indicate, at least directly, the social contradictions inscribed in the gestures. Such an anthropology of body techniques was to be a great source of inspiration for Western theatre people like Grotowski, Barba, Suzuki or Mnouchkine, who were all eager to find out how performers are "marked" by body techniques in daily life and, even more, by their acting traditions. For these performers, it is not a question of expressing the power relationships between the characters they represent but of observing the common principles of theatre anthropology at the "pre-expressive level," (Barba), "before" the culture-specific determinations and, *a fortiori*, "before" the social contradictions inscribed on their bodies through the different forms of *gestus*.

BOURDIEUX' HABITUS

Pierre Bourdieu takes up Mauss' hypothesis, but he places it in a less generally anthropological and more particularly sociological context. Culture is for him history incarnate, interiorized as second nature and therefore forgotten as history. *Habitus* covers all physical and psychic inclinations, which are determined by a series of social factors and materialized in the body, taste and penchants. *Habitus*, "product of the embodiment of regularities" is comparable with *gestus* which embodies social determinations. *Habitus*, as a structured and structuring structure, is involved in the practices and the thoughts, practical patterns of construction, themselves the result of the historical work processes of successive generations...⁷ *Habitus* takes up and systematizes in sociological terms the Brechtian use of *gestus* which was limited to the gestures created for the stage. Like *gestus*, *habitus* confronts different social structures and not different ethnic groups. Let us, by the way, note that reference to race, common in Anglo-Saxon feminism (which considers it one of the decisive factors of identity, next to sex, gender, class and age) is considered in European theories to be a delicate, problematic matter

easily tending to racism: which explains the European insistence — at least in the seventies and eighties — on the sociological rather than the anthropological.

Unlike oriental performers (or performers influenced by oriental acting techniques, for example Barba, Grotowski, Brook), occidental actors are almost always conscious that their bodies are socially codified, for the simple reason that they embody characters with a socially defined identity, whereas performers are characterized above all by their body techniques which have been acquired over years of training and performance. Occidental actors conceive their roles as a *part* only, that is, as a fragment of various social roles in social life. They control and embody a character by imitating situations from social life, be it real or imaginary, and thus are confronted by the society they are imitating and where they find themselves. Thus, paradoxically, the more they master the social signs and the more they achieve the complete incarnation of habitus through precise gestus, the more they feel themselves to be limited, exploited and banalized by a too obvious and simplistic gestus, which is only a label stuck to their skin. Disappointed and deceived by all ideologies, suspicious of any kind of representation of reality, they feel themselves to be more subtle and differentiated than a habitus, more complex and polysemic than a gestus, more full of complexes than a virtuoso body from an oriental tradition or than a “holy body” in the Grotowskian style. They also suffer from a severe sexual identity crisis, which feminism causes when it criticizes the simplifications of a unisexual, asexual or polysexual gestus, thus questioning the social identity, which is neutralized in the sexual manifestations of the traditional gestus, and searching for the gendered body.

GESTUS AND THE GENDERED BODY

In a very lucid and moderate article, “Brechtian Theory/Feminist Theory,” Elin Diamond, for example, criticizes gestus on the grounds that it does not show the way the body of the actor or actress is gendered:

Brecht exhibits the blindness typical of all Marxist theorists regarding sex-gender configurations. Feminist theory, however, insists on the presence of the gendered body, on the sex-gender system, and on the problematics of desire.⁸

The question is obviously how this “presence of the gendered body manifests itself.” Is it a matter of showing the gestus of a man and the gestus of a woman, to widen the gap by any means, to distinguish, by means of a few stereotypes, a male from a female worker, a boss from a *patronne*? Not just that! This difference should not be accidental or anecdotal, it must be grounded in the sociality of gesture and body, and make clear that the same action will be embodied in a way which is

specific for both a man and a woman? As we know, Brechtian *gestus*, with its sole ambition to represent certain social relationships mimetically, is not a sex-specific notion: when Mother Courage tests the validity of a coin by biting it, there is nothing typically feminine or masculine in the gesture, it is all supposed to reveal the behavior of a shopkeeper. The *gestus* is only there to suggest a socio-economic behavior which transcends the sexes and signifies mistrust and greed for a profit. If one wishes to show how each sex (or rather, each gender) is specifically affected by a social behavior, marked physically by the stigmata of its social alienation, then one has to find some indices which will be more feminine or more masculine. But what is feminine and what is masculine? They cannot be defined in a transcendental, cross-cultural or cross-social manner. Each historical context, each socio-political situation attributes to them certain properties, certain manners, certain mental and social representations. Hence the choice of specific indices will always be relative and it will always have recourse to the fashionable stereotypes. Thus, in reinforcing the stereotypes — something the theatre does really well — one runs the risk of reinforcing the separation of sexual roles, of confirming differences by de-historicizing them, which would be the exact opposite of a differentiated, feminist approach to social roles.

Let us take the example of the illustration by Michael Chekhov of "Psychological Gestures" in his book *To The Actor*. In an unpublished article, Jane Prendergast points out the masculine nature of the illustrations for the various psychological gestures in Chekhov's book.⁹ She suggests having women do the different Psychological Gestures in Chekhov's book, in order to avoid molding the female bodies within the male pattern and in very virile attitudes (use of strength, bulky bodies, etc.). Hence for the actresses, to make a much more personalized and gentle use of the same gestures and emotions. Thus variations in the bodies, the attitudes, the tensions and the energies, create different psychic and physical images, which are much better suited to the daily behavior of the actresses.

One could attempt a similar operation, starting from the verbal descriptions of Laban's actions of effort, formulated in the same manner for a man as for a woman. By having an action of effort performed by actors of both sexes, one would find out whether the distinctive features are only mechanical and psychological, or whether the differences in morphology, and also in body image, have an influence on the result of the action of effort, and whether therefore there are actions of effort which are more masculine or more feminine.

Finally, it would be instructive to use the photographs from Brecht's *Modellbuch*, which were chosen to illustrate an alienated acting style or a *gestus*. By having people from both sexes perform these attitudes one would observe the possible adjustments, even the transformations of the social discourse embodied in their *gestus*. Such a pragmatic bricolage

would tell us more of the differences between the sexes than a priori theories on the gendered body. One might possibly come to the conclusion that in these three ways of using the body-mind — in the Psychological Gestures, the Labanian action of effort and the gestus — there are variations which correspond to different habits and traditions, but that these variations are determined as much by daily practice (body techniques and habitus) as by the expectations of the observer/spectator.

AN EXAMPLE OF GESTUS: *M(O)UETTES* (SILENT GULLS)

Just recently I was able to confirm all this when I staged *M(o)uettes*, a play I wrote as a possible continuation of or alternative to Anton Chekhov's *The Seagull*. With an all-women group I had to cast five male and five female characters. Not able or willing to give — for obvious reasons — directions to the actresses playing men, I observe how the five actresses performing Treplev, Trigorin, Medvedyenko, Dorn and Sorin gradually build up their roles, as if from the outside: they are not obliged to imagine they are the characters, but they can test their role through their own resources, with their own body, but also with the idea they create for their male character. They do not try at all costs to hide their femininity, or at least only slightly: their hair is fairly short, their breasts are not emphasized, their voices are pitched slightly lower and contain more tension, their gait stiffer and more forced than usual; no false moustache comes to divide their feminine features. However, they use some of the conventions of the female transvestite and reconstruct from the outside (that is, without *identifying* themselves with a man) by means of tiny details a figure of a speaking, dancing, seducing man. They quote and reconstruct the behavior of men, but with no intention of parody and no caricatured exaggeration. They work hard to play that game, to incarnate them by giving them their chance. The cross-dressing means for them they need not worry about having to perform men and can concentrate on the pleasure of acting. In this workshop for beginners, the first and foremost instruction is to perform, without even thinking about a character and its gender. In any case each character in *M(o)uettes* has been defined from the outset by one of Laban's eight actions of effort. The task of finding a characteristic psychological gesture for each character comes only later, when the actresses begin to speak their text and interpret their character. Since the play concentrates very little on social and professional relationships and does not suggest any fixed gestus, the actresses have a tendency to limit themselves to physical and choreographic interactions and effective efforts.

Consequently, the differences, or even the conflict between the sexes, which are made obvious by the subject of the play, are not shown as a social construct subjected to a given gestus, but as a universal psychological and metaphysical fate. This attitude to human conflicts and the global gestus of delivery corresponds to my own attitude in such an

enterprise, careful not to show and, if possible not to exercise, my dominant position (as author, director, professor, casting director, almost employer); I do not go into detail, I do not give any key or explanation of hidden meaning; I content myself with organizing and controlling the direction the ensemble is taking. I intervene — but this is obviously fundamental — only in order to draw some possible trajectories, to suggest a possible blocking (that is, a *Grundarrangement*), as Brecht would say, which has nothing to do with a *Grundgestus*) which reveals and confirms the dynamics of the moves, of motions. I do not pull the strings, I draw the frames, I draw the lines, in the double sense of tracing the trajectories and setting the limits. Thus, for the first scene ("Drift 1"), I experiment with two opposing versions:

1. The characters are gathered in a compact center which explodes and scatters the actresses in all directions;

2. the characters are dispersed as soon as they enter and gather together again during the scene to create a complete fusion in the center.

To draw the trajectories in space and time forces us to imagine a global design (a drawing and an intention), starting from a geometrically conceived drawing and according to a precise intention. I draw the lines, that's all I can do, but it's à dess(e)in! (that is, on purpose / for a drawing, or: by design I create a design.)

A few conclusions: the action of effort is the basis on which everything is built; the Psychological Gesture is always there, but as a secret weapon, invisible and invincible; the gestus is unavoidable, it can't be missed (*il vous saute aux yeux*). As the dumb sphinx would say to the deaf Oedipus: "Watch your eyes." Gestus, as we can see, is not without danger. It is the only tool for a theory of gesture which posits a global explanation for dramatic situations, but it also makes the actor or the director run the risk of blocking research by imposing all too rigid patterns. One gets the same impression when one surveys its different uses and its replacement in contemporary theatre practice.

GESTUS FROM BRECHT TO HEINER MÜLLER: QUESTIONING THE ORTHODOXY

In Brecht's aesthetics, gestus, as we have seen, becomes more and more invasive before it establishes itself in the almost final formulations of the "The Short Organum for the Theatre" and in productions which have been listed in his "Modellbuch," *Theaterarbeit*; the book gives a fairly exact idea of the rather dull gestures and acting style in Brecht's productions. It also confirms the risk, of which Brecht was aware, that the notes and photos in his "Modellbuch" would "sterilize" all future productions. This is, in fact, what happened in the Eastern Germany of the fifties and in numerous countries which "imported" Brechtism; a lot of rejections and a deep resentment could be observed among spectators and directors. For instance, Joan Littlewood complained in 1994: "That bloody Brecht. I had to do *Mother Courage*, that boring play, because we needed

the money. And he would send a woman out to change any gesture we hadn't produced properly."¹⁰

The constraints of orthodoxy did not weigh so heavily on directors (like Jean Dasté, Jean-Marie Serreau, Benno Besson or Giorgio Strehler) as on theoreticians influenced by Marxism (Dort, Barthes, Duvignaud, and the editorial board of the *Théâtre Populaire*. Thus, the orthodoxy of Brechtism and its negative effects on theatre productions were the consequence of a misunderstanding of the nature of *gestus* and of the fear that it would only make the reading of Brecht's plays as well as of contemporary playwriting trivial and banal.

Alienation effect and *gestus* never affected the creativity of the "strongest" directors such as Littlewood or Strehler, Planchon or Vitez. For instance, in his production notes, Strehler never refers to such notions when he is describing the work of the actor. However, he describes the way in which the actor puts himself "off-side," outside the performance:

The actor, by a certain intonation, a certain gesture, or intonations and gestures at the same time — there is an infinite number of modes and possibilities — underlines some points, by detaching himself, that is, by putting himself outside whatever is being represented at that moment.¹¹

Apparently, Brecht very much appreciated the sensuality and lightness of Strehler's production of his *Life of Galileo* and was not concerned about the exactness of the *gestus* and of the Marxist or...Brechtian orthodoxy. In the fifties, Brechtism was influential mainly in the way European classics were staged. Even when it was not expressly mentioned or used, *gestus* was a way of underlining power relationships and their situations, of illustrating the social context, of stating what was implicit, of establishing text references in their time and ours. Directors who were concerned with the social message of the classics (notably Planchon, Serreau, Rétoré and Garran) took care to illustrate social relationships through gesture. In the sixties — as early as 1964 with Peter Weiss' *Marat/Sade* on stage and on screen — there were attempts to produce an impossible synthesis between Brechtian *gestus* and the vital drive (of, say, Artaud and Grotowski). This was the sign for a crisis in Marxism and the rejection of Brechtian dramaturgy.

In the early 1970s,¹² *gestus* and the alienation effect ceased to be the unit necessary to measure and evaluate the social function of the work of art. After the disillusionment of 1968, there was a lengthy period of depoliticisation. The postmodern experience of performance or open productions spelt the end of a militant or committed theatre. *Gestus* gave way to thrill or to conceptual allusion.

The 1980s¹³ rediscovered a certain taste for history but did not take a clear position on *gestus*, apart from detaching themselves from it or renewing it completely in two major experiments: the Tanztheater of Pina

Bausch and the work of Heiner Müller. Before considering this renewal of Brechtian *gestus*, it might be useful to go back to the beginnings of Kurt Joos' Tanztheater, whose work coincided historically and culturally with that of Brecht and which still lives on in contemporary Tanztheater.

GESTUS FROM BRECHT TO KURT JOOS

In 1932, Kurt Joos created the choreography for "Der Grüne Tisch" ("The Green Table"). This ballet, which is sometimes close to pantomime, had a considerable success; it foreshadowed the atrocities of war, by showing the different groups in conflict: capitalist-diplomats around the green table, soldiers, civilians, victims, partisans, etc. The interaction of these groups can clearly be seen in the choreography, the plot perfectly narrates the chain reaction of the different catastrophes. The composition of the tableaux being danced, framed by scenes involving the deliberations of the capitalists, explains very clearly the mechanisms of history. And yet, although the message is undoubtedly pacifist, the fundamental *gestus*, the political attitude of the piece, is not imposed on the spectator as in an avant-garde play, a *Lehrstück*, or a major play by Brecht where the ideological forces are organized according to a political message. The reason for this is simple: the movement of the dance, the rhythm, the music, the bodies in action play the main role, thus making the deciphering of a political message very problematic. *Gestus* dissolves itself in the concept, it no longer freezes in a *tableau vivant*, in a still-life with precise outlines. On the other hand, it acquires an energy, a fluidity and a dynamism which produce the totally sympathetic participation of the spectator. The story, constructed in several episodes, is framed by a prologue and an epilogue which are also the key to the whole piece, a key, both musical and political, to the different episodes of the war and to the general political *gestus* of the whole work.

Thus *gestus*, at the very moment when it was invented by Brecht, assumes a completely different dimension and leads the performing arts in a direction which rediscovers the *ballet d'action* and the pantomime, thus creating a new genre, a hybrid formation in its composition and its combination of energy and reflectiveness: the dance-theatre. *Gestus* thus becomes an embodied motivation: it is not purely psychological (as with Stanislavski), social (as with Brecht), but psycho-physical and made up of physical and choreographic actions. The psycho-physical and made up of physical and choreographic actions. The motivation of ideas sets them in motion: "motivation is what directs energy into movement."¹⁴

CONCLUSION

When *gestus* is used in an orthodox way, as in the old days, as in the thirties, forties or fifties, it appears as a rather anachronistic gadget, lacking punch, "punctum"¹⁵ and effectiveness. For our time is tired of the

lessons of history, of the justifications of ideology, of the ready-made answers that Brechtism seems to carry around, despite its renewal. Our time is more ready for postmodern relativism, for all that can be experimented with without a conflict to resolve, without any hope of changing the world. The lesson in methodology, the sociological explanation, the schematization, are rejected in favor of the "punctum" of sudden and unexpected revelation, the satori of an almost mystical illumination, the koan of an insoluble but living contradiction.

What has completely changed is not so much the world and its contradictions as the *gestus* of reception by the overfed audience of our fin-de-siècle. The audience no longer has the patience to watch the process of historical and ideological construction establish itself; it wants the solution immediately, not because of the "anxious expectation of the end," but because it is convinced that it no longer has to search for solutions, since the experts and the computers have already done all the calculations.

If *gestus* survives or renews itself, that will happen somehow despite itself and because it accepts the reintroduction of physicality into the mimetic representation, a dynamism, a psycho-physical motivation that only dance and physical theatre seem able to provide; although that carries the danger of *gestus* being annihilated, to be replaced by pure motion, by the action of effort (Laban) or by the physical expressions of Stanislavski or Meyerhold. The success of Pina Bausch's Tanztheater, of the dance-theatre of Maguy Marin or Maurice Béjart, the renewal of physical theatre and of mime in Decroux, are living proof of the Brechtian heritage within the radical avant-garde of the twenties and thirties.

If *gestus* is much weaker today, if it is endangered in theory as well as in practice, it is because it has lost the radicalism of this kind of avant-garde, the will to say things about the world in order to change it. So the enemy of a radical and political avant-garde is no longer bourgeois theatre, as it was in Brecht's youth, it is on the one hand the theatre of images, which can absorb the body and its social inscription, and on the other hand physical theatre and dance-theatre, for which the concept of body and gesture belongs to a completely different model, where the body, more "impetus" and "stimulus" than "*gestus*," is in a position to make sudden incursions and to destroy any fiction. Dance-theatre or the physical, neo-cathartic theatre, for instance the theatre of Heiner Müller, which offer new ways to manage gesture and body, have become the enemy of, or at least a challenge to, a political theatre, still based on *gestus* and rationalism. These danced and physical forms, where the body is still able to frolic, have renewed (and therefore not destroyed) political theatre which used to be based only on the dialectics of *gestus*. We are no longer stuck in dualism, in a dialectical process of explicatory thinking, in the *gestus* of illustration. We are striving after a monism of total expression and embodied motivation, we are searching for a body

which illuminates itself in the very moment when it consumes itself, in the same manner as Artaud's tortured convict who continues to make signs from his stake or Stanislavski's and Grotowski's performers who produce on stage physical actions sufficient to themselves.

Will we have to maintain *gestus* in a state of hibernation while waiting for the grand evening of revolution? Will we have to obliterate the biological body in order to better control the social body? Will we have to sacrifice the mobility of the limbs to the mobility of capital? Has the body of our *gestus*, as a social marker of our differences, already been erased? Has the electronic wallet already replaced the heart and its motives? Probably, and we haven't even noticed it!

Will we have to choose, if there is still time to do so, between a militant theatre, in which the bodies will be marked and tagged by obvious *gestus*, and a theatre which is either entirely virtual, attractive as a beautiful image, or purely physical, with no social inscription and no second thoughts? Perhaps in the future we will know how to invent a gesture with the semantic exactness of words and the cathartic power of incorporated emotion.

Translated by Hector Maclean and Patrice Pavis

NOTES

¹ Editor's note: parts of this article appeared previously in German in *drive b*; *The Brecht Yearbook* 23.

² "Mise au point sur le gestus," *Silex* 7(1978); reprinted in *Voix et Images de la scène* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985), 83-92.

³ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967), hereafter *GW* + volume + page no.

⁴ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 vols., ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), hereafter *GBFA* + volume + page no.

⁵ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1970); Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris: Minuit, 1983); Georges Vigarello, *Le corps redressé* (Paris: Delarge, 1978).

⁶ Marcel Mauss, *Les techniques du corps* (1934), reprinted in *Sociologie et Anthropologie* (Paris: P.U.F., 1990), 363-86.

⁷ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (Paris: Seuil, 1994), 172; 170.

⁸ Elin Diamond, "Brechtian Theory/Feminist Theory," *The Drama Review* (Spring, 1988), 89.

⁹ Jane Prendergast, Murdoch University, Western Australia: personal comments to the author.

¹⁰ J. Tomkins and J. Hollege, eds., *Performing Women/Performing Feminisms: Interviews with International Women Playwrights* (Australian Drama Association Academic Publications, 1997), 2:107.

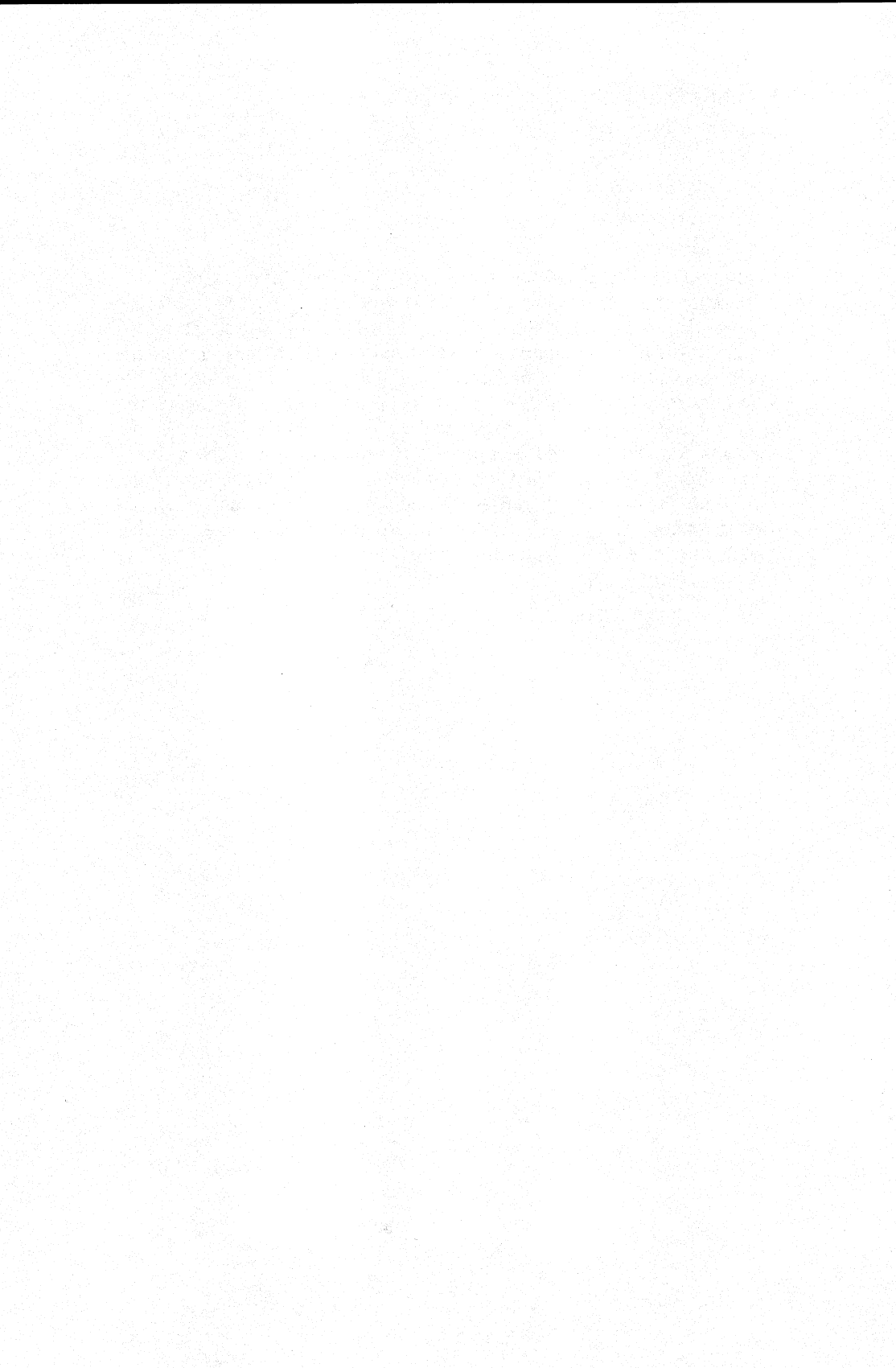
¹¹ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie* (Paris: Fayard, 1980), 106.

¹² Key date, 1973: first oil crisis, and the publication of J. F. Lyotard's "La dent, la paume," in *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: UGE, 1973).

¹³ Two landmarks: 1981, beginning of French Socialist experience; 1989, end of Communism in Europe.

¹⁴ Kirsten Hastrup, "Incorporated Knowledge," in *Mime Journal* 4 (1996).

¹⁵ The term "punctum" is borrowed from Roland Barthes in *La chambre claire. Essai sur la photographie* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1980).



Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich* and the Status of Gestus

Contrary to Georg Lukács' early reading of one of its scenes as Aristotelian theater, Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich* is an avant-garde project without a center, or a clearly established structure. It is organized around the notion of the gestus; more specifically, around a type of gestus Brecht developed largely in the decontextualized poetry of *A Reader for Those Who Live in Cities*. In these poems the gestus is present in the gestures of distancing, veiling, masking, of anonymization and erasure. After the *Reader* poems a re-semantization of the gestus occurs, from *Fatzer* and *The Measures Taken* to its central role in *Fear and Misery*. Its functioning in Brecht's anti-fascist play rests on concepts such as reality, history, causality, reason, progress, etc., concepts which have come under attack by postmodernist theories.

Brechts *Furcht und Elend des III. Reiches* und der Status des Gestus

Robert Cohen

Die Schwierigkeiten des Georg Lukács im Umgang mit dem Stückeschreiber aus Augsburg sind bekannt. Sie zeigen sich allerdings nicht nur da, wo Lukács Brecht erwähnt, sondern auch da, wo er es nicht tut. So sind einige von Lukács' Aufsätzen aus dem Umfeld der Expressionismusdebatte in zwei Fassungen im Umlauf. Aus den nach Kriegsende erschienenen Fassungen wurden Hinweise auf Brecht getilgt, der große Gegenspieler reduziert auf eine Art Phantompräsenz. In der Werkausgabe von 1971 zum Beispiel läßt nichts mehr darauf schließen, daß in dem zuerst 1938 erschienenen Aufsatz "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls" einst auch Brecht in die Nähe der Dekadenz gerückt wurde.¹ Wer diese Namenslöschung nicht kennt, wird kaum verstehen, warum sich Brecht im *Arbeitsjournal* so empört über Lukács' Aufsatz äußert (26:313 ff, 322 ff).² Daß der späte Lukács die Annäherung Brechts an die Dekadenz zurückgenommen hat, nachdem er den einstigen Gegenspieler bereits 1958 als Gleichgesinnten hingestellt hatte,³ dürfte nicht allzusehr überraschen. Die ungarischen Vorgänge von 1956 hatten die ästhetischen wie die politischen Fronten erheblich durcheinandergebracht.

Neben eher strategisch motivierten Löschungen von Brechts Namen finden sich bei Lukács jedoch auch solche sehr anderer Art. Lukács' grundlegender Beitrag zur Expressionismusdebatte, "Es geht um den Realismus," mündet in der Originalfassung von 1938 in eine versöhnliche Geste. Zu jenen Autoren, denen zugestanden wird, daß sie unter dem Druck des antifaschistischen Kampfes einen "wirklichen, tiefen und bedeutenden Realismus" entwickelt hätten, wird hier ausdrücklich auch Brecht gezählt. In dessen Einakter "Der Spitzel," der kurz zuvor erschienen war, findet Lukács die Wirklichkeit in einer "vieltönigen und abgestuften realistischen Weise" dargestellt.⁴ Auch dieser *lobende* Hinweis auf Brecht wird nach Kriegsende gestrichen.⁵ Allein, diesmal dürften nicht taktische Überlegungen zur Auslöschung von Brechts Namen geführt haben, sondern ästhetische. Lukács scheint erkannt zu haben, daß er sich irrt, als er Brechts Szene der von ihm, Lukács, vertretenen Traditionslinie des Realismus zurechnet. Dieser Irrtum ist verständlich.

I ÄSTHETISCHES KONZEPT VON *FURCHT UND ELENDE DES III. REICHES*

Jenes dramatische Gebilde, das Brecht im März 1938 unter dem Titel "Der Spitzel" in die von ihm mitherausgegebene Exilzeitschrift *Das Wort* einrücken ließ,⁶ erscheint als traditionell gebauter Einakter. Die drei Einheiten sind gewahrt, die Figuren sind mit "Interieurs" — Brechts Ausdruck für psychologisch gestaltetes Innenleben — ausgestattet, die zur Einfühlung einladen. Die kurze Szene weist keines jener verfremdenden Elemente auf, wie Chor, Unterbrechung, Spruchtafeln, Lieder, die Brechts episches Theater signalisieren. Da Brecht sich außerdem aus der laufenden Expressionismusdebatte heraushielt, konnte die Veröffentlichung dieses Texts durchaus als ein Abrücken von den avantgardistischen Formen der Lehrstückperiode und als jene Annäherung an den offiziellen sozialistischen Realismus verstanden werden, die Lukács' Interpretation nahelegt. Allein, Brecht war kein "in den Schoß der Heilsarmee eingegangener Sünder," wie er im *Arbeitsjournal* verärgert vermerkte (26:318). Lukács habe übersehen, liest man da, daß es sich um eine "Montage von 27 Szenen" handle. Außerdem wird, was Brecht hier nicht erwähnt, die ganze Szenenfolge, aber auch jede Einzelszene durch ein Gedicht eingeleitet, als einem offensichtlichen Element der Verfremdung und Unterbrechung. Lukács hat das nicht wissen können. Im *Wort* fehlt das Gedicht, es fehlt jeder Hinweis auf den Kontext und auf das Gesamtkonzept einer Montage von Einzelszenen. Die Kenntnis eben jenes Gesamtprojekts, der Szenenfolge *Furcht und Elend des III. Reiches*, dürfte Lukács zehn Jahre später dazu bewogen haben, die Szene "Der Spitzel" nicht mehr unter die Werke eines traditionellen Realismus zu zählen und den Hinweis auf Brecht zu eliminieren.

Man sollte sich durch Brechts Feststellung, in der Anfangsphase der Arbeit, er beschäftige sich mit ein paar kleinen Stücken (29:36 u. 59-60), nicht in die Irre führen lassen. *Furcht und Elend des III. Reiches* ist ein Archipel, ein weites, schwer überschaubares Gelände, das bis heute nicht endgültig vermessen ist. Zum Textkomplex gehören Gedichte (14:236 ff), Schriften (22.1:472-77), Einzelszenen, unterschiedliche szenische Versionen und eine davon grundsätzlich verschiedene, eigenständige englische Fassung mit dem Titel *The Private Life of the Master Race*. Auch eine sowjetische Verfilmung aus dem Jahr 1942, Titel: *Die Mörder machen sich auf dem Weg*, Regie Wsewolod Pudowkin, ist erhalten.⁷ Früheste zu diesem Werkkomplex gehörende Texte finden sich bereits 1934, wesentliche Teile der Szenenfolge entstehen in den Jahren 1937-1938, werden in der Folge immer wieder neu montiert. Erst mit dem Kriegsende 1945 scheint eine einigermaßen stabile Form gefunden,⁸ die dann auch in die *Gesammelten Werke* von 1967 eingeht. In die neue Brechtausgabe allerdings wurde eine frühere Fassung aufgenommen (4: 526), eine nähere Begründung fehlt, ist wohl auch nicht zu haben. Denn *Furcht und Elend des III. Reiches* bleibt letztlich ein Werk ohne stabilen

Text, ein literarisch-dramatisches Experiment, entstanden aus unmittelbarem Anlaß und vorgesehen zur Aufführung unter den "ungünstigen Umständen des Exils" (24:226).

Zu diesen ungünstigen Umständen gehörte vor allem die sich bedrohlich verändernde politische Lage, die eine stabile literarische Strategie im Kampf gegen das Dritte Reich verhinderte. *Furcht und Elend* reagiert auf diese Situation mit einem Gestus des Einverständnisses: mit der Destruktion der traditionellen Dramatik. Den Gestus des Zerstörens fester Formen, den seine Ästhetik unter dem Druck des Zeitgeschehens angenommen hatte, faßte Brecht 1941, im Rückblick auf seine neueren Stücke, in der Feststellung, da sei "irgendein Kern der Dramatik explodiert" (26:477). Die Metapher verweist hier nicht auf Krieg, sondern auf die moderne Physik. Explodiert ist der von Lukács an der isolierten Einzelszene ausgemachte Realismus herkömmlicher Art. Ihm entgegen steht ein Gebilde "ohne Fokus, ohne Zentrum, ohne Einheit, ohne Struktur," wie Luigi Squarzina, der italienische Regisseur von *Furcht und Elend*, gesagt hat.⁹ Die aristotelische Dramatik, die die Einzelszenen organisiert, ist dem Werkganzen ausgetrieben. An ihre Stelle tritt die Montage, jenes Verfahren also, über das in der Expressionismusdebatte am allerwenigsten eine Einigung zu erzielen war.¹⁰ Montage meint hier nicht Filmästhetik, sondern Konstruktionstechnik, Mechanik, Großbaustelle. Zusammenfügen von vorgefertigten Elementen in der Weise, daß die Teile wieder auseinanderggebaut und in anderer Weise oder mit anderen Teilen montiert werden können. Dahinter steht ein Konzept, das über die avancierte Technik der Lehrstücke hinausgeht, die immerhin noch eine stabile Struktur mit durchgehender Fabel, einem Anfang und einem Ende aufweisen. Die instabile Struktur von *Furcht und Elend* verdankt sich der Notwendigkeit, die "noch glühende Aktualität [...] in sich einzulassen," wie Walter Benjamin 1938, anläßlich der Uraufführung einiger Szenen in Paris formulierte.¹¹ Brechts Szenenfolge ist weder ein Fragment, noch ein offenes Kunstwerk im Sinn der Moderne, sondern ein immer nur vorläufiges Text- und Spielangebot, nach Maßgabe der Umstände vom Autor erweiterbar und von den Verwenderinnen und Verwendern rekombinierbar, wenn auch nicht nach Belieben. Kein postmodernes Konzept, aber ein über die Moderne hinausführendes. Ein Stücktypus mit Zukunft, wie man von heute aus wird sagen können, mit Blick auf Heiner Müllers *Schlacht* (1951/1974), Volker Brauns *Simplex deutsch* (1981), George Taboris *Jubiläum* (1983) und Franz Xaver Kroetz' *Furcht und Hoffnung der BRD* (1984).

Was Georg Lukács ebenfalls nicht wissen konnte: "Der Spitzel" ist eine der längsten Szenen der Szenenfolge, auch darin einem traditionellen Einakter angenähert. Die Mehrzahl der 27 Szenen dagegen sind extrem kurz, "szenische Epigramme,"¹² Mikroszenen von oft weniger als einer Druckseite. Sie passen "lächerlicherweise," so Brecht (22.1:438), schon wegen ihrer Kürze in keine traditionelle Auffassung von Realismus.

Die reduzierte Quantität schafft eine neue Qualität, eine neue szenische Form, so wie die *Geschichten vom Herrn Keuner*, weder Aphorismus, noch Anekdote, noch Apophthegma, eine neue Form der Prosa darstellen. Und wie diese lassen auch Brechts szenische Stenogramme keinen Raum für Psychologisierung und Einfühlung, wenn auch durchaus für Gefühle. Es sind hochkomprimierte Gebilde, Abstraktionen. In ihrer Lakonik scheinen sie Beckett näher als etwa Karl Kraus' ausuferndem Drama *Die letzten Tage der Menschheit*. Der zuerst von Walter Benjamin angeregte Vergleich zwischen Kraus' "Marstheater" und Brechts Kürzest-szenen lädt dazu ein, Brechts dialogische Verknappung als die andere Seite der Geschwätzigkeit von Kraus' Figuren zu lesen.¹³ Gemeinsam ist beiden Szenenfolgen die Darstellung von Furcht und Elend, aber auch von Dummheit und Unmenschlichkeit von Völkern, die Europa mit Kriegen überziehen und dadurch sich selbst verheeren.

Welche Möglichkeiten des Ummontierens und Rekombinierens der neuartige Stücktypus zuließ, zeigt die Bearbeitung von 1942-1943. Noch bei der Uraufführung im Mai 1938 in Paris sollte nach Brechts Willen der vermeintlich "wachsende Widerstand" im Inneren Deutschlands im Zentrum stehen (29:84). Inzwischen hatte der Krieg begonnen und bereits war die deutsche Kriegsmaschine vor Stalingrad zum Stillstand gekommen. Der synchrone Blick auf die deutsche Wirklichkeit, den das Rahmengedicht "Die Deutsche Heerschau" nahelegt, hatte sich erledigt, das Privatleben jener Herrenrasse, gegen die jetzt auch die USA kämpften, mußte dem amerikanischen Publikum in einer völlig veränderten historischen Situation vorgeführt werden. Das Rahmengedicht wurde durch eine Rahmenhandlung ersetzt: ein deutscher Panzerwagen erscheint mehrmals auf der Bühne, er ist auf dem Weg von Polen immer weiter nach Osten, bis er schließlich im Eis festsetzt. Auf ihm sitzen Soldaten, die nach der Melodie des Horst-Wessel-Liedes den "Chor der Panzerbesatzung" singen. Vor jeder Szene erscheint außerdem eine Schrifttafel, die Ort und Zeit der Handlung ankündigt. Nach, zum Teil auch vor jeder Szene rezitiert, als weiteres neues Element, eine "Stimme" Strophen eines Gedichts, worin die Einzelszenen als Erinnerungen der Soldaten auf dem Panzerkarren gekennzeichnet werden. Chor, Lied, Gedicht, Schrifttafel: hier ist das Instrumentarium des epischen Theaters versammelt. Das Resultat, nach einer treffenden Formulierung Eric Bentley's aus dem Jahr 1945, ist "ein System von Unterbrechungen, die das Stück in jene atomischen Elemente auflöst, aus denen es besteht"¹⁴ — ein radikaler Gegentypus zum organischen Drama traditioneller Bauart, das der isolierte Abdruck von "Der Spitzel" im *Wort* suggeriert hatte.

Ein System von Unterbrechungen. Daß das epische Theater "auf die Unterbrechung gestellt" sei, hat Walter Benjamin bereits 1939 als dessen Wesen definiert. Das Prinzip der Unterbrechung, so Benjamin weiter, liege auch dem Zitat zugrunde, denn einen Text zitieren heiße, "seinen Zusammenhang unterbrechen." Das epische Theater, als ein auf die

Unterbrechung gestelltes, sei "ein in spezifischem Sinne zitierbares." Und dieses spezifisch Zitierbare sei nicht der Text, sondern die Geste, genauer: der Gestus.¹⁵

Wie kein anderes seiner Stücke hat Brecht die Szenenfolge über "das Leben unter der braunen Diktatur" (22.1:438) vom Gestus her organisiert. Im *Arbeitsjournal* wird *Furcht und Elend* als "Gestentafel" bezeichnet (26:318), auch von einem "Gestarium" ist gelegentlich die Rede (26:477), und im *Messingkauf* wird die Szenenfolge "eine große Sammlung von Gesten" genannt (22.2:799). Den Inhalt dieser "Gestentafel" — der Begriff erinnert an die biblischen Gesetzestafeln — hat Brecht mehrmals auf ähnliche Weise inventarisiert: als "Gesten des Verstummens, Sich-Umblickens, Erschreckens" (26:318), als Gesten der "Vorsicht, der Abwehr [...], aber auch der Auflehnung" (24:227), als "Blick des Verfolgten über die Schulter zurück (und der des Verfolgers); das plötzliche Verstummens; die Hand, die sich vor den eigenen Mund legt, der beinahe zuviel gesagt hätte, und die Hand, die sich auf die Schulter des Ertappten legt" (22.2:799-800). Diese Einzelgesten also, rein körperliche Bewegungen und Haltungen, physiognomische miteingeschlossen, regulieren die Szenenfolge; sie sind Ausgangspunkt und Ziel der Erkenntnis über das Hitlersystem.

II GESTUSTHEORIE

Die Termini Geste und Gestus sollen hier nicht ein weiteres Mal definiert werden.¹⁶ Vorausgesetzt ist allerdings, daß der Begriff des Gestus von der Geste, damit vom menschlichen Körper, nicht abzulösen ist. Zu bedenken ist zudem Brechts Feststellung, Gesten könnten "durch andere Gesten ersetzt werden, ohne daß der Gestus sich darüber ändert" (22.2:617). Das Gestuskonzept ist nicht normativ und es ist auch keine Körpersprache mit einem tradierten Vokabular. Dem Gestus liegt kein "semiotische[s] System" zugrunde, wie Gestusforscher Patrice Pavis annimmt.¹⁷ Brecht hat die Vorstellung ausdrücklich zurückgewiesen, der Gestus sei "eine Art Schrift mit Schriftzeichen" (22.1:356). Durch den Gestus werden auch keineswegs Verhaltensweisen scheinbar privater Art, wie körperlicher Schmerz oder religiöse Anwendungen unterdrückt, das wird noch im "Kleinen Organon für das Theater" betont (23:89). Nach Pavis wird mit dem Gestus ein "gehorsamer" Körper geschaffen, der vom "Klassenkampf" bestimmt werde, anstatt vom "Konflikt der Instinkte," besonders im sexuellen Bereich.¹⁸ Aber der Konflikt der Triebe steht bei Brecht gerade nicht außerhalb des Klassenkampfes, sondern ist eine seiner Erscheinungsweisen, wie die marxistischen Stücke der dreißiger und vierziger Jahre zeigen. Von Anna Fierling bis Grusche, von Vater und Tochter Puntila bis zu Shen Te und Shui Ta wird das Verhalten von Brechts Bühnenfiguren wesentlich von diesem Konflikt und damit von den Nöten des "instinktiven und triebhaften Körpers" (Pavis) bestimmt.¹⁹

Der Körper und seine Bedürfnisse bilden die irreduzible Grundlage von Brechts materialistischem Gestuskonzept. Das unter deutschen Materialisten herrschende "Misstrauen gegen die Lebendigkeit des Körperlichen" hat Brecht bissig zurückgewiesen (26:317). Brechts Bühne thematisiert den Konflikt zwischen der Lebendigkeit des Körperlichen und den von der Klassenlage nahegelegten Haltungen. Die Form, in der dieser Zwiespalt nach außen gebracht wird, ist der Gestus. Da wird keineswegs nach Politisch-Klassenkämpferischem und Unpolitisch-Triebhaftem sortiert; der Gestus lenkt das Interesse auf das, was an der scheinbar triebhaften Geste Ausdruck der Klassenlage ist, und auf das, was an der scheinbar von der Klassenlage gesteuerten Geste Ausdruck von Trieben ist.

Auch in *Furcht und Elend des III. Reiches* verwirren die sexuellen Nöte des Körpers ("Das Kreidekreuz"), Liebe ("Die jüdische Frau") und Geilheit (der schwule Scharführer in "Das Mahnwort") die Interessenlagen. Dominiert allerdings wird hier der triebhafte Körper von Instinkten der Furcht und Angst. Sie affizieren sowohl die Gesten des Widerstands, als auch die Gesten des Einverständnisses mit der Macht. Die geflüsterte Warnung "Obacht" ("Zwei Bäcker," "Die Moorsoldaten" und weitere Szenen) bezeichnet den Grundgestus der gesamten Szenenfolge. "Obacht" trennt nicht einfach heroisch Widerstand Leistende von den Schergen des Regimes; Täter und Opfer sind in *Furcht und Elend* nicht so deutlich geschieden, wie gesagt worden ist.²⁰ Das Erschrecken, der Finger auf den Lippen, der warnende Blick sind der allgemeine Ausdruck des Lebens unter der Diktatur, bei Opfern und Tätern. Diese Gesten verweisen nicht auf Eindeutiges. Darin liegt ihr Realistisches. Denn im Hitlerstaat wird bestraft, wer eine Sache tut, aber auch, wer eine Sache nicht tut. Oft ist gar nicht feststellbar, ob man eine Sache tun soll oder nicht, welche Meinung man gerade haben soll und welche nicht. Der vom Wörtlein "Obacht" freigesetzte Gestus ist vielleicht am genauesten beschrieben mit der Formel von Helmut Lethen, es herrsche eine "Atmosphäre des chronischen Alarmzustands."

Zur Gestaltung dieser Atmosphäre steht Brecht ein umfassendes Repertoire von Gesten der Verschleierung zur Verfügung: Verschleierung von Familien-, Freundschafts- und Liebesbeziehungen, von Klassen- und politischen Zugehörigkeiten, bis hin zum Vergessen und Auslöschen von Namen und Identität. Dieses Gestenrepertoire wurde mehr als zehn Jahre vor der Niederschrift von *Furcht und Elend* entwickelt, in den um 1926/1927 entstandenen Gedichten *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. Auf diese Gedichtsammlung bezieht sich denn auch Lethens Formel vom chronischen Alarmzustand.²¹

III GESTUS IM LESEBUCH FÜR STÄDTEBEWOHNER

Der Charakter des Gestus im *Lesebuch* ist nicht zu trennen von der vertrackten Sprechsituation. Ein lyrisches Ich scheint sich direkt auszu-

sprechen. Erst im Schlußvers gibt sich die Mehrzahl der Gedichte als Zitate zu erkennen, als Rollenlyrik. Das lyrische Ich gab nicht eigene Meinungen und Haltungen wieder, Leserinnen und Leser wurden genarrt. Die Überraschung ist deshalb so groß, weil nichts in diesen Gedichten darauf schließen läßt, daß hier nicht das lyrische Ich sich ausdrückt. In der Tat sind diese Texte als direkte Aussagen des lyrischen Ich konzipiert worden, sie erschienen ursprünglich ohne Schlußverse.²² Erst für die Sammelveröffentlichung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* von 1930 hat Brecht die Schlußverse hinzugefügt. Sie sind vom Text abgesetzt und stehen in Klammern: eine Klarstellung, die eher zögernd nachgereicht wird, ein Vorschlag zu einer alternativen Leseweise, der die ursprüngliche Redesituation nicht annulliert. Das lyrische Ich wird in diesen Schlußversen zugleich identifiziert und anonymisiert "(Das wurde mir gesagt)." Dasselbe geschieht mit den zitierten Gewährsleuten. Die Klarstellung der Sprechsituation ist eine scheinbare; sie wiederholt und verstärkt den Gestus des Anonymwerdens. Obwohl nicht alle Gedichte diese Konstruktion aufweisen, haben sie an ihr teil: als Zitate, die für mancherlei Zuschreibungen offen sind.

Das zeigt gerade das zehnte Gedicht. In ihm hat man den Schlüssel zur Sprechsituation gesehen. Doch zur Deutung, hier gebe die lyrische Instanz sich als Bertolt Brecht zu erkennen,²³ besteht wenig Anlaß. Brecht hat das Gedicht später — eine atemberaubende Kontextänderung — in das *Buch der Wendungen* aufgenommen (18:125-26). Hier steht es als Zitat. Zugeschrieben ist es dem Dichter Ki-en-leh — also einer Inkarnation Brechts; wodurch das kaleidoskopische Spiel mit der lyrischen Instanz eine weitere Drehung erfährt.

Ebensowenig sollte die Behauptung des lyrischen Ich im zehnten Gedicht, es spreche "Kalt und allgemein" und damit "Wie die Wirklichkeit selber," die "nüchterne" und "unbestechliche" (11:165), als unverschleierte Hinweis auf den Wirklichkeitsanspruch dieser Gedichte gelesen werden.²⁴ In dem solchermaßen charakterisierten Sprechen und insbesondere in der Vorstellung eines Sprechens "wie die Wirklichkeit selber," ist die Neue Sachlichkeit in ihren Klischees in offensichtlicher Ironie zitiert. Wie mißtrauisch Brecht der Möglichkeit einer quasi-objektiven Wiedergabe von Wirklichkeit gegenüberstand, wird im *Dreigroschenprozeß* von 1932 deutlich, in der Feststellung, daß eine "einfache 'Wiedergabe der Realität'" über diese kaum etwas aussage (21: 469). Der im *Lesebuch* konstruierten Großstadtwelt fehlt denn auch fast alles, was sie als ein "schonungsloses" Bild der Wirklichkeit, gar als "kommentarlose Zitierung der Realität" erscheinen ließe:²⁵ Berufsleben, städtische Massen, Arbeits- und Obdachlosigkeit, Hunger usw. Stattdessen arbeiten die Gedichte zitierend, ironisierend und distanzierend an jenem vom Amerika-Topos grundierten Großstadtmythos der zwanziger Jahre, zu dem Brecht auch *Im Dickicht der Städte*, *Mahagonny* und die *Dreigroschenoper* beigetragen hat.²⁶

Literatur also, nicht Wirklichkeit. Herausragende Merkmale der Gedichte sind "Hartherzigkeit, Zynismus, Brutalität" und das Fehlen von "Kritik, Protest oder Mitleid,"²⁷ von Menschlichkeit und Nächstenliebe. Der Tonfall der Kälte und Unmenschlichkeit findet sich in Brechts Frühwerk seit *Baal* und den Gedichten der *Hauspostille*, für die die Gedichte des *Lesebuchs* ursprünglich vorgesehen waren (11:348). Er signalisiert eine radikale Attacke auf das bürgerliche Interieur, als ein Innen- und Familienleben, das die objektive Brutalität seines Lebensstils mit Gesten des Mitleids und der Barmherzigkeit kaschiert. Interieur meint aber auch die Innenausstattung der bürgerlichen Wohnungen, die angehäuften und ausgestellten Materialität von Gemälden, *objets d'art* und Nippes, mit der das Bürgertum der allgemeinen Anonymisierung des Lebens zu widerstehen und sich seiner Identität und Individualität zu vergewissern sucht.

Im Gegensatz zu diesem demonstrativen Ausstellen von Identität empfiehlt bereits das erste Gedicht des *Lesebuchs* Einverständnis mit dem Anonymwerden, mit dem Verschleiern und Verweigern von Familien- und Freundschaftsbeziehungen und mit dem Verwischen der Identität noch über den Tod hinaus:

Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof
[...]
Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder sonstwo
Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht
[...]
Findest du deinen Gedanken bei einem andern: verleugne ihn.
Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ
Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat
Wie soll der zu fassen sein!
[...]
Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
[...]

Es sind diese Gesten, die den verstörenden Tonfall der Kälte konstituieren. Merkwürdigerweise findet sich allerdings nirgendwo ein Hinweis auf die Gründe, die solche Haltungen nahelegen. Es geht in diesen Texten, wie etwa das sechste Gedicht deutlich macht, um nichts, um Unbedeutendes: der Mann will mit seinem Feind "ein ernstes Wort sprechen," er beklagt sich über den Ton seines "Hausherrn" und darüber, daß die Straße schlecht gekehrt sei (11:162). Den Vorgängen mangelt jede sinnfällige Konkretion, die Gesten sind dekontextualisiert, ihres semantischen Gehalts entleert. Sie gleichen jenem morgensternschen Lattenzaun, aus dem der Zwischenraum entfernt worden ist, wodurch er sich in ein Objekt der Empörung und Verstörung verwandelt hat. Das *Lesebuch* ist dieser Zaun: ein Inventar von Gesten, die von jedem

gesellschaftlichen Kontext gereinigt sind. Reine "Gestus-Zitate."²⁸ Auf die Gestensammlung des *Lesebuchs*, weit eher als auf den Status des Gestus in den Werken des späteren, marxistischen Brecht, trifft Pavis' Vorwurf der Abstraktheit zu.

Die Abstraktheit der Gesten des *Lesebuchs* hat eine Vielzahl von zum Teil entgegengesetzten Leseweisen befördert.²⁹ Paradigmatisch die Notate Walter Benjamins, der einzelne Gedichte zunächst einverständlich als Reflex auf die halbbillegale Lebensweise von Kommunisten in der Weimarer Republik liest und die Sammlung der bedeutendsten Großstadtlyrik zurechnet.³⁰ Um den gleichen Gedichten dann nicht nur Komplizität mit der profaschistischen "Clique" um Arnolt Bronnen vorzuwerfen, sondern gar eine vorwegnehmende "Mitschuld" an der Praxis der GPU.³¹ Wo Benjamin, zur Erhellung dieser Gedichte, zunächst mit Marx von der "Expropriierung der Expropriateure" gesprochen hatte,³² klagt er sich nun — beklemmenderweise genau im Tonfall erniedrigender Selbstbezeichnung eines GPU-Opfers — der "fromme[n] Fälschung" an.³³ Wo er eine "haarscharf[e]" Analyse des nazistischen Antisemitismus gesehen hatte, erliegt er nun Brechts offensichtlich in satirischer Absicht zitiertem expressionistischem Vatermordpathos.³⁴ Diese scharf entgegengesetzten Interpretationen liegen keineswegs Jahre auseinander, wie angenommen worden ist, sie entstanden zur gleichen Zeit.³⁵ Sie lenken den Blick auf die Paradoxie dieser Gedichte, als einer verstörenden Sammlung von Gesten der Kälte und Unmenschlichkeit, deren äußerste darin besteht, daß sie den Bezug auf die Wirklichkeit verweigern.

IV VOM LESEBUCH FÜR STÄDTEBEWOHNER ZU FURCHT UND ELENDE DES III. REICHES

Mit der Entleerung des Gestus im *Lesebuch* ist am Ende von Brechts Frühwerk eine Art Nullpunkt der Ideologie erreicht. Zeitgleich mit der Niederschrift dieser Gedichte — im Zeitraum 1926/1927 — setzt die Marxlektüre ein. Und wie diese hinterlassen auch jene ihre Spuren im *Fatzer-Fragment*, das ebenfalls in den Jahren 1926/1927 entsteht. Das Gedicht "Fatzer, komm" erscheint als Replik auf das achte Gedicht des *Lesebuchs*.³⁶ Beide führen ein Sich-Hinabbegeben ehemals Privilegierter zu den Niedrigen mit dem Gestus der Anonymisierung und Auslöschung vor. Im *Lesebuch* erscheint dieser Abstieg als Erniedrigung, begleitet von Drohungen: die Absteiger hätten alle Aspirationen und Hoffnungen aufzugeben, sie müßten zuallererst das ABC lernen, und dieses ABC heiße: "Man wird mit euch fertig werden" (11:164; Hervorhebung im Original). Auch im *Fatzer-Gedicht* wird von einer hohen Führerpersönlichkeit in unerbittlichem Ton gefordert, sie habe ihren Posten zu verlassen und sich zu den Niedrigen zu begeben. Aber hier fehlt der Tonfall der Kälte. Stattdessen wird dem Angesprochenen auf gleichnishaft Weise bedeutet, daß seine Arbeit nützlich gewesen sei. Und das

Ankommen bei den Niedrigen erscheint nicht mehr als Erniedrigung, sondern geradezu als Privileg. Der Abstieg führt nicht ins Bodenlose, sondern auf jenen festen Grund, wo die "Lehre" wartet, wo der Abgestiegene "teilhaftig" wird "des unschätzbaren / Unterrichts der Masse" (10.1:512). Was da in biblischer Sprache formuliert wird, ist die 3. Feuerbachthese: daß "der Erzieher selbst erzogen werden muß."³⁷ Wenn schließlich auch im *Fatzer*-Gedicht empfohlen wird: "Studiere das ABC," so verweist diese Formel hier bereits auf ein sehr anderes Bedeutungsfeld. Das wird wenig später in der *Maßnahme* deutlich, wo vom "Abc des Kommunismus" die Rede ist (3:105 u. 125).

Der Versuch, die leeren, "reinen" Gesten der *Lesebuch*-Gedichte zu rekontextualisieren, wird in der *Maßnahme* fortgesetzt. Wie im ersten Gedicht des *Lesebuchs* dem lyrischen Ich, wird im Lehrstück den vier Agitatoren empfohlen, ihre Spuren zu verwischen, ihre Namen auszulöschen. Im *Lesebuch* bringt diese Prozedur das (bürgerliche) Individuum zum Verschwinden, im Lehrstück führt sie überhaupt erst zu seinem (proletarischen) Erscheinen. Denn nach der Auslöschung sind die Agitatoren, in Brechts Paradoxon, "nicht mehr Niemand" (3:104) — das waren sie offenbar bisher als bürgerliche Individuen. Jetzt aber sind sie Jemand: nämlich "unbekannte" (!) Kämpfer. Im *Lesebuch* führte der abstrakte Gestus der Auslöschung an einen Nullpunkt, im Lehrstück zu einem Neubeginn.

Daß sich Brecht inzwischen von der mitleidlosen Inszenierung eines chronischen Alarmzustands im *Lesebuch* entfernt hatte, zeigt auch jener Eingriff, der 1930 anlässlich der Veröffentlichung der Gedichte in den *Versuchen* vorgenommen wird. Jetzt erst werden distanzierend jene in Klammern gesetzten Schlußverse eingefügt, welche das lyrische Subjekt auf eine referierende Instanz reduzieren, die Ratschläge und Meinungen anderer wiedergibt. Damit ist das lyrische Subjekt aus der Verantwortung entlassen, auch für Anordnungen wie diese: "dich wollen wir töten / Du mußt nicht leben" (11:159). Der im Tonfall der Affirmation verkündete Tötungsbefehl wird zur Anordnung einer anonymen Generationsgemeinschaft. Ein lyrisches Subjekt, gar ein brechtnahes, kann dafür nicht haftbar gemacht werden. In der *Maßnahme*, wo abermals eine Gemeinschaft eine Tötung beschließt, entfaltet Brecht dann ein ganzes Arsenal von Verfremdungstechniken, um dem Gestus des Einverständnisses mit dem Töten und Getötetwerden jeden realistischen Anschein zu nehmen. Das Stück ist dennoch zum Skandalon geworden, weit mehr jedenfalls als die sehr viel verstörendere, allerdings entideologisierte Kälte und Unmenschlichkeit des *Lesebuchs*.

Auch in *Furcht und Elend des III. Reiches* werden unmenschliche Maßnahmen vorgeführt, und auch hier werden sie in der Haltung des Einverständnisses dekretiert und hingenommen. In der Szene "der Entlassene" weist ein Arbeiter mit unbeirrbarer Freundlichkeit einen Genossen ab, der trotz grausamer Folter durch die Nazis erneut Kontakt

zum Widerstand sucht. In "Die Kiste" verzichtet eine Arbeiterfrau angesichts der Notwendigkeiten des Widerstands darauf, den Leichnam ihres von den Nazis ermordeten Mannes noch einmal zu sehen. Doch anders als im *Lesebuch* und in der *Maßnahme* ist der Gestus der Kälte und Unmenschlichkeit in der Szenenfolge von 1938 bezogen auf einen historischen Kontext, damit überprüfbar. Die Gesten des Verstummens, Sich-Umblickens, Erschreckens, die Gesten des Verschleierns von Familien-, Freundschafts- und Liebesbeziehungen, von Klassen- und politischen Zugehörigkeiten, des Auslöschens von Namen und Identität, sind kenntlich gemacht als Verhalten der Menschen "unter der faschistischen Diktatur" (24:227).

V STATUS DES GESTUS IN *FURCHT UND ELENDE DES III. REICHES*

Mit dieser Resemantisierung wird der Gestus in *Furcht und Elend* zum zentralen Element der Erkenntnis über das System der Diktatur. Was die Szenenfolge an Einsichten zu vermitteln hat, wird durch den Gestus kommuniziert, durch Körperhaltungen und Physiognomie. Darin ist die Szenenfolge eine Art Gegenstück zu dem wenige Jahre davor entstandenen, analytisch-diskursiven Instrumentarium von "Fünf Schwierigkeiten beim Verbreiten der Wahrheit." In *Furcht und Elend* kommt das Verhalten der Figuren, gerade auch dort, wo sie Widerstand andeuten, nicht aus ihrem Denken, sondern ihr Denken kommt aus ihren Haltungen. (Brecht hat das auch in der Keunergeschichte "Weise am Weisen ist die Haltung" vorgeführt.) Das Verhalten der Figuren, der Nazis wie der Antinazis, und damit ihre Ideologie, sind nicht das Primäre; die Wahrheit über den Faschismus wird in *Furcht und Elend* nicht von einer a priori gesetzten Ideologie aus erschlossen. Auch nicht von einer kommunistischen. Die kommunistische Perspektive ist, mit Ausnahme einer einzigen Formulierung in der 26. Szene, "Was hilft gegen Gas" (4:439), nicht vorausgesetzt. Das ist im Kalten Krieg, in den Denunziationen der Szenenfolge als kommunistische Propaganda, durch Hannah Arendt und andere, nicht beachtet worden.³⁸ Brechts Figuren sind nicht Antifaschistinnen oder Antifaschisten, weil sie die "richtige" Ideologie haben, schon gar nicht, weil sie der "richtigen" Partei angehören. Nicht der Antifaschismus in den Köpfen bringt den Widerstand hervor, sondern der Faschismus auf der Straße.

Auch bei dem, was die Figuren sagen, ist die Wirklichkeit aus dem Gestus des Sprechens zu entziffern, nicht aus dem Inhalt des Gesagten, da doch, wie die Szenenfolge in immer neuen Varianten vorführt, der Diskursmodus unter der Diktatur die Lüge ist.

Eine Sonderstellung in *Furcht und Elend des III. Reiches* nehmen jene autopoetologischen Szenen ein, wo der Status und die Möglichkeiten des Gestus selbst thematisiert werden. In der Szene "Das Kreidekreuz" wird der arbeitslose antifaschistische Arbeiter Franz Lincke (!) von einem miß-

trauischen SA-Mann dazu gedrängt, einen Arbeiter zu spielen, der bei einer Stempelstelle für Arbeitslose das Naziregime kritisiert. Der SA-Mann hofft, daß Lincke sich bei diesem Spiel selbst entlarve. Um sich nicht preiszugeben, muß Lincke seine wahre Haltung gegenüber dem Regime mit dem deutlichen Gestus spielen, daß es *nicht* seine Haltung sei. Der SA-Mann und die übrigen Bühnenfiguren übernehmen bei diesem Spiel die Rollen von Kritikern. Sie erfüllen diese Rollen gemäß ihren unterschiedlichen gesellschaftlichen Interessen. Der SA-Mann bemängelt, die Gesten der Missbilligung des Nazismus seien zuwenig deutlich. Die Köchin und das Dienstmädchen dagegen, die den Arbeiter vor einem schlimmen Schicksal bewahren möchten, kritisieren, daß die Gesten zu deutlich ausfielen (4:350-51). So wird die kleine Szene zu einer Demonstration der Funktionsweise des Gestus. Sie zeigt, daß die Interpretation des Gestus von den gesellschaftlichen Interessen der Darstellenden wie der Interpretierenden nicht abzulösen ist.

Auch in der Szene "Die jüdische Frau" wird die Funktionsweise des Gestus vorgeführt. Vor dem leeren Stuhl, in dem ihr Gatte zu sitzen pflegt, probiert die Frau den richtigen Gestus, mit dem sie ihm mitteilen will, daß sie ihn verlassen werde. Deutlich ist, daß sie diesen Gestus nicht im voraus weiß, daß sie, wie eine Schauspielerin, Haltungen durchspielt. Im Verlauf der fünf zunehmend längeren Varianten verändert sich der Gestus ihres Spiels, von Gesten der Selbstbezeichnung und der Bitte um Vergebung, zu Gesten des Selbstbewußtseins und der Kritik am Ehemann und den von ihm akzeptierten Verhältnissen. Als der Ehemann schließlich eintrifft, wird gewissermaßen die "fertige" Szene abgeliefert. Die Frau spricht nur wenige knappe Sätze, worin sie den von ihr erarbeiteten Gestus der Kälte und der Distanz zitiert; aber in diesem Gestus sind, für Zuschauerinnen und Zuschauer deutlich erkennbar, die ursprünglichen Gesten der Zuneigung und der Nähe, ist die ganze Komplexität der Gefühle und Argumente der jüdischen Frau aufbewahrt.

Die beiden kurzen Szenen eines Spiels im Spiel zeigen, was der Gestus auf Brechts Bühne zu leisten vermag: die inneren Vorgänge nach außen zu bringen, die gesellschaftlichen Zusammenhänge im körperlichen Spiel der Schauspieler materielle Realität werden zu lassen, die Differenz zwischen den Gesten der Figuren und ihrem Verhalten sichtbar werden zu lassen und dieses Verhalten als eine von mehreren Möglichkeiten kenntlich zu machen. Zur Erarbeitung eines so konzipierten Gestus hat Brecht die Schauspieler von *Furcht und Elend* auf die "Straßenszene" verwiesen (26:319), an der er während der Niederschrift der Szenenfolge ebenfalls arbeitete. Dieses "Grundmodell für episches Theater" (22.1: 371) enthielt offenbar die wesentlichen Anweisungen zur Gestaltung der Gestentafel von *Furcht und Elend*. In der "Straßenszene" heißt es an entscheidender Stelle, die Vorgänge seien so wiederzugeben, daß man sich darüber "ein Urteil bilden" könne (ebd.). Ein Urteil aber setzt voraus Täter und Opfer, Schuldige und Verantwortliche, Ursachen und Folgen.

Diese Kategorien in ihrer Dialektik bilden das semantische Feld, auf dem der Gestus seine Wirkung entfaltet, indem er, wie Brecht im Zusammenhang mit *Furcht und Elend* gesagt hat, das "Spiel von Ursache und Folge" (22.2:800) organisiert. Kausalität, Vernunft, Verantwortlichkeit, Geschichte, Fortschritt und der Versuch, das Ganze zu verstehen und zu ändern — diese Begriffe sind seit einiger Zeit in Verruf. Ohne sie aber ist der Brechtsche Gestus nicht zu haben. Die Frage nach seiner Relevanz heute ist keine Frage des Theaters oder der Ästhetik, sondern des Zeitgeists.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Georg Lukács, "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls," *Internationale Literatur* 8.7 (1938): 103-43, hier 133; vgl. dagegen Lukács, *Essays über Realismus*. Werke, Bd. 4 (Neuwied Berlin, 1971): 285.

² Brecht-Texte werden im Text fortlaufend zitiert nach Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-1999), Bandnummer/ Seitenzahl.

³ Vgl. Georg Lukács, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* [zuerst u.d.T. *Wider den kritischen Realismus*, 1958], in: Lukács, *Essays über Realismus*, 457-603, hier 545 ff.

⁴ Georg Lukács, "Es geht um den Realismus," *Das Wort* 6 (1938): 112-38, hier 138.

⁵ Vgl. Georg Lukács, *Essays über Realismus* (Berlin, 1948), 169; vgl. Lukács, *Probleme des Realismus* (Berlin, 1955), 239; vgl. Lukács, *Essays über Realismus*, 342.

⁶ Vgl. Bertolt Brecht, "Der Spitzel," *Das Wort* 3 (1938): 3-10.

⁷ Vgl. Werner Hecht, *Brecht Chronik* (Frankfurt/M., 1997), 688; der Film wurde 1998 im deutschen Fernsehen gezeigt.

⁸ Vgl. Tom Kuhn, "The Politics of the Changeable Text: *Furcht und Elend des Dritten Reiches* and the new Brecht edition," *Oxford German Studies* 18-19 (1989-1990): 132-49, hier 145.

⁹ Luigi Squarzina, "Brecht and Breughel: Mannerism and the Avant-garde," *The Brecht Yearbook* 11 (1982), 122-39, hier 127; ähnlich auch Kuhn, 146.

¹⁰ Vgl. Robert Cohen, "Expressionismus-Debatte," in: Wolfgang Fritz Haug, Hrsg., *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 3 (Berlin, 1997): 1167-83.

¹¹ Walter Benjamin, "Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf. Zur Uraufführung von acht Einaktern Brechts," in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M., 1991), Bd. 2.2:514-18, hier 518. Diese Ausgabe im weiteren zitiert als: *GS* Bandnr., Seitenzahl.

¹² Günter Hartung, "Furcht und Elend des Dritten Reiches als Satire," in: Hartung, Thomas Höhle, Hans-Georg Werner, Hrsg., *Erworbene Tradition. Studien zu Werken der sozialistischen deutschen Literatur* (Berlin/Weimar, 1977), 57-118, hier 90.

¹³ Vgl. Benjamin, *GS* 2.2:518; Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit, Schriften*, Bd. 10 (Frankfurt/M., 1986): 9.

¹⁴ Eric Bentley, "Bertolt Brecht and his Work," in: Bertolt Brecht, *The Private Life of the Master Race. A Documentary Play*, übers. Eric Bentley (New York, 1944), 117-36, hier 133.

¹⁵ Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater (2)," *GS* 2.2:523-39, sämtliche Zitate 536.

¹⁶ Zur Gestus-Forschung, vgl. u.a. Patrice Pavis, "On Brecht's Notion of 'Gestus'" [1978], übers. Susan Melrose, in: Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre [Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale, 1982]* (New York, 1993), 37-49; Hans Martin Ritter, *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln, 1986); Carl Weber, "Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition," *Gestus* 2.3 (1986): 179-85; Elin Diamond, "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism," *TDR/ The Drama Review* 32.1 (1988): 82-94; Helmut Heinze, *Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion* (Heidelberg, 1992); Carrie Asman, "Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka," *The Brecht-Yearbook* 18 (1993), 105-19; die Beiträge von Rainer Nägele, Krassimira Kruschkova und Hans Martin Ritter, *The Brecht Yearbook* 17 (1992); Patrice Pavis, "Der Gestus bei Brecht," in: Marc Silberman, Hrsg., *Theater der Zeit/The Brecht Yearbook* 23 (1998), 42-45.

¹⁷ Pavis, "Der Gestus bei Brecht," 42.

¹⁸ Ebd. Pavis' Meinung steht hier im Widerspruch zu seinen eigenen früheren Positionen; vgl. Pavis, "On Brecht's Notion of 'Gestus,'" 48.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Helen Fehervary, "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller," *New German Critique* 8 (1976): 80-109, hier 81.

²¹ Helmut Lethen, "Brechts Handorakel," *The Brecht Yearbook* 17 (1992), 77-99, hier 92.

²² Dieser Sachverhalt, der in der *GBFA* nicht deutlich wird (vgl. 11, 348 ff), wurde mir von Jan Knopf in einem Schreiben vom 12. Dezember 1997 bestätigt.

²³ Vgl. Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* (Göttingen, 1989), 212-13.

²⁴ Wie z.B. bei Seung Jin Lee, "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner 1," in: Jan Knopf, Hrsg., *Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht* (Stuttgart, 1995), 42-52, hier 45-46. Vgl. auch den Hinweis bei Dieter Wöhrle, "Das Lesebuch für Städtebewohner: Brechts Schallplattenlyrik," in Wöhrle, *Bertolt Brechts medien-ästhetische Versuche* (Köln, 1988), 61-80, hier 76.

²⁵ Lamping, 215; Jürgen Jacobs, "'Wie die Wirklichkeit selber.' Zu Brechts Lesebuch für Städtebewohner," *Brecht-Jahrbuch* (1974), 77-91, hier 85.

²⁶ Zu den Großstadtephiphanien in Brechts Lyrik, vgl. Robert Cohen, "Großstadtlyrik Bertolt Brechts," *Das Argument* 40.6 (1998): 169-82.

²⁷ Lamping, 212; Jacobs, 85.

²⁸ Jacobs, 82. Florian Vaßen hat ebenfalls auf die zentrale Bedeutung des Gestus für die Gedichte des *Lesebuch* hingewiesen; vgl. Vaßen, "Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren Aus dem Lesebuch für Städtebewohner," *Brecht Yearbook* 22 (1997), 389-99, bes. 394-95.

²⁹ Vgl. Lethen, 78-79.

³⁰ Vgl. Walter Benjamin, "Zu dem Lesebuch für Städtebewohner," *GS* 2.2: 555-60, hier 557.

³¹ Walter Benjamin, "(Notiz über Brecht)," *GS* 6:540.

³² Benjamin, "Zu dem Lesebuch für Städtebewohner," *GS* 2.2:558. Im *Kapital* lautet die Formel: "Die Expropriateurs werden expropriert"; vgl. *Marx Engels Werke (MEW)*, Bd. 23 (*Das Kapital*, Bd. 1), (Berlin, 1986): 791.

³³ Benjamin, "(Notiz über Brecht)," *GS* 6:540.

³⁴ Benjamin, "Zu dem Lesebuch für Städtebewohner", *GS* 2.2:558; Vgl. Benjamin, "(Notiz über Brecht)," *GS* 6:540.

³⁵ Benjamins "Kommentare zu Gedichten von Brecht," zu denen die Interpretationen der *Lesebuch*-Gedichte gehören, entstanden zwischen Herbst 1938 und Anfang 1939 (vgl. *GS* 2.3:1388), die "(Notiz über Brecht)," worin Benjamin seine Interpretation umdreht, ebenfalls Ende 1938 oder 1939 (*GS* 6:817); vgl. dagegen Lethen, 78.

³⁶ Zu den unterschiedlichen Schreib- und Leseweisen des Gedichttitels, vgl. 10.2: 1134 und 14:483-84.

³⁷ Karl Marx, "Thesen über Feuerbach," *MEW*, 3:5-6.

³⁸ Vgl. Hannah Arendt, "Bertolt Brecht," in: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays* (München, 1971), 63-107, bes. 100; und Fehervary, bes. 80-83.

Gestic Music in Brecht

This essay is concerned with the historical development of the concept of “gestic music” in Brecht’s work. At the outset the genesis of the concept is examined with reference to the writings of Brecht and Kurt Weill from the 1920s and 1930s. In the process there emerge common approaches with reference to their anti-romantic program and orientation towards *Gebrauchsmusik*, as well as substantial differences in respect of the social function and weighting of music for epic theatre. Around 1937 Brecht’s concept of gestic music underwent modification. It was expanded — beyond the realm of the specifically theatrical — in the direction of the Lied. Essential contributing factors in this modification were the interaction between Brecht and Eisler and the experience and reality of exile.

Gestische Musik bei Brecht

Kyung Boon Lee

Immer wieder beschäftigt sich Brecht in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung mit dem "Gestischen," einem Begriff, den er — wie "Verfremdung" — als Gegensatz zu "Einführung" in seinen dramaturgischen Theorien verwendet. Zwischen 1928 und 1937 bleibt die Verbindung des "Gestus" mit der Musik dominierend,¹ wobei der Gestus sich aber nicht automatisch auf die "gestische Musik" übertragen läßt: "gestische Musik" braucht eine gesonderte Erläuterung. Seit 1937 gewinnt dann die "gestische Sprache" für Brecht an Gewicht, während der Begriff der gestischen Musik in den späteren Schriften kaum mehr eine Rolle spielt.

Die wichtigsten Schriften Brechts, die über die gestische Musik Auskunft geben, sind in den 30er Jahren entstanden. Wie die meisten der theoretischen Texte Brechts sind sie Reaktionen auf Probleme in der Praxis und reflektieren sein Schaffen auf bestimmte Anlässe hin: 1930 entstehen die "Anmerkungen zur Oper" *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1935 schreibt er den Aufsatz "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater." Der Text entsteht zuerst als Vortrag für das New Yorker Arbeitertheater "Theatre Union." Brecht ergänzt ihn zu einem Beitrag für die New Yorker Zeitschrift *Modern Music*, der jedoch "wegen der scharfen Kritik an etablierten Musikrichtungen"² nicht veröffentlicht wird. Brecht entwickelt den Begriff weiter in den Notizen "Über gestische Musik" (1937), die allerdings möglicherweise nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren, sondern als Gedankennotiz fungierten. Angeregt sind seine Thesen möglicherweise durch Eisler, der bei ihm in Dänemark ungefähr zur gleichen Zeit das *Lenin-Requiem* komponiert.

Die gestische Musik ist der wichtigste Bestandteil der Musikauffassung Brechts, die er als Stückeschreiber für sein episches Theater entwickelt hat.³ Die "Songmusik" im epischen Theater bezeichnet Brecht als "eine gestische Musik."⁴ Er scheint den Begriff der gestischen Musik seit der Zusammenarbeit mit Kurt Weill entwickelt zu haben. Zwischen Weills Schrift "Über den gestischen Charakter der Musik" und Brechts Schriften von 1928 bis 1935 gibt es Gemeinsamkeiten, aber auch gravierende Unterschiede. Denkbar bleibt freilich, daß die Unterschiede nicht nur aus dem Abbruch der Zusammenarbeit Brechts mit Weill 1933 resultieren, sondern auch Auswirkungen der damit verbundenen Auseinandersetzungen sind.

In seinen Schriften liefert Brecht keine eindeutige Definition der gestischen Musik: Wenn er sie als "eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen,"⁵ beschreibt, ergibt sich dabei nur die Tautologie, gestische Musik aus dem Gestus zu Schöpfen. Was eine gestische Musik ist, kann faßbarer werden, indem man ihre historische Entwicklung nachzeichnet.⁶ Zunächst gilt es, die Genese des Begriffs der gestischen Musik in den 20er und 30er Jahren zu untersuchen. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei der Zusammenarbeit des Schriftstellers mit dem Komponisten Weill gelten. Ein zweiter Abschnitt zeigt, wie um 1937 der Begriff der gestischen Musik sich verschiebt. Wesentliche Faktoren sind hier Brechts Zusammenarbeit mit Eisler und die Exilsituation.

I GESTISCHE MUSIK BEI BRECHT UND WEILL

Obwohl Ernst Lert⁷ schon 1918 in *Mozart auf dem Theater* Ausführungen über die Gestik in Mozarts *Cosí fan tutte* veröffentlicht und Kurt Weill im März 1929 seinen Aufsatz "Über den gestischen Charakter der Musik"⁸ für die Zeitschrift *Die Musik* schreibt, nennen Adorno und Eisler in der Vorrede zu *Komposition für den Film* Brecht als den ersten, der Thesen über den gestischen Charakter der Musik niedergelegt habe.⁹ Zwar zeigen Lerts Äußerungen gewisse Übereinstimmungen mit Weills Auffassung der gestischen Musik, aber sie werden hier nicht ausführlich behandelt, weil es sich in diesem Kontext lediglich um Brechts und Weills Begriff handelt.

Brecht benutzt zwar schon vor Weills Artikel, etwa um 1928, das Wort "gestisch," doch nur in nicht veröffentlichten Aufzeichnungen. Er formuliert skizzenhaft:

Wenn die Musik gestisch ist, handeln, die Musik machen. Es ist nicht nötig, daß solches Handeln auf nützliche Ziele gerichtet ist. Das Handeln selber, wenn es nur vorbestimmt ist und weniger natürlich als künstlich vorgeht, hat einen Nutzen in sich.¹⁰

Dabei gebraucht Brecht diese Musik des Handelns als Gegenbegriff zu einer Musik, die sich damit begnügt, Gefühle auszudrücken und Stimmungen zu erzeugen. Eine solche Musik nenne "der Denkende asozial."¹¹

Brecht orientiert hier auf das Gedankliche in der Kunst und gibt seinem Konzept eine eindeutige antiromantische Stoßrichtung. Hier liegt eine erste Gemeinsamkeit mit Weills Artikel von 1929. Weill präzisiert den Affekt gegen Gefühlsüberladenheit und fuhrt folgendermaßen aus:

Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben [...]. Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß [...]. Dieses Theater ist im

stärksten Maße unromantisch. Denn "Romantik" als Kunst schaltendes Denken aus, sie arbeitet mit narkotischen Mitteln [...].¹²

Brecht ironisiert eine solche "narkotische" Musik weitaus radikaler in dem 1935 in Dänemark entstandenen und in New York überarbeiteten Aufsatz "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater":

Ein einziger Blick auf die Zuhörer der Konzerte zeigt, wie unmöglich es ist, eine Musik, die solche Wirkung hervorbringt, für politische und philosophische Zwecke zu verwenden. Wir sehen ganze Reihen in einen eigentümlichen Rauschzustand versetzter, völlig passiver, in sich versunkener, allem Anschein nach schwer vergifteter Menschen. Der stiere, glotzende Blick zeigt, daß diese Leute ihren unkontrollierten Gefühlsbewegungen willenlos und hilflos preisgegeben sind. Schweißausbrüche beweisen ihre Erschöpfung durch solche Exzesse. Der schlechteste Gangsterfilm behandelt seine Zuhörer mehr als denkende Wesen.¹³

Dennoch macht Brecht klar, daß die gestische Musik keineswegs auf emotionale Wirkung verzichten soll. Sie vermeidet nur die Emotionen des "Unterbewußtseins" mit "narkotischer Wirkung," Angestrebt sind "geklärte" Emotionen, die den Zuhörer vor einem "Rauschzustand" bewahren."¹⁴

Nicht nur das antiromantische Konzept haben Brecht und Weill gemeinsam, sondern auch, daß beide an angewandte Musik denken. Sie setzen voraus, daß die gestische Musik keineswegs als *l'art pour l'art* fungiert, sondern eine "Gebrauchsmusik" für das epische Theater ist. Weill fragt nach "bestimmten Eigenschaften, die eine Musik zur Theatermusik stempeln" und bezeichnet diese Eigenschaften als "gestischen Charakter der Musik."¹⁵ Brecht aber distanziert sich von dem damals modisch erscheinenden Begriff "Gebrauchsmusik." Er betrachtet sie als keine wirkliche Neuerung. Aus seiner Sicht dient sie wie die *l'art pour l'art* — Kunst nur dem "Genießerischen," der "Berauschung." Brecht stellt sich eine Musik für sein Theater vor, die nicht den Text illustriert, sondern gegenüber dem Text Stellung nimmt und dadurch sowohl den Vortragenden als auch dem Publikum ein "Verhalten" vorgibt.

Der dritte gemeinsame Punkt betrifft die selbständige Funktion der gestischen Musik gegenüber Wort und Bild, d.h. gegenüber den Bühnenvorgängen. Weill schreibt: "Die Musik der Oper darf nicht die ganze Arbeit am Drama und seiner Idee dem Wort und dem Bild überlassen, sie muß an der Darstellung der Vorgänge aktiv beteiligt sein."¹⁶

Die Musik muß selbständig sein, damit sie das Denken des Zuhörers fördern kann. So kann sie "der ständigen Gefahr, [...] zugedeckt zu werden," entgehen.¹⁷ Ähnlich versucht Brecht, "durch die radikale Trennung der Elemente" den "Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung" aufzuheben.¹⁸ Alle Bestandteile des epischen Theaters wie

Text, Musik und Bild sollen über Selbständigkeit verfügen. Jedoch kommt hierbei eine feine Differenz zum Ausdruck.

Weill setzt den Akzent auf die Musik: Er geht davon aus, daß die Musik in der dramaturgischen Praxis bisher passiv beteiligt und untergeordnet war und man deshalb die Rolle der Musik nun verstärken muß.¹⁹ Brecht postuliert aber zumindest theoretisch die Eigenständigkeit der gleichberechtigten Elemente: "Die Projektionen Nehers sind ebenso ein selbständiger Bestandteil der Oper wie Weills Musik und der Text."²⁰

Obwohl der Komponist die Musik ins Zentrum rückt und der Schriftsteller in ihr nur einen Bestandteil unter anderen sieht, setzen beide eine sprachähnliche Funktion der Musik voraus. Doch auch hier ergeben sich verschiedene Akzentsetzungen. Für Weill kann Musik "den Gestus wiedergeben, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht."²¹ Er überschätzt jedoch ihre Funktion:

Sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht möglich ist.²²

Brecht dagegen schreibt weniger entschieden, obwohl auch er seinerseits die Rolle der Musik für das epische Theater überschätzt haben mag: "Praktisch gesprochen, ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen."²³ Die unterschiedlichen Herangehensweisen von Komponist und Schriftsteller mögen die Ursache dafür sein, daß Brecht und Weill die Möglichkeiten der Künste verschieden einschätzen. Weill legt zwar auch "größeren Wert auf die Darsteller als auf die Mittel der Bühne,"²⁴ aber als Musiker setzt er großes Vertrauen in die Wirkung einer unmißverständlich komponierten Musik. Brecht als Praktiker des Theaters dagegen mißt der Darstellung eine entscheidende Rolle bei:

Es ist aber klar, daß die Wirkung einer solchen Musik sehr abhängt von der Art, wie sie gebracht wird. Erfassen schon die Schauspieler nicht ihren Gestus, so besteht wenig Hoffnung, daß sie ihre Funktion, bestimmte Haltungen des Zuschauers zu organisieren, erfüllen kann.²⁵

Weills Hochschätzung einer gestischen Musik kommt auch darin zum Ausdruck, daß er der gestischen Musik die Möglichkeit zuschreibt, ohne Text Vorgänge zwischen den Menschen darzustellen: "Natürlich ist gestische Musik keineswegs an den Text gebunden, und wenn wir Mozarts Musik überall, auch außerhalb der Oper, als "dramatisch" empfinden, so kommt es daher, daß sie nie ihren gestischen Charakter aufgibt."²⁶

Diesen Gedanken führt Weill aber nicht weiter. Im Verlauf seiner Darlegungen spielt eine mögliche Textungebundenheit von gestischer Musik keine Rolle mehr: "Die eigene produktive Arbeit des Musikers setzt erst dann ein, wenn er mit den übrigen Ausdrucksmitteln der Musik den Kontakt zwischen dem Wort und dem, was es ausdrücken will, herstellt." Wo er darauf zu sprechen kommt, wie er in der Praxis gestische Musik komponiert, setzt er gar einen Text als vorgegeben voraus: die Grundlage einer gestischen Musik ist "die rhythmische Fixierung, die vom Text her erreicht wird [...]. Die Musik hat die Möglichkeit, die Akzente der Sprache [...] zu notieren und dadurch die schwersten Fehlerquellen der Textbehandlung auf der Bühne auszuschalten."²⁷

Die Inkonsistenzen in Weills Argumentation können auf den Einfluß der Zusammenarbeit mit Brecht zurückgeführt werden. Weill als Komponist interessiert sich in erster Linie für "völlig neue Erkenntnisse"²⁸ der Musikästhetik in bezug auf eine Erneuerung der Oper und des Musiktheaters, wobei die Musik — auch unabhängig vom Text — eine dominante Rolle spielt. Er fordert 1930 "den rein musikalischen Ablauf zu sichern und die Darsteller so zu gruppieren, daß ein beinahe konzertantes Musizieren möglich ist."²⁹ Zentrale Gedanken Brechts aber passen nicht in diesen Zusammenhang. Nicht eine Erneuerung des Musiktheaters ist für Brecht das wesentliche Ziel, sondern vielmehr die "gesellschaftsändernde Funktion" ästhetischer Neuerungen.³⁰

So fehlt bei Weill ein gesellschaftlicher Bezug der gestischen Musik. Er schreibt in sehr allgemeiner Form über einen "in naiver Weise musikalisch" dargestellten "Vorgang zwischen Mensch und Mensch."³¹ Brecht hingegen interessiert sich nicht wahllos für alle menschlichen Verhaltensweisen, sondern für das gesellschaftliche Verhalten des Menschen, das er als "Prozeß" der Veränderung faßt.³²

Der politische und gesellschaftliche Bezug gewinnt bei ihm nicht zuletzt im langanhaltenden Exil noch an Gewicht. Während Weill sich mit gestischer Musik nur in einem kurzen Zeitraum beschäftigt und sie nach dem Bruch mit Brecht keine Rolle in seinen Schriften mehr spielt, entwickelt Brecht sein Konzept vom Gestischen kaum unterbrochen sowohl im Exil als auch in der DDR-Zeit weiter.³³

Es bleibt unklar, inwieweit die These Adornos und Eislers richtig ist, daß zuerst Brecht über die gestische Musik geschrieben hat. Brecht behauptet jedenfalls, nicht Weill, sondern er habe das Prinzip der Songmusik erfunden, die er als gestische Musik bezeichnet, und er habe Weill "Takt für Takt" vorgepfeifen und vor allem vorgetragen.³⁴ Dies unterstützt Lotte Lenya-Weills Bericht:

Manchmal nahm Brecht seine Gitarre zur Hand und schlug ein paar Saiten an, um Kurt eine Vorstellung von seiner Auffassung zugeben. Weill notierte sich diese Einfälle mit seinem kleinen ernsthaften Lächeln. Er sagte nie nein

dazu, immer versprach er, er wolle versuchen, die Anregungen Brechts zu verarbeiten, wenn er zu Hause ans Komponieren ginge.³⁵

Es wäre sicherlich falsch, die Qualität und Originalität der Weillschen Songs vor dem Hintergrund dieser Zusammenarbeit schmälern zu wollen. Doch spricht der Bericht dafür, daß Brecht zuerst die Idee zu einer gestischen Musik skizziert hat. Mit Weills Hilfe wurde sie "erklärt und begründet," was Brecht als Laie nicht konnte.³⁶ Weill selbst verweist dazu auf Brechts frühere Lieder, die Brecht "aus dem Bedürfnis einer gestischen Verdeutlichung heraus" komponiert hatte.³⁷

II ENTWICKLUNG DER GESTISCHEN MUSIK BEI BRECHT 1937

Als Eisler Brecht im Jahr 1937 länger als ein halbes Jahr in Dänemark besucht, planen beide zwar eine Oper *Goliath* und schreiben einen Akt, "sowohl Text als Musik."³⁸ Es scheint jedoch nicht "eine echte Zusammenarbeit" zustande gekommen zu sein, wie 1930 bei der gemeinsamen Arbeit an der *Maßnahme*.³⁹ Die Oper beginnen Brecht und Eisler im März 1937 und vernachlässigen sie dann schon im April wegen der dringenderen Arbeit an *Die Gewehre der Frau Carrar*, da das Stück im Oktober in Paris uraufgeführt werden soll. Eisler beteiligt sich nicht an dem Einakter, in dem sich Brecht einer "aristotelische(n) (Einfühlungs-) Dramatik" bedient, um unmittelbare politische Wirkung zu erreichen, sondern komponiert zahlreiche dodekaphone Kammerkantaten.⁴⁰ Die geplante Oper bleibt unvollendet, obwohl Brecht am 6. November 1944 wieder erwähnt, daß er häufig mit Eisler über die Musik der Oper spricht.⁴¹

Nach der Zusammenarbeit an der Oper beschäftigen sich beide gegen Ende Juli mit eigenen Arbeiten: Eisler vertont Brechts *Kantate auf den Tod Lenins*, und gleichzeitig entsteht Brechts Aufsatz "Über gestische Musik," in dem Brecht anhand seines Gedichts "Kantate auf den Tod Lenins" versucht, das Verhältnis von Musik und Text in der gestischen Musik zu demonstrieren. Dies Zusammentreffen ist so auffällig, daß man eine Wechselwirkung zwischen beiden vermuten kann. Näher zu untersuchen ist, ob die These der Herausgeber der neuen Brecht-Ausgabe, die Brecht die initiierende Rolle zuschreiben, aufrechtzuerhalten ist.⁴²

Einen anderen Akzent als die vorangegangenen Aufsätze setzt Brechts Schrift "Über gestische Musik," in dem Brecht das Wort "gestische Musik" nur in der Überschrift und nicht im Haupttext verwendet. Hier liegt die Betonung übermäßig auf dem politischen und gesellschaftlichen Gestus. Es scheint in der gestischen Musik nur darum zu gehen, "musizierend eine politische Haltung" zu gestalten. Die ästhetische Seite der gestischen Musik ist nun ganz in den Hintergrund gedrängt. Dieser 1937 entstandene Aufsatz erleichtert kaum das Verständnis der "gestischen Musik." Statt der "gestischen Musik" wird zunächst "gestische Sprache" definiert. So zeigt dieser Aufsatz Brechts ersten Versuch, den Begriff

“Gestus” auf die Sprache zu übertragen: Die tautologische Definition der gestischen Musik überträgt Brecht auch auf die “gestische Sprache,” wenn er schreibt: “Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt.”⁴³

Merkwürdig bleibt, daß dieser Versuch nun unter der Überschrift “Über gestische Musik” geschieht, nicht unter “Über gestische Sprache.” Eine Irritation des Lesers plant Brecht offenbar nicht. Doch etwas konkreter als die Definition der gestischen Musik 1935 definiert Brecht den sprachlichen Gestus am Beispiel des Lutherschen Bibelsatzes “Wenn dich dein Auge ärgert, rei es aus”: Hier kommt die Zeigefunktion des ersten halben Satzes — es wird erst das Auge gezeigt — und der “deutliche(n) Gestus des etwas Annehmens” zum Vorschein. Dieser Satz sei daher gestisch reicher als der Satz “Reie das Auge, das dich ärgert, aus,” da der Gestus “der Begründung,” den der Nebensatz “wenn dich dein Auge ärgert” hat, hier deutlich zum Ausdruck kommt.⁴⁴ Dieser Satz Luthers weist nun Ähnlichkeit mit dem ersten Satz der *Bauernkantate* Eislers auf, deren Text der Komponist nach Ignazio Silones Roman *Brot und Wein* zusammen montiert und am 4. Januar 1937 fertiggestellt hat: “Wenn Gott sich nicht um den Regen kümmert, um was kümmert er sich dann?” Der erste halbe Satz weist auf den folgenden Satzteil “um was kümmert er sich dann?” hin, der, je nach Betonung, eine gewisse klagende oder empörende Haltung beim Sprechen erzeugt. Dieser Satz setzt ebenso wie der Bibelsatz die Klarheit des Ausdrucks voraus und orientiert sich an der gesprochenen Sprache, d.h. er ist “stilistisch gut im Hinblick auf das Sprechen.”⁴⁵ Aufgrund der verblüffenden Ähnlichkeit beider Sätze hätte Brecht ebensogut mit Eislers Satz seinen Begriff erläutern können. Kaum anzunehmen ist, daß Brecht nicht von Eislers Textmontage aus dem Roman Silones für die *Bauernkantate*, die den achten Satz der *Deutschen Sinfonie* bildet, weiß. Eine Zusammenwirken von Eisler und Brecht ist vor dieser Hintergrund kaum auszuschließen. Obwohl eine solche Erklärung der gestischen Sprache und der Begriff des “gesellschaftlichen Gestus” sich keineswegs ohne weiteres auf die gestische Musik übertragen lassen, unterläßt Brecht musikalische Präzisierungen und überläßt dem Komponisten die konkrete musikalische Lösung, wie sein “Prinzip des auf den Gestus Achtens” umgesetzt werden kann.⁴⁶ Brecht begnügt sich dabei mit dem pauschalen Anspruch an den Komponisten, eine politische Haltung musikalisch zu übertragen.

Merkwürdig bleibt auch, daß Brecht sich, gemessen an dem, was der Titel “Über gestische Musik” ankündigt, in der musikalischen Beschreibung deutlich zurückhält. Das ist auffällig besonders deshalb, weil er nicht zuletzt ein Schriftsteller ist, der sich in der Sache der Musik meist nicht zurückhält und die Komponisten beider Zusammenarbeit auch “rein musikalisch” zu beeinflussen sucht, “konkrete Vorschläge zu machen,” wie der finnische Komponist Simon Parmet sich erinnert und schon bei

Brechts Zusammenarbeit mit Weill gezeigt werden konnte.⁴⁷ Zudem scheut sich Brecht in den beiden vorangegangenen Schriften nicht, seine eigene Beurteilung der Musik offen zu zeigen.⁴⁸

Eisler ist der einzige Komponist, dessen Vertonungen Brecht meist ohne Veränderungsvorschläge akzeptiert,⁴⁹ denn Eisler besitzt die Fähigkeit, Brechts "musikalische Einfälle und Vorschläge zu verwerten, ohne deswegen seine eigene Individualität aufzugeben".⁵⁰

Er war einfach sehr zufrieden, wenn ich was komponiert habe. Und er war sehr rührend [...] Er sagte, das müßte witzig sein oder so etwas, wenn er einen Text gab; Spaßhaft muß es sein. Darüber kam es nicht hinaus.⁵¹

Daß Brecht in "Über gestische Musik" derart sparsam über die Musik spricht und damit musikalische Fragen in den Hintergrund drängt, spiegelt seine Haltung, die er bei der Zusammenarbeit mit Eisler einnimmt, wider. Offenbar setzt er eine Musik, die seiner Vorstellung entspricht, voraus.

Zudem versucht Brecht gerade anhand seines 1934 entstandenen Gedichts "Kantate auf den Tod Lenins," das dem *Lenin-Requiem* Eisler zugrundeliegt, den Gestus kommunistischer Trauer zu demonstrieren. Zwar nennt Brecht nicht direkt das *Lenin-Requiem* in der Schrift. Aber der von ihm gewählten Bezug scheint keineswegs zufällig zu sein; auch andere Beispiele in den Notizen sind nur skizziert: So etwa der "gesellschaftliche Gestus des Faschismus" wie z.B. "statt gehender schreitende Menschen, einige Steifheit, [...] selbstbewußtes Sich-in-die-Brust-Werfen."⁵² Hier bedarf für recht das aktuell Sichtbare, das im Zentrum seines Interesses steht, keiner Erläuterung. Aus dem gleichen Grund kann Brechts Beschreibung der Musik Eislers unvollständig bleiben.

Was ein musikalischer Gestus ist, wird so im diesen vierten Abschnitt des Aufsatzes "Über gestische Musik" nicht deutlicher. Die Überschrift dieses Abschnitts stellt die Frage: "Wie kann der Komponist in seiner Haltung zum Text seine Haltung im Klassenkampf wiedergeben?" Erneut zeigt sich, daß Gestus für Brecht politisch bestimmt ist. Die Haltung des Komponisten bestimmt, wie der "politische Wert eines Musikstückes" einzuschätzen ist.⁵³

Die Schwierigkeit, ihn zu benennen, zeigt sich darin, daß Brecht vor allem sagt, was keine kommunistische Trauer ist. "Ein gewisses feierliches Auftreten" wäre zu allgemein, und "Zorn über die 'blind wütende Natur,' die die Besten der Gesellschaft zur ungünstigen Zeit entreißt," und "weise Ergebenheit" sind auch "kein kommunistischer Gestus." Dagegen fordert er vage, die Trauer "auf eine große Stufe zu heben," ohne dabei konkret zu erklären, inwiefern "das Verhalten des Musikers zu seinem Text," das kein Spezifikum der gestischen Musik ist, es ermöglicht, eine Musik "gestisch" zu machen.⁵⁴

Die Veranschaulichung fehlt hier, was auch daran liegen mag, daß der Text offensichtlich nicht für eine Veröffentlichung bestimmt war. Brecht kann sich auch eine genaue Beschreibung der kommunistischen Gestik sparen, weil er weiß, wie Eisler sein Gedicht komponiert hat. Im *Lenin-Requiem* gibt es sowohl Zorn als auch Ergebenheit. Aber der "Ausgleich zwischen den motorisch vorwärtstreibenden und den reflektierenden Sätzen" verhindert, daß sie die Oberhand gewinnen.⁵⁵ Eisler verwendet auch Musik aus seiner Kampfperiode in der Weimarer Republik (im siebten Abschnitt des Requiems *Lob des Revolutionäres*). Die aktivistische Marschmusik verhindert, daß die Trauer den Fortgang des politischen Kampfes lähmt. Im Gegenteil: Trauer wird "zu einer die Gesellschaft fördernden Sache."⁵⁶ Sie dient der gesellschaftlichen Verständigung darüber, was man bisher erreicht hat. Der Tod Lenins ermuntert dann dazu, in seinem Sinne weiterzukämpfen.

Ein weiteres Indiz, daß die fragmentarische Schrift Brechts durch Eislers Kompositionspraxis von 1937 (vor allem das *Lenin-Requiem*) zu ergänzen ist, findet sich im Abschnitt "Unmenschlichkeit der Stoffe an sich." In ihm fordert Brecht im Bezug auf Stoffe, die "an und für sich etwas Naives, Qualitätsloses, Leeres und Selbstgenügsames" haben, von den Künstlern der faschistischen Kulturpolitik gegenüber Parteinarbeit.⁵⁷ Brecht behauptet hier, daß die Stoffe nun entweder zum Mißbrauch durch den Feind oder zum Nutzen für eine eingreifende Kunst funktionalisiert werden, so daß es keine neutrale Verwendung der Stoffe mehr gibt, daß die *l'art pour l'art*-Kunst in einer faschistischen Herrschaft ihrer neutralen ästhetischen Position beraubt ist.

Unklar ist dabei, wie man sich den Zustand der Stoffe "an und für sich" vorzustellen hat. Zwar hat der Faschismus die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen verschärft, doch auch zuvor schon traten die Stoffe stets in gesellschaftlichen Zusammenhängen auf. Brecht scheint also einen Wandel verallgemeinern zu wollen, der ohne einen konkreten Hintergrund unklar bleibt. Brecht spielt im Abschnitt zuvor — wie schon erwähnt — auf Eislers *Lenin-Requiem* an. Das Werk ist zwölftönig komponiert und stellt sich schon dadurch gegen die faschistische Propaganda, die die Dodekaphonie mit der "jüdischen Rasse" in Verbindung bringt und sie als "Fäulnisbazillus" diffamiert.⁵⁸ Der Künstler, der sie aufgreift und damit arbeitet, kann sie nun nicht mehr "für sich sprechen lassen."⁵⁹ Brecht bezieht sich dabei offenbar auf Eislers dodekaphone kompositorische Praxis: Seit 1934 setzt sich Eisler wieder mit der Zwölftontechnik auseinander, verwendet sie allerdings ab 1940 nur noch selten. In keinem anderen Jahr des Exils verwendet Eisler derart intensiv die Dodekaphonie wie 1937. Schon die Wahl dieser Kompositionstechnik sieht er also offensichtlich als Absetzung von der faschistischen Musikästhetik. Seine zeitbedingte starke Bindung an die Zwölftontechnik vor allem 1937 ist für ihn eine nicht nur kulturpolitische, sondern auch ästhetische Lösung, die avantgardistische Musik zu retten, die

sowohl von den Nazis verfemt als auch in ihrer Isolation vom Absterben bedroht ist.⁶⁰ Eisler versucht nunmehr, mit der "scheinbar zwangsläufig zu einer sehr komplizierten Schreibweise" führenden Zwölftontechnik "eine leicht faßliche" Musik zu schreiben.⁶¹ Das neunteilige *Lenin-Requiem* z.B. komponiert er daher ohne Transpositionen der Reihe und häufig mit diatonischer Harmoniebildung.

Auch Brecht bevorzugt zeitweise bestimmte Formen: Die formalen Merkmale der Lyrik wie Reim und gleichmäßiger Rhythmus werden in den *Deutschen Satiren* (zwischen 1937 und 1939) aufgegeben.⁶² Statt dessen schlägt Brecht zugunsten einer weiteren Entwicklung einer "gesellschaftlich eingreifenden Literatur" neue lyrische Formen und ihre Anwendung wie die reimlose lyrische Satire mit unregelmäßigen Rhythmen vor.⁶³

In dem 1938 entstandenen Aufsatz "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" begründet Brecht ausführlicher, warum er tradierte formale Merkmale des Gedichts aufgibt: "Man mußte sich immer erst einer alles nivellierenden, verwischenden, einordnenden Stimmung," die "durch regelmäßige Rhythmen erzeugt" wurde, "entreißen, wenn man denken wollte."⁶⁴ Die Widerhaken der Synkopen verhindern, daß sich der Leser Stimmungen und Assoziationen zerstreut hingibt und dadurch von den eigentlichen Gegenständen abgelenkt wird. Der Reim, der "dem Gedicht leicht etwas In-Sich-Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht,"⁶⁵ kommt dem Dichter in einer "schlechten Zeit für Lyrik" "fast vor wie Übermut."⁶⁶ Denn "aktuelle Ausdrücke" im "Tonfall der direkten, momentanen Rede"⁶⁷ sind in einer glatten, regelmäßig rhythmisierten Form nicht unterzubringen, wenn der Dichter die Realität, vor allem die "gesellschaftlichen Dissonanzen" in ihr, bewußt gestalten will.⁶⁸ Angesichts des expandierenden Nationalsozialismus⁶⁹ erscheint Brecht eine starke Parteinahme der Kunst auch durch Material und Form zeitgemäß.⁷⁰

Aber eine neue Form allein reicht nicht aus, dem Publikum Erkenntnisse über die veränderte politische Realität, die faschistische Herrschaft, zu vermitteln. Es bedarf zusätzlich einer Technik des Gestischen,⁷¹ mit deren Hilfe Brecht durch rhythmische Betonungen auf Brüche in der Realität und, besonders in der satirischen Behandlung der gegnerischen Propaganda, auf Brüche in der Ideologie der Faschisten hinweisen kann. Brecht äußert daher 1938, daß unregelmäßige Rhythmen ihm "zur Zeit ohne gestische Formulierung nicht möglich scheinen."⁷²

So bringt Brecht das Gestische zeitbedingt mit der reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen in Verbindung. Es geht Brecht "zur Zeit" nicht nur inhaltlich, sondern auch formal nur um einen antifaschistischen Gestus, wobei er noch auf eine Wirkungsmöglichkeit seiner Lyrik (*Die Deutschen Satiren*) durch den "Deutschen Freiheitssender" hofft, der seit 1937 von Spanien aus nach Deutschland sendet.

Diese parallelen zeitbedingten Lösungsversuche der beiden Künstler weisen auf ihr Zusammenwirken hin, ohne daß einem von ihnen klar die initiierte Rolle zugeschrieben werden könnte. Nach meiner bisherigen Untersuchung ist die These der Herausgeber der neuen Brecht-Ausgabe im Kommentar, daß Brecht mit seiner Schrift "Über gestische Musik" Eisler zur Vertonung des *Lenin-Requiems* ermutigt habe, verkürzt.

Die Entwicklung, die der Begriff der gestischen Musik bei Brecht 1937 erfährt, zeigt sich vor allem darin, daß zwei Aspekte, die 1935 eine wesentliche Rolle spielten, wegfallen;⁷³ ihre Anwendung auf das epische Theater und die antiromantische Ästhetik.⁷⁴ Zum einen versucht Brecht, seine Idee der gestischen Musik unabhängig vom epischen Theater zu entwickeln, das im Exil immer schwerer zu praktizieren ist.⁷⁵ Dem entspricht, daß sein musikalischer Bezugspunkt keine Theatermusik ist, sondern Eislers für den Konzertsaal komponierte Kantate.

Zum anderen akzentuiert er nicht die antiromantische Intention der gestischen Musik — trotz des expandierenden Nationalsozialismus, der sich romantisierender Mittel bediente —, weil er weiß, daß Eislers Musik frei von Sentimentalität und Rauschwirkungen ist, wahrscheinlich auch, weil Brecht die praktische Umsetzung eben dem Komponisten überläßt.

Die Verwirrung, die diese unvollständige Schrift, die keine Rücksicht auf den nicht eingeweihten Leser nimmt, auslöst, mag an der verdeckten Quelle, Eislers Komposition, liegen. Die bisherige Forschung über die gestische Musik konnte auch mit dieser Schrift nicht viel anfangen. Wer sie verwendet, tut dies meist im Zusammenhang mit der "gestischen Sprache" oder mit dem "gesellschaftlichen Gestus."⁷⁶

"Über gestische Musik" dokumentiert jedoch eine letzte künstlerische Wechselwirkung zwischen Brecht und Eisler im europäischen Exil. Bei Brecht bleibt diese Wechselwirkung von 1937 nachhaltiger als bei Eisler: Brecht präzisiert seine Idee der "gestischen Sprache" und seine zeitbedingten Lösungsversuche für das materielle und formelle Problem der Kunst in einer "tiefgreifenden Krise" erneut im 1938 entstandenen Aufsatz "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" ausführlich.⁷⁷

Die Exilsituation, der Krieg und die weitere Flucht nach Übersee, erschwerte den Künstlern die Zusammenkunft und -arbeit. Erst fast fünf Jahre später, 1942, treffen Brecht und Eisler sich wieder im amerikanischen Exil. Während der engeren Zusammenarbeit an der Westküste Amerikas erwähnt Brecht wieder Eislers Vertonungen als "ganz und gar gestisch." Diese Äußerung, die Brecht am 25. 6. 1943 in sein *Journal* einträgt, bleibt wiederum rätselhaft und fragmentarisch:

Eisler hat für sein "Hollywooder Liedbüchlein" zwei großartige Zyklen geschrieben, Anacreontische Gedichte und Hölderlingedichte. Hier wird eine Möglichkeit sichtbar, zu dramatischen Chören zu gelangen, da die Vertonungen nunmehr ganz und gar gestisch sind.⁷⁸

Brecht 100 < = > 2000

Doch bestätigt sie die 1937 stattgefundene Begriffserweiterung der gestischen Musik, denn Brecht bezeichnet Eislers Anakreon- und Hölderlin Vertonungen, die nicht Theaterlieder, sondern "Kunstlieder im eigentlichen Sinne" sind, als gestische Musik.⁷⁹

ANMERKUNGEN

¹ Eisler und Adorno beschreiben in *Komposition für den Film* Brechts gestische Musik als eine Musik für das epische Theater, die nicht "auf Stimmung, sondern eher auf Benehmen und Verhalten ausgeht" (Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (München, 1969), 112.

² Kommentar zu Schriften Brechts, in: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), weiter als *GBFA* abgekürzt, hier: *Schriften 2*, 22.2:936.

³ *Komposition für den Film*, 112.

⁴ Bertolt Brecht, "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater," *GBFA* 22.1:159.

⁵ Ebd., 159.

⁶ Dieses Vorgehen empfiehlt auch Kenneth Fowler in seiner Studie, *Received Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning* (New York, 1991), 57.

⁷ Ernst Lert schreibt: "Die fast tanzhafte Musik stellt von vorne herein die Gestik auf ihren Rhythmus ein. Aber es ist [...] ein stetes Schwingen und Gleiten, das dem alten Tanzschritt des Intermezzos entstammt und hier nur aus dem immer wiederkehrenden, dramatisch bedeutungslosen Schema des Tanzes zur fortlaufenden dramatischen Aktion ausgestaltet wird." Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater* (Berlin, 1918), 371, nach: Gottfried Wagner, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater* (München, 1977), 128.

⁸ Kurt Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik," in: *Die Musik* (Berlin, 1928/29), 6:419-23; nach Kurt Weill, "Musik und Theater," *Gesammelte Schriften* (Berlin, 1990), 63-67.

⁹ *Komposition für den Film*, 10.

¹⁰ Bertolt Brecht, "Aus der Musiklehre," *GBFA* 29:267.

¹¹ Ebd.

¹² "Über den gestischen Charakter der Musik," 63.

¹³ "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater," *GBFA* 22.1:163.

¹⁴ Ebd., 162, 163.

¹⁵ "Über den gestischen Charakter der Musik," 63.

¹⁶ Ebd., 64.

¹⁷ Ebd., 65.

¹⁸ "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," GBFA 24:79.

¹⁹ Daß Weill die *Mahagonny*-Oper und die Schulooper *Der Jasager* als "seine" Opern bezeichnet, mag auch Ausdruck der Auffassung von der Dominanz seiner Musik sein; vgl. Kurt Weill, *Musik und Theater*, 76 und 91.

²⁰ "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," GBFA 24:80.

²¹ "Über den gestischen Charakter der Musik," 64.

²² Ebd., 64.

²³ "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater," GBFA 22.1:159.

²⁴ "Über die gestischen Charakter der Musik," 64.

²⁵ "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater," GBFA 22.1:162.

²⁶ "Über den gestischen Charakter der Musik," 65.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., 63.

²⁹ Kurt Weill, Vorwort zum Regiebuch der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 84.

³⁰ Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," GBFA 24:84.

³¹ "Über den gestischen Charakter der Musik," 64.

³² Brecht, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," GBFA 24:79.

³³ Brecht verwendet den Begriff "gestische Musik" sporadisch in seinem späteren Werk. Er bemüht sich nunmehr um den Begriff des Gestus und dessen Ausführung: Er schreibt u.a. 1940 (GBFA 22.2:616-17), und 1951 (GBFA 23:188-9), "Über den Gestus," und 1951, "Gestik" (ebd., 187-8). Über gestische Musik bringen diese Schriften allerdings nichts Neues.

³⁴ Brecht, *Journaleintragung* vom 16. 10. 1940, GBFA 26:436.

³⁵ Lotte Lenya-Weill, "Dreigroschenoper," in: *erinnerungen an brecht*, zusammengestellt von Hubert Witt (Leipzig, 1964), 56.

³⁶ Brecht, *Journaleintragung* vom 16. 10. 1940, GBFA 26:436.

³⁷ "Über den gestischen Charakter der Musik," 65f.

³⁸ Eisler berichtet im nachhinein, daß er damals "wie ein Wilder, sagt man in Wien" komponierte und Brecht "wie ein Wilder Verse schrieb," *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht, Gesammelte Werke, Serie 111/7* (Leipzig, 1975), 71, 81; vgl. Kommentar zu *Goliath*, GBFA 10.2:1207f.

³⁹ Ebd., 105. Um *Die Maßnahme* fertigzustellen, war Eisler ein halbes Jahr von 9 Uhr vormittags bis 1 Uhr nachmittags in Brechts Wohnung gewesen.

⁴⁰ *Die Gewehre der Frau Carrar*, GBFA 4:306.

⁴¹ *Journal*eintragung vom 6.11.1944, GBFA 27:209.

⁴² *GBFA Schriften 2*, Kommentar, 22.2:1006.

⁴³ "Über gestische Musik," GBFA 22.1:329f.

⁴⁴ "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," GBFA 22.1:360.

⁴⁵ Klaus Birkenhauer, *Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils* (Tübingen, 1971), 54.

⁴⁶ "Über gestische Musik," GBFA 22.1:329.

⁴⁷ Simon Parmet, "Die ursprüngliche Musik zu *Mutter Courage*. Meine Zusammenarbeit mit Brecht," in: Johannes Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht* (Halle, 1962), 448. Parmet bemerkt noch zu Brechts Musikalität: "[...] er hatte einen unfehlbaren Instinkt, wenn es galt, sich die Musik vorzustellen, die am besten zu seiner Art von Dramatik passen würde."

⁴⁸ Noch im New Yorker Aufsatz hatte er Weills Musik zur *Mahagonny-Oper* als "nicht rein gestisch" bezeichnet, Eislers Musik zur *Mutter* dagegen gelobt: Sie ermögliche dem Zuschauer eine "kritisch betrachtende Haltung." Brecht hebt hervor, Eislers Musik verschaffe durch "ihren freundlichen beratenden Gestus sozusagen der Stimme der Vernunft Gehör"; "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater," GBFA 22.1:159 und 161.

⁴⁹ Meistens regt umgekehrt Eisler Textänderungen an (vgl. Brechts *Journal*eintragung vom 26.7.1942, GBFA 27:115f.; Hans Bunge, Hg., *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau* (Darmstadt, 1986), 106.

⁵⁰ Simon Parmet, "Die ursprüngliche Musik zu *Mutter Courage*," 448.

⁵¹ Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht*, 33.

⁵² "Über gestische Musik," GBFA 22.1:331.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München, 1985), 453.

⁵⁶ "Über gestische Musik," GBFA 22.1:331.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Walter Abendroth, "Kunstmusik und Volkstümlichkeit," in: *Musik* (März 1934), 413f., zitiert nach Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Frankfurt/M.; Berlin; Wien, 1983), 359.

⁵⁹ "Über gestische Musik," *GBFA* 22.1:331.

⁶⁰ Im amerikanischen Exil verändert sich das Verhältnis zwischen Material und Verfahrensweise. Ging es 1937 darum, die Dodekaphonie einfacher zu präsentieren, steht nun im Zentrum seines Interesses die konstruktive Absicherung des Materials, das auch traditionell tonales Material sein kann. Claudia Albert zeigt, daß die Veränderung sich während der Arbeit an *Komposition für den Film* vollzieht: "zum einen bietet sie statt kulturkritischer Lamentationen konkrete Forderungen für die Veränderung der Filmindustrie, die diese zum Instrument ästhetischer Emanzipation machen konnten, zum andern zielt sie auf eine Versachlichung der ästhetischen Produktion der Emigranten, die statt der [...] Moralisierung der Ästhetik deren Politisierung in die Tat umsetzt." Claudia Albert, *Das schwierige Handwerk des Hoffens. Hanns Eislers "Hollywooder Liederbuch" (1942/43)* (Stuttgart, 1991), 17. Albert vernachlässigt allerdings, daß schon die frühere kritische Aneignung der Dodekaphonie Material und Verfahrensweise unterschied und unter anderen Umständen eine Politisierung der Ästhetik versuchte.

⁶¹ Hanns Eisler, "Präludium und Fuge über B-A-C-H, in: *Musik und Politik 1924-1948, Schriften I* (München, 1973), 380.

⁶² Neben den *Deutschen Satiren* schreibt Brecht 1937 vorwiegend Gedichte ohne Reim. Ab 1940 wird der Anteil der reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen bei Brecht geringer. Statt dessen schreibt er mehr epigrammatische, kurze Vierzeiler mit Reim.

⁶³ Kommentar zu "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," *GBFA* 22.2:1014.

⁶⁴ *GBFA* 22.1:364.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ "Schlechte Zeit für Lyrik," *GBFA* 14:432.

⁶⁷ *GBFA* 22.1:364.

⁶⁸ *GBFA Schriften* 2, 22.2:1015; Brecht schreibt später, daß die "Wahrnehmung gesellschaftlicher Dissonanzen als eine Voraussetzung für die neue gestische Rhythmisierung"..."völlig rational" zu erklären "weder möglich noch notwendig" ist.

⁶⁹ Bereits Jan Knopf weist darauf hin, daß für Brecht nicht direkt der Nationalsozialismus "Verursacher des neuen lyrischen Sprechens" ist: *Brecht-Handbuch*, 90. Brecht akzentuiert den "immer mehr anwachsende(n) Widerspruch zwischen der kapitalistischen Produktionsweise und den Produktivkräften des Kapitalismus." Jedoch ist der Nationalsozialismus als eine zugespitzte Form des Kapitalismus für die "Weltkrise" und dadurch für die Produktionsänderung des Dichters im Exil mitverantwortlich: s. Brecht, "Selbstkritik," *GBFA* 22.1:225.

⁷⁰ Dabei hält sich der Dichter vor Augen, wie die Lügen verbunden mit dem Reim und regelmäßigen Rhythmus sich verkaufen lassen. Brechts "Gegenbilder" sind offensichtlich Autoren wie Ernst Bertram, Hermann Burte, Adolf Bartels, Lulu von Strauss und Torney, Ina Seidel u.a., die im Nazideutschland propagiert wurden und deren Gedichte gereimt und regelmäßig rhythmisiert sind (vgl. Ernst Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung* (Frankfurt/M., 1967).

⁷¹ Das Gestische als Technik führt Brecht nur in Bezug auf die Sprache aus. Vgl. "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," *GBFA* 22.1:359.

⁷² (Hervorhebung, K.L.) "Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," 22.1:361; Klaus Birkenhauer übersieht den historischen Zusammenhang dieser Schrift und interpretiert den Satz rein formal: vgl. *Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts*, 65f.

⁷³ Vgl. Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 112.

⁷⁴ Es handelt sich hier nicht darum, daß Brecht diese Gesichtspunkte etwa vergessen hatte zu erwähnen oder Wiederholungen vermeiden wollte. Denn er akzentuiert erneut die Rolle der Aufführenden als entscheidendes Kriterium der gestischen Musik: Es komme darauf an, "in welcher Haltung, mit welchem Gestus der Vortragende die einzelnen Partien bringen muß," "Über gestische Musik," 22.1:331 (Herv. K. L.).

⁷⁵ Zwar war er bereits 1935 im dänischen Exil. Doch hatte er noch Hoffnungen auf Wirkungs- und Arbeitsmöglichkeiten, so daß seine vor der New Yorker Reise 1935 entstandene Schrift "Über Verwendung der Musik für das epische Theater," wenig vom Exilleben verspüren läßt.

⁷⁶ Vgl. Hans Grüss, "Zur Bestimmung des Begriffs 'Gestische Musik,'" in: *Hanns Eisler heute* (Berlin, 1974), 148-52; Jürgen Mainka, "Musikalische Betroffenheit. Zum Begriff des Gestischen," in: *Beiträge zur Musikwissenschaft 1973*, 61-80; Hans Martin Ritter, *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln, 1986), 62-94; Kenneth Fowler, *Received Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning* (New York, 1991), 27-51.

⁷⁷ Brecht, "Selbstkritik," *GBFA* 22.1:225.

⁷⁸ Journaleintragung vom 25. 6. 1943, *GBFA* 27:154.

⁷⁹ Hans Martin Ritter entgeht die historische Entwicklung der gestischen Musik, so daß Brechts Äußerung von 1943 ihn überrascht: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, 88.

Musik und Gestus in *Die Ausnahme und die Regel*

Die Lieder in *Die Ausnahme und die Regel* sind performative Beispiele von Brechts Lehrstückpraxis, den Gestus durch Musik zu definieren. Kritiker sollten die Aufführung der Musik aus der Sicht des Komponisten bewerten, der Musik schafft, die den Gestus "kritisch" erklärt. Der Kaufmann, der Kuli und der Führer müssen Lieder haben, die ihr Verhalten gestisch definieren, als "geregelt" durch die Bedingungen, die in diesem experimentellen Stück dargestellt werden. Ähnlich muß das "Lied von den Gerichten" die textliche Artikulation der "Regeln," die dieses zu kritisierende System von "Gerechtigkeit" bestimmen, betonen. Indem Kritiker sich an das Ziel der Lehrstücke erinnern, eine neue Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen, erkennen sie, wenn sie sich den Liedern gestisch annäheren, daß die "Ausnahme" von dem Titel des Stücks sich darauf bezieht, was die gezeigten Charaktere nicht tun — sich kritisch verhalten. Analog dazu ist die bedeutende "Ausnahme" dieser dramatischen Einübung ein Publikum, daß sich kritisch verhalten sollte.

Music and Gestus in *The Exception and the Rule*

Peter W. Ferran

The *Exception and the Rule*, like *The Measures Taken* and the other *Lehrstücke*, poses a provocative critical challenge in its use of music. Many critics tend to read the song texts as didactic propositions, statements that mean to convince us of something "true." This inclination arises from the play's designation as a *Lehrstück*, and is no doubt reinforced by the play's framing structure of a Prologue and an Epilogue, in which the performers seem to have been supplied with a dogmatic conviction about the contemporary world that they must simply transmit as "learned" through their performing of the play. Thus, it is presumed that Brecht's reason for writing this play (and for the actors' practicing it) is to demonstrate to the audience that a world characterized by such outrageous "rules" as those defining the dramatic action must be changed. Indeed, the play is still generally taken as an exemplar of agit-prop drama.

But *The Exception and the Rule* is not the rudimentarily dogmatic "lesson" which many people so readily see. Rather, it is a complex exercise, for actors and audience alike, in *showing clearly* and *observing precisely*. In fact, it is the first of Brecht's plays in which we may glimpse the dual roots of his later motto: "Two arts need developing: the art of acting and the art of spectating." ["Es gilt zwei Künste zu entwickeln: die Schauspielkunst und die Zuschaukunst." Epigraph to the collection of writings under the title "Neue Technik der Schauspielkunst 2: 1949 bis 1955," *GW* 16:710.] One of the keys to its unique nature is the histrionic urging by the actors in the Prologue and Epilogue that the audience see in a certain way. This does not mean that the actors should "preach" the Prologue or wag their fingers at the audience in the Epilogue—dramatic behavior we have experienced in too many stagings of the play. Rather, they must present the *gestical* relationship between Prologue and Epilogue: what they say at the end must refer concretely to what they have *done* in their demonstrative playing. That is, they must have shown the narrative events clearly enough to be able to say to the audience, at the end,

Ihr habt gehört und ihr habt gesehen.
Ihr saht das Übliche, das immerfort Vorkommende.

and then to recapitulate what they urged at the beginning: that their

audience should see these ordinary events in a *critical* way, observing generally a "rule-to-be-recognized-as-abuse." But this desired observation will depend utterly upon the clarity of the actors' presentation of a script dense with contradiction and animated by hypothesis. From the first moment of the actors' emergence onto the stage to address its audience, the feeling of *experiment* prevails. For this *Lehrstück* is still assuming that its demonstrable content has the same provisional nature as that of a scientific investigation. The practicing actors will be implicitly saying: "If these conditions are the case, then what exactly should our actor-audience commerce be?"

The songs represent performative instances of the *Lehrstück's* experimental presentation of "conditions." Although the songs cannot be isolated from the complex narrative fabric of the whole play, they must be analyzed as examples of Brecht's aesthetic practice of defining *gestus* also by musical expression. The gestical thrust of the songs demands that primary critical attention be paid to their performance, which in turn requires analysis of their musical composition. But because a specific musical score is manifestly absent from our usual reading view, it would seem that this requirement cannot be fulfilled. Here we face the abiding theoretical question of whether to consider the music itself as virtually "textual" or as something which, like stage direction, acting, and scenic decor, interpretively stamps each particular production. (This question is addressed in my essay, "Musical Composition for an American Stage Brecht," *The Brecht Yearbook* 22, 1997.) For the moment, let it be said that the creative act of composing music for a Brecht play is also a critical act, like the acts of the director, the actors, and the designers. Ideal dramatic critics should practice a creative speculation, not only about the play's acting, directing, and designing, but also about the music, putting themselves conjecturally in the position of the composer. This is what I attempt to do in this essay.

THE MERCHANT AND HIS MUSIC

The persona of Karl Langmann is a caricature of a German *Spießbürger*. When he first presents himself to the audience as a businessman trying to outrun his competitors to the town of Urga in order to make the concluding arrangements for a concession, he will explain his situation as the most natural thing in the world. "The first to arrive gets the business," he says simply, as if we all shared the common wisdom, "the early bird gets the worm." The actor must imitate this businessman's attitudinal sureness about our commonality of knowledge in such a matter. This is not to say that the actor must play him "realistically" — we are not invited to think that real-world merchants literally race each other across deserts for oil concessions. This is rather a metaphoric representation of a typological character and situation. But, for his presentation, the actor must exercise a *gestical intention* for the Merchant that will illustrate his basic social

gestus — that of a mercantile person trying to best competitors for material gain without considering anything else but his conditions for succeeding. Inasmuch as he confides in the audience about his essential nature, this persona's manner must include the assumption that "of course" his action is unquestionably "natural" — that is, the rule.

The Merchant brags about why he is in the lead, touting a catalog of abilities that define a properly "winning" attitude. His cleverness, his energy in overcoming obstacles, and his inexorably merciless treatment of his personnel have indeed enabled him to get this far in half the usual time. But then he realizes, as if for the first time, that his competitors have accomplished the same thing! The rendition of this afterthought should affect the audience like the staple comedian's device that it is — a double-take of sudden consternation. It is the same with his vaunted speed. After a fast look through binoculars, he is blustering again at his guide and carrier and jumping to those familiar conclusions which render all egoists comic. "I hired you to drive him," he rumbles at the Guide, "but you two want to take a little stroll on my money." Naturally, then, he thinks of this: "Do you have any idea what this journey is costing?" And just as naturally he hits on an attitude he tonally attributes to them: "Of course, it's not *your* money." This leads him to the firm but obviously wrong conclusion that his guide and coolie mean to sabotage him. This certainty, which some interpreters would cite as "paranoid," must first be shown as ridiculous, like the rest of his gestical behavior in the play. The actor's comic conception of the Merchant is crucial: Karl Langmann, like many a comic mask, has no critical self-awareness; he is *habitually* self-serving, short-sighted, and egoistic. Therefore is he *habitually* savage — but not conventionally "evil." In short, this German commercial imperialist who will shoot his presumably inimical employee cannot be portrayed as a dramatic villain. He must be shown to be a persona *like this*, who does everything he does for reasons of both character and situation, reasons that are defined clearly in the story's context.

The actor's experimenting method of demonstrative playing, grounded in his recognition of the character's comicality, should cumulatively define the Merchant's *Verhalten* as unambiguously, and paradoxically, unfamiliar. But the complete *Verfremdungseffekt* of this character-in-demonstrative-action has to include his musical presentation. At the end of the first scene, he sings the first version of an identifying syllogism: *I did this and that, thus I am ahead of the rest; this proves the truth that the weak fall behind and the strong reach the finish.* In several different forms, this given truth governs the Merchant's essential behavior at each turn in the story, finding distinct musical expression three separate times. Its complete articulation comes in the song he sings in the sixth scene, after the Coolie has had his arm broken crossing the raging river Mir. By this point in the presented story, we can see, the Merchant's characterizing logic has achieved near-definitive expression. What was comically

exhibited in the first scenes as the common prejudice of a thoughtless egoist has now developed into a fully articulated *philosophy* of "natural superiority," something more than familiar to us in the late twentieth century.

The satirical representation of quasi-*Übermenschlichkeit* claims a musical form of its own. The gestical guide for its composition is the doggedness of the text's irregular lines, each execrable maxim tagged by a simpleton's repetitive, monosyllabic assertion: "Und das ist gut so" (best translated by Bentley: "And that's how it should be."). This text therefore calls for a musical setting that will critically point up the familiar stupidity of this Merchant's attitude. In the example of my musical interpretation proposed in the Appendix, one may note the 5/4 meter and its resultant feeling of silly, unconscious imbalance, to comment gestically on the Merchant's absolute conviction. There is also the deliberately "stumbling" articulation by which the 5/4 melody variously accommodates all the syllables of the metrically irregular sentences. And the mocking contrapuntal lines of the orchestral accompaniment, which fill the space before each succeeding pronouncement, help pump up the song's whole *gestus*, itself already inflated by the Merchant's egoistic — and now truly paranoid — certainty about the class-based "meaning" of the Coolie's actions. Such familiar *Verhalten* as this obtusely asserted superiority on the part of the German merchant Karl Langmann, performed in a comically deformed cabaret song, is an essential part of the object for the audience's critical observation.

THE COOLIE AND HIS MUSIC

The Coolie's gestical features also demand close study. Like the coolies who are represented in *The Measures Taken* as hauling the rice barge, this specimen also effaces himself willingly within the context of his employment, and he also sings to cover his misery. But, unlike the rice barge coolies, he must be played as understanding how his character may be interpreted by other personae in the dramatic action, despite his limited intelligence. One of his saliently gestical features is a rudimentary verbal expression, emphasizing that most of what he knows comes from rote repetition of the words and phrases of others' explanations. In his scene with the Guide, he begins by quoting the Merchant's formulations about taking oil from the ground, its benefit to mankind, and so forth. (Here is a good example of the effect of Brecht's idea of "quotable *gestus*:" we hear the Merchant's words *verfremdet* by the Coolie's flat repetition of them, thus we are enabled to regard them critically.) The advice he receives from the Guide about the hazards and ordeals of the remaining part of the journey is imparted with schoolboy simplicity, and the Coolie repeats these phrases verbatim later, on the bank of the raging river Mir, when in terror he hopes to avoid its perils. Such characteristic quoting not only shows us his character's limited capacity for independ-

ent thought, but also alienates the further fact of his character's habitual subservience both to employer and to terror. These features must be histrionically demonstrated as part of the circumstantial fabric of the play's action. They are not there to build sympathy for this exploited character.

Nevertheless, the Coolie is the persona who sings the play's most affecting songs: the "Urga Song," about getting to his home town in order to receive money, food, and domestic comfort; and the "River Song," which articulates his elementary dilemma, follows out its deductive course, and arrives at the deceptively naive conclusion that in this case "we" does not mean the same thing as "you-and-I." Again, my own the musical examples in the Appendix illustrate my particular gestical interpretations for each song. A rhythmic and melodic simplicity, set against a fairly complex modern harmonic dissonance and supported by a light jazz feeling, represents the whimsically paradoxical yearning of the "Urga Song." The "River Song" has a driving and unevenly undulating 7/4 metre and an almost *Sprechstimme* melody for the main premise of the text ("Two men stand on the bank..."), leading to the first rhetorical question ("Is one brave, the other a coward?") and its answer ("Across the river / One of the two has business"). Then, for the middle verse — which can be considered the "middle term" in the deductive structure of this song — there is a falsely lulling legato and wavering melody, building gradually to the restatement of the thematic question: "Are both men courageous? Are both wise?" Finally, the metre and melody return to the torrential feeling of the first stanza, climaxing in a descending whole-tone melody for the concluding assertion about the true meaning of "you-and-I:" it is "we" who ostensibly defeat the foe (that is, conquer the river, complete the journey, extract the oil, etc.), but "you" defeat "me" in the process.

The exploited Coolie is given these varying ways in which to have his gestical character presented. The "Urga Song" expresses, directly and simply, the personal motives of an uncomplicated human pack animal, and in doing so it defines the creature's elemental wants unsentimentally. The "River Song," by contrast, articulates something which belongs more properly to something we might call the collective consciousness of the Coolie class, as if all his fellow travailers were sharing this emotionally induced reasoning. And this is how the actor and director should approach it. They should think of providing the audience a critical insight; they need not worry about the presumed illogic of this Coolie's being capable of such profound discovery, although it is also true that the lyrics are fittingly simple. (We may recall here that in the earliest versions of *The Measures Taken* the Control Chorus sings on behalf of the coolies' consciousness.) For further contrasts in the ways of this persona's gestical characterizing, there are his several other kinds of situationally defined conduct, each of which exhibits a different brand of willing, learned

subservience. Examples are his lying fearfully about being lost, his wiping out the footprints, and his careful pitching of the tent. The actor, again, must note each kind for its contextual particularity. And the context of each instance is also defined by the mood and motive of the other characters, especially the Merchant, who is always the *employer*.

Thus cumulatively will the audience come to comprehend the provisional and contingent aspects of the Coolie's behavior, all of which culminates in his last act: the expedient offering of the reserve water flask to the Merchant. As his final speech should make clear, he does not commit this act for altruistic reasons — although audiences often convince themselves that he does. His motive for handing over this water to his employer is completely contextual, embracing the whole domain of the play world's "rules." Nothing could be clearer than what he tells the audience: "If they find us and I'm still alive and he's half dead, they'll put me on trial." This reasoning, however, is known only to the audience. Likewise, all of the Merchant's rationalizing and confiding of thoughts is known only to the audience, with whom he shares it from the start. These are indispensable critical considerations.

THE "SONG OF THE COURTS OF JUSTICE"

The most remarkably gestical song in the play is the "Lied von den Gerichten." Although it bears its own scenic number, this song's performance actually constitutes an interlude separating the play's foregoing sequence of seven scenes from its apparent denouement, the final scene of judicial investigation. This structural device seems easy enough to interpret in Brecht's *Lehrstück* terms: the events and behavior that have made up the story of the "journey undertaken by one who exploits and two who are exploited" will be instructively recapitulated, analyzed, and judged, and the delivery of a verdict will close the whole inquiry. The "learning" of the exercise will consist in bringing certain long-standing and habitual suppositions into a critical light, both for players and for spectators.

Because the courtroom scene is such a familiar dramatic staple, we may safely say that most audiences will reflexively be anticipating a verdict that delivers some kind of "justice" on behalf of the oppressed coolie. Such a scene promises a standard kind of dramatic procedure, one based on our common belief that in the courts of our modern democracies the truth is pursued according to the principles of jurisprudential objectivity, logical reasoning, and the presumption of innocence for the accused. This court, however, is assembled to hear the complaint of the Coolie's Widow, who seeks both punishment for her husband's alleged murderer and damages for the loss of her breadwinner. The judicial situation is thus a complicated one. Is the merchant on trial for murder? If so, who has brought the charge? Why are there no lawyers? At the same time, the narrative action leading to this scene provides the audience a

basis, perhaps sentimentally, for expecting the court to uncover the circumstantial details leading to the Coolie's shooting, details which include the Merchant's irrational judgment about the behavior of both Guide and Coolie, and his criminally unjust treatment of them both. Finally, the audience might reasonably look for the court to render a verdict that enfolds the whole complicated truth of this unacceptable incident in pronouncing the Coolie innocently slain. Such an outcome would constitute "the Rule," something that would reinforce our implicit faith in "the Law."

But it is just as likely that modern audiences, who have assimilated some ideas about Brechtian theatrical innovations, will be expecting some dialectical twists upon this conventional setup. Then, too, they have been experiencing the non-realistic, matter-of-fact playing, the formal concretizing of individual gesture and scenic *gestus*, and the unmistakable intention on the part of the players to make every incident and its social grounding crystal clear, so that their admonitory statements in the Prologue might continue to resonate throughout their demonstration of the story's action. This cumulative experience should be enough to suggest that the impending trial scene will not necessarily fulfill their common expectations. Indeed, to clinch the matter there is the "Song of the Courts of Justice," which challenges the audience *a priori* with an alternative view of the judicial institution.

The underlying *gestus* of this choral song corresponds to that which characterizes the Control Chorus's songs in *The Measures Taken*: it defines a general state of affairs. Like the songs of the Control Chorus, this one presents what sounds like an orthodox view, one among many that a group of Marxists might officially embrace. As such, it demands of its *Lehrstück* performers a provisional approach. That is, it needs to be considered, not as a truth they should simply transmit, but as a qualified proposition to be tested, questioned, criticized — and then performed within this attitudinal context. What this means for the attendant audience is that the upcoming trial scene will be defined by other than familiar principles — at least in the provisional sense which dramatic fictions assume. *This* court of justice, it seems, will proceed according to the "rules" articulated by the song the players sing "as they set the stage" for the last scene. But the performers must not make the mistake some critics make of thinking that this song's text constitutes the play's "thesis." We are still dealing with a *Lehrstück*, a play for practice, not a *pièce à these*.

In fact, the text of "Song of the Courts of Justice" is marked by bitter declaration, stark imagery, and an apparently discontinuous thematic line. There is nothing quite like it in Brecht's poetry of the period, excepting his lyrics for the songs of *The Measures Taken* and of the dramatic fragments *Fatzer*, *Breadshop*, and *Nothing Will Come of Nothing*.

In the train of robber gangs
Travel courts of justice.
When the innocent man is slain
Over him the judges assemble and condemn him.
At the grave of the slain man
His rights are slain.

The verdicts of the courts of justice
Fall like the shadows of butcher knives.
But, oh, the butcher knife is harsh enough! What need
Has this judgment of a document?

Look! A flock of vultures flying — where?
The un nourishing desert repelled them:
The law-courts will give them nourishment.

That's where the murderers flee. The persecutors
Are safe there. And there the
Thieves hide their booty, wrapped up
In a piece of paper on which a law is written.

Brecht's direction to sing this song while setting the stage for the last scene suggests that, for the learning actors, the song's substance is, or has become, matter-of-fact. It seems unlikely that they should deliver it with the same degree or kind of fervency which characterizes their performances of Prologue and Epilogue. We may therefore entertain the rather unrewarding image of actors paying precise attention to the setting of furniture and the like while uttering these poetic phrases uncaringly, unemphatically, perhaps even tonelessly. But this need not be the only alternative to a histrionically emphatic presentation. It is quite possible that, having learned the song and its content by the same process as pertains to the other *Lehrstücke*, these players will articulate the seemingly peremptory and bitter text of the song with a matter-of-fact clarity that proceeds directly from their *not* loading their performance with especial force — in accord with those same prescriptions for playing these exercises that Brecht articulated in his *Lehrstück* notes. In any case, here is yet another area for practical experimenting in "epic"-style performing. The crucial point, as usual, is to ensure that the audience take the full import of the text — figures of speech, tone, imagery, all that constitutes its *gestus*.

This text is certainly not as neatly structured as we might desire. It also seems quite deliberately provocative, expressing the kind of radical anti-establishment charges we have frequently heard and often dismissed as unsubstantiated and over-generalized. Marauding bandits, it says, carry law-courts with them in their "train" — *im Tross*. Whenever someone innocent is slain (the German is *erschlagen*, much more graphic in its denoting that the innocent man is killed by blows), presumably in the course of these robbers' normal activity, it is a simple matter of calling the

judges together round the grave to condemn him; thus the very rights of the innocent man are struck down along with his person. The first stanza's two main ideas are: first, that courts of law are part of the system, itself constituted of gangs of thieves; second, that the "in-house" judges, in their official post-murder duty, accomplish the farther-reaching effect of destroying the slain man's very rights.

What rights? Well, we might think without much deliberation, "his human rights." Then: "his civil rights." At any rate, the lyric counts on the audience to entertain the general idea that an individual's rights are those which we assume to be inalienable and inviolate, those which we assume the law-courts are dedicated to upholding. The chief one, as mentioned above, is his right to be presumed innocent until proven guilty. This opening stanza tells us that these assumptions are, if not naive, at least not in operation here.

This gestical thrust is amplified in the next stanza, four lines containing one unforgettably graphic simile, one despairing outcry, and one unifying metonymy phrased as an outraged rhetorical question. The "verdicts" of the court — spoken things — fall like "the shadows of butchers' knives." In German this startling similitude also benefits from alliteration and assonance — "Die Sprüche...Fallen wie die Schatten der Schlachtmesser." But the words themselves, for all their onomatopoeic swishing, convey just what the next sentence says, introduced by a despairing *Ach*: "But, oh, the butcher knife is harsh enough!" And this leads masterfully to an angry judgment about the paradoxical barbarity of legal judgment: What, then, is the need for legalizing this murder of the dead man's rights with a *document*!? The poetic point here is sufficiently clear and engaging: these law-courts function according to Hoyle, with their legal paperwork — as if their complicitous and cynical mode of annihilating innocent people's rights after they've been destroyed were not butchery enough! The very legal process, rendering and recording judgments, is comparatively a greater butchery.

In *this* picture of the legal system, that is. And the characterizing of *this* system now becomes reinforced in the final stanza, beginning with another startling image: vultures fleeing the unnourishing desert. The juxtaposing of "desert" with "law-courts" as alternative sites of "nourishment" is a powerful stroke, so much so that it might be considered an over-daring conceit. But to introduce vultures here is also to evoke the image of a murdered man's corpse, from which *these* vultures apparently cannot be nourished. Why this reversing of a natural picture? Because the next four lines liken them to the other unnatural "vultures" — murderers, persecutors, and thieves — who seek the perversely nourishing atmosphere of law-courts. And all of them benefit from the special security of these law-courts, which are part of the great system, "moving in the train of the robber hordes." The last-named metaphoric vultures — thieves — are described as wrapping their loot in the legal documents. Bringing the

"robber gangs" of the first line back into focus, the song text thus concludes by creating one cumulative image for the entire process of law-courts: it is a process by which innocent men *and* their rights are murdered, butchered, legally documented, stolen, and finally concealed inside the written laws which codify the working of this whole system.

If the music can, in its own mode, articulate this rational outrage clearly, the audience will not need any particular emphasizing by the players. They will especially not require that all-too-familiar kind of performing, assumed to be "Brechtian," which has the actors bent forward with snarls on their faces, hurling generalized anger into the faces of presumably cynical or obtuse bourgeois capitalists. The Appendix shows my compositional decision to cast the song in the form of a spirited march, relieving it with a rubato "bridge" for the lines about the flying vultures escaping the barren desert, and finishing with a mock-pompous ritard and a harmonically modernist anti-cadence (Dm-A7-Bm6). The strongly marked meter, alternating from 6/8 to 9/8 to 3/4, provides the performers with a rhythmical aid to articulation, at the same time as it affords a well-defined movement. The irregular shape of the melodic structure also provides small spaces (the actors must *count!*) for certain images and figures to linger in the audience's minds. And the tempo's slowing and resuming speed furnishes an overall affective shape for the song, which also helps the audience feel its sense's totality. Although not proposed as a definitive interpretation, this rendering offers its consciously gestical intentions for critical analysis.

THE GUIDE'S GESTICAL ARIA

We come now to the play's last scene. "Court of Justice," in which the audience is presented with an action that assumes the same outward form as that of *The Measures Taken*: a "re-viewing" of the story's already transpired events. The significant difference, however, is that the audience, having already "observed carefully" the presented events of *The Exception and the Rule*, will be obliged to attend to this last scene's "re-viewing" critically. This is so, first, because there *is* an audience (theoretically, there is none for *The Measures Taken*); second, because those events will not be recounted exactly as they were seen to occur; and, third, because some remarkable human conduct will emerge in this scene itself. The Guide's song, which I have dubbed a "gestical aria," illuminates these points well, showing an essential characteristic of the play's overall nature as a *Lehrstück* exercise (*Einübung*).

In this Court scene, where Brecht dialectically presents a rationally corrupt judicial process, the Guide emerges as a conventionally righteous champion of justice, who reacts to the outrageous proceedings through an embittered song. A plausibly reasonable Judge is shown developing premises which, according to his "ruled" view of the world, would substantiate the Coolie's hatred of the Merchant. As the Judge pushes on

with the logical implications of his premises, we see that all sorts of “rules” are being brought into play; what is laid out for inspection is the very idea of how we all derive the “reasons” that inform our judgments of human conduct. When the Judge asks for the key piece of physical evidence — the “stone” with which the Coolie threatened the Merchant — the Guide, in a typically *Lehrstück*-ian gesture, ostentatiously pours water out of the crucial water flask, and triumphantly proclaims: “Then look what is in the stone!” This occasions the two quick responses from the assistant Judges, their conclusions being the kind we should recognize as “normal.” The second — “It looks as if he didn’t intend to strike him at all” [“Jetzt sieht es ja so aus, als habe er ihn gar nicht erschlagen wollen”] — gets no immediate response, because the Guide abruptly gives vent to his joy by embracing the Widow and gushing out his whole story:

“You see, I was able to prove it: he was innocent. I was able to prove it as an *exception*. Because I gave him this flask when he was leaving the last station. The Innkeeper is witness, and this is my flask!”

[“Siehst du, ich konnte es beweisen: er war unschuldig. Ich konnte es *ausnahmsweise* beweisen. Ich habe ihm nämlich bei seinem Aufbruch auf der letzten Station diese Flasche gegeben, der Wirt ist Zeuge, und dies ist meine Flasche.”] (Emphasis added.)

The tricky phrase in German is the one containing the key word, “*ausnahmsweise*.” The Guide’s *gestus* encompasses the multiple senses of the phrase’s linguistic ambiguity: he proved the Coolie innocent (“exceptional!”); he proved it as contextually exceptional; he proved it by exceptional means. All of these related meanings coalesce to allow the Judge to conclude that the Coolie in his defined social totality — character, habits, and circumstances — “constituted an exception.” But before he articulates that definition, we witness an emphatic reversal of the Guide’s jubilant disposition, initiated by the Innkeeper’s cynical aside, “Dummkopf! Jetzt ist nur auch er verloren!” This turning of the tide rests on a logical deduction which everyone makes, but which the audience nonetheless knows to be a misapprehension — namely, that the Coolie was offering the Merchant *water to drink*. “That cannot be the truth!” declares the Judge. The audience knows that he is right; but then they listen to him work out the wrong reasons for being right.

The Judge’s summary conclusion rings with an icy clarity: “You mean,” he says to the Merchant, “you couldn’t know that the Coolie constituted an exception!” The Merchant pronounces the logical formulation that has been coming for several minutes: “We have to go by the rule, not the exception.” And the Judge articulates the final-sounding “Exactly: what reason should this coolie have had for giving his tormenter something to drink?” [“Ja, das ist es: welchen Grund sollte dieser Kuli gehabt haben, seinem Peiniger zu trinken zu geben?”] And the last comment to resonate in this deductive space is the Guide’s fiercely sardonic “No intelligent one!” [“Keinen vernünftigen!”]

The Judge has built his investigation upon a "rule" derived from his own atavistic logic, which issues from his imperial sensibility. If we have not yet fully registered this *gestus* of his, we will now get its essence in a despicable little ditty he sings quite jauntily (in my version, a trio that contrapuntally includes the two assistant judges):

The rule is this: an eye for an eye.
The fool waits for the exception.
That his enemy should give him to drink
Is something no intelligent man will expect.

[Die Regel ist: Auge um Auge!
Der Narr wartet auf die Ausnahme.
Daß ihm sein Feind zu trinken gibt
Das erwartet der Vernünftige nicht.]

And so we must hear the Guide's bitter song against this complex affective background: the judges are deciding the case based on a series of deductions proceeding from a false premise; the Guide, in his right mindedness, has been embittered by the impenetrable logic, the intractable world views, and the obvious class biases of Judge, Merchant, and Innkeeper. And he too cherishes the conviction that because the Coolie did his job dutifully and was not aggressive, he must have been offering the Merchant something to drink. The Guide is of the "Young Comrade" type, as the text of his song bears out. The music for it should therefore display his righteous nature and his indignant stance toward the Court scene's action. Conceived as an "aria," my version obliges the performer to show this character's *gestus* through the assumed form of the conventional operatic solo, with a piano accompaniment consisting of an implacably repetitive octave figure. (The translation I use for my musical setting is Ralph Manheim's, modified slightly.)

THE "EXCEPTION TO THE RULE:" A CRITICAL AUDIENCE

It is important to remember that *this* depiction of a Court of Justice is a fabrication for a dramatic parable that will be practiced by apprentices of a new theatre, for the purpose of positing a *new relationship between actors and audience*. In this exercise, the "Rule" of the play's title is the gestically defined substance of all the characters' behavior. Each persona conducts himself according to what he knows as a *rule*; none knows anything *truly reasonably* — that is, by independent critical thought. Everyone's behavior is determined by one kind of "rule" or another, as defined in this Lehrstück text's depiction of "ordinary" circumstances. It is this *Verhalten*, gestically fashioned to be recognizable as usual and everyday — "what is expected" — that the audience is bidden by the players to observe carefully. If we understand that this is what truly constitutes "the Rule" in the play's demonstrated action, then it becomes

clear that "the Exception" is not the supposed "humanity" deduced by the Guide from the Coolie's act of offering the water flask to the Merchant, then argued by the Judge into realistic unlikelihood. It is not even the concept of "humanity" that emerges thus hypothetically from the abstract construction and re-construction that constitutes the action of the last scene. If audiences fail to grasp this (as they so frequently do, particularly in the matter of the Coolie's motive for giving his water flask to the Merchant), it may well be because the players have failed to carry out their gestical charge. If critics fail to grasp it, almost certainly it is because they do not read the play as something for actors to practice showing clearly to audiences.

The "Exception" of the play's title, then, refers to what the demonstrated characters do not do: *behave critically*. Analogically, therefore, the significant "Exception" of this theatrical *Einübung* is the audience, here restored to the overall *Lehrstück* project, and placed in a position to respond otherwise than is customary in the theatre. In specific terms, this restored audience is invited, both while experiencing the demonstrated action and in consequence of their experience, to behave particularly: they should find the familiar to be estranging, the ordinary to be inexplicable; they should be astounded by the usual; they should recognize "the rule" as an "abuse." That is, they should *observe* the presented events closely, *think critically* about what they observe, and then *do something*. For theatre spectators caught in the backwash of Realism, this constitutes quite exceptional conduct. The gestical musical presentations, themselves starkly anti-realistic theatrical components, are crucial elements in this new, exceptionally aesthetic commerce between actors and spectators.

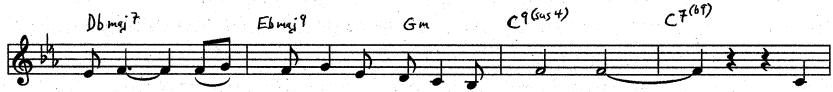
Urga Song (scene 4)

(Guitar)

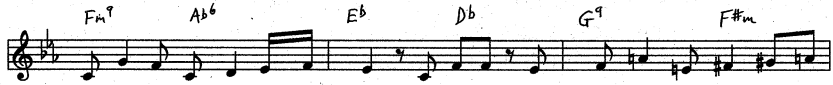
medium swing
♩=100



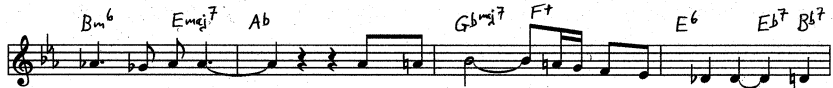
I'm go - ing to the town of Ur - ga.



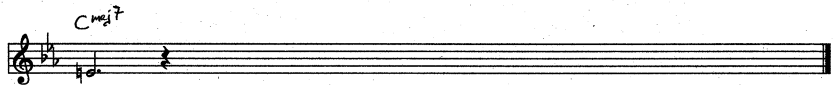
No - thing will stop me from go - ing to Ur - ga. No



ban - dit can keep me from the town of Ur - ga; the de - sert will not hold me



back from Ur - ga. There is food in the town of Ur - ga, and



pay.

River Song

$\text{♩} = 80$

The musical score is written in 7/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment for Clarinet, Piano/Banjo, and Bass. The lyrics are: "On the bank there stand two men,". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "the one swims a - cross, the". The third system concludes the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "o - ther hes - i - tates.".

(clarinet) On the bank there stand two men,

(Piano/Banjo) Gm^9

the one swims a - cross, the

Fm^7

o - ther hes - i - tates.

Gm^9

Is the one brave?

E_{ma}j⁷

This system contains the first musical phrase. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A handwritten annotation *E_{ma}j⁷* is placed below the first piano chord.

Is the o - ther a co - ward? A -

G_m⁹

This system contains the second musical phrase. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with eighth-note bass lines and chords. A handwritten annotation *G_m⁹* is placed below the first piano chord.

- cross the ri - ver one of the two has bus - iness.

B_b⁺ *B_m_j⁷*

This system contains the third musical phrase. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with eighth-note bass lines and chords. Handwritten annotations *B_b⁺* and *B_m_j⁷* are placed below the piano accompaniment.

Song of Courts of Justice

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of quarter note = 110. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "In the train of rob-ber gangs tra-vel courts of jus-tice. When the in-no-cent man is mur-dered, O-ver him the jud-ges as-sem-ble and con-demn him. At the grave of the mur-dered man his rights are mur-dered." The score includes various guitar chords such as Bm, Em, Dm, Gm6, Bb, Eb9(11), A7, and Bb Bb+ Bm.

$\text{♩} = 110$
Bm *Em*
In the train of rob-ber gangs tra-vel courts of jus-tice.

Dm *Gm⁶* *Dm* *Bb*
When the in-no-cent man is mur-dered, O-ver him the

Eb⁹⁽¹¹⁾ *A⁷* *Dm*
jud-ges as-sem-ble and con-demn him. At the

Gm⁷ *A⁷⁽⁹⁾* *Dm* *Bb* *Bb+* *Bm*
grave of the mur-dered man his rights are mur-dered.

That's How It Should Be (scene 6)

♩ = 90 **Intro** *Dm E⁷ A⁷ Dm D⁹ A⁷*

Tenor sax
Piano
Banjo

Detailed description: This section is an instrumental introduction in 5/4 time. It features three staves: Tenor Saxophone (top), Piano and Banjo (middle), and Bass (bottom). The Tenor Sax part has a melodic line with some grace notes. The Piano and Banjo part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Bass part has a simple line. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo is marked as quarter note = 90.

Singer

The sick man dies and the strong man fights, *And*

Piano/Banjo
Tenor sax

Detailed description: This section is a vocal line with piano accompaniment. It features three staves: Singer (top), Piano and Banjo (middle), and Tenor Saxophone (bottom). The singer's part has lyrics: "The sick man dies and the strong man fights, And". The piano/banjo part has a rhythmic accompaniment. The Tenor Sax part has a simple line. The key signature has one flat (B-flat).

that's how it should be! (tenor)

(piano/banjo)

Detailed description: This section is a continuation of the instrumental accompaniment. It features three staves: Tenor Saxophone (top), Piano and Banjo (middle), and Bass (bottom). The Tenor Sax part has a melodic line. The Piano and Banjo part provides a rhythmic accompaniment. The Bass part has a simple line. The key signature has one flat (B-flat).

Guide's Aria (scene 9)

Marcato
♩ = 85

Piano *f.* In the sys-tem they in-
ven-ted Hu-man-i-ty is an ex-cep-tion. Try to do a gen-rous deed, you'll be the lo-ser.
Fear for the man who shows a friend-ly na-ture! Hold him back if he tries to help some-one.
(speak:) Someone near you is *sfz* Stop your ears; some- *sfz* Don't go near that man in need, he wants you to help him.
thirsty; don't see him! and hear you is *sfz* grow-ing!

p. Woe to him who for-gets him-self, he *f.* gives a man to drink *ff.* and a wolf drinks!

Ver/Ratlosigkeit:
Benjamin, Brecht, und *Die Mutter*

Brechts Theaterstück *Die Mutter* sowie Benjamins Aufsätze "Ein Familiendrama auf dem epischen Theater" und "Was ist das epische Theater?" werden hier als Antworten auf die theoretische und praktische Ratlosigkeit der modernen Kultur gelesen. Diese Ratlosigkeit kommt für Brecht und Benjamin einem Verrat gleich. Indem die herkömmliche Tradition auf unbrauchbaren Ratschlägen besteht, hört sie niemals auf, schicksalhaft vor dem Eintreten in ein historisches Zeitalter zurückzubleiben, das wahrhaft als mündig bezeichnet werden könnte. Brechts Stück versucht in der Figur der Mutter und deren von Benjamin hervorgehobenen Eigenschaften der Praxisbezogenheit, Zuverlässigkeit und Treue eine Alternative zu dieser übergelaufenen Überlieferung zu bieten. In Anlehnung an Benjamins Aufsatz "Der Erzähler sowie dem Familienroman der Psychoanalyse wird gezeigt, wie Benjamins Lesart von Brecht dem Namen des epischen Theaters neue Kraft verleiht.

Ver/Ratlosigkeit: Benjamin, Brecht, and *Die Mutter*

Teresa Ritterhoff

I ADVICE, BETRAYAL, CULTURE

Ach, bitter bereut, wer des Weisen Rat scheut
Und vom Alter her nicht läßt beraten.

Ach, zu hoch nicht hinaus, es geht übel aus!
Sagte das Weib zum Soldaten.

Brecht, "Ballade vom Weib und dem Soldaten"¹

When called upon to assess the function of the generation gap, both the critic who initiated his public life as a spokesman for the radical youth movement and the playwright who never ceased valorizing the "new" might well be expected to concur with the hypothesis of Freud's "Family Romance": "Yes indeed, the overall progress of society rests on [the] opposition between the two generations."² Even their names seem to plead the case of youth: "Bert"-(h)old always insisted on dropping the syllable that would mark him as an elder, while "Benjamin" speaks its solidarity with "the youngest."³ Yet Brecht and Benjamin — each in his own inimitable manner — persistently defy the notion that the generations are (Oedipally) destined to be at war. Beyond the one-way street of a tradition fated to be handed down and in due course resisted, Benjamin's work of the late 1920s and 1930s gestures towards, if it does not develop, a strategy for rapprochement in both generational directions.⁴ Brecht for his part was never content simply to design works for mature audiences: not only were almost all of his productions calculated to bring maturity itself about, but the period of *Die Mutter* finds him penning a remarkable number of pieces, above all *Lehrstücke*, for children.

Infinitely more popular than Brecht's were the children's books of his contemporary Erich Kästner. But it is Kästner's work for adults that comes in for notoriously scathing criticism in Benjamin's essay of 1931, "Left-Wing Melancholy." The poem "Eine Mutter zieht Bilanz" [*A Mother Takes Stock*] for which Benjamin reserves particular scorn, opens with a lament: "My son hardly writes to me anymore" [*Mein Sohn schreibt mir so gut wie gar nicht mehr*] and closes on a vindictive if impotent wish: "It would be best if children stayed small" [*Am besten wär's, die Kinder blieben klein*].⁵ Kästner's sorry tale of a mother's enlightenment at the

hands of a son who refuses to write, visit, or send money ultimately exposes nothing more or less than the logic of succession itself — the mother's loss as the son's gain — and thus amounts, in Benjamin's estimation, to a perversion of both economics and familiar family [*familiär*] relations.⁶ It might well be concluded that changing the subject from bourgeois father to proletarian mother proves hopelessly inadequate as a means of counteracting the traditional (Expressionist) vision of the family: the *mater familias*, no matter how hard-working, is hardly capable of single-handedly overthrowing the Oedipal agon of history. At best, she remorsefully discovers her own entrapment; at worst, she is actively complicit with the reproduction of culture and its injustices.

Brecht's Pelagea Wlassowa avoids both of these fates, successfully transforming critical insight into action and managing to keep her son in the bargain. She consequently emerges as the most unreservedly "positive" hero ever to grace — if not conquer — the epic stage. The difficulty critics have had in seconding Brecht's astounding enthusiasm for this piece and its protagonist arises not least from the way that the story of *Die Mutter*, culminating in the revolution, seemingly lets itself be paraphrased as "it had to happen this way," rather than Benjamin's proposed formulation for the basic attitude of the epic playwright: "It can happen this way, but it can also happen another way altogether."⁷ Because, in other words, the play and the mother appear determined to tell determinative stories, *Die Mutter* is rejected as both dryly didactic and — even more damaging for the reputation of an epic theatre — anachronistic.

Rather than a kind of epic treason, I wish to suggest that *Die Mutter* be re-read in terms of Benjamin's contemporaneous analysis, in "The Storyteller," of the historical crisis of advice.⁸ If Brecht himself was seldom at a loss for words of wisdom, his obsession with advice-giving — what might even be termed the tyranny of the imperative in his work — can productively be grasped as itself the mark of a crisis in counsel, a proactive response to the perceived absence of functional advice in culture. For both Brecht and Benjamin, the lack of workable modes of tradition is symptomatic of the crisis in traditional modes of work, which in turn can be traced back to the mother of all bourgeois antinomies: the divide between theory and praxis. In its conventional form, the bequest of advice is always already a betrayal of the younger generation: when pedagogy makes misguided attempts to write youth into its pre- and ill-conceived script, the pernicious divide between theory and practice is ruthlessly because thoughtlessly inscribed onto the generation gap itself. In Brecht's play, by contrast, the mother appears as a counsellor who proffers suggestions ("theory") that never abandon their roots in praxis. Her guidance is accordingly not only well-intentioned, but above all effective, making itself felt — dialectically — both as an exacerbation and a relief of cultural conflict. Through what Benjamin calls her "lullabies"

[*Wiegenlieder*], the mother appears capable of reproducing knowledge without reinscribing the divisions cutting the human race in two several times over along lines of generation, gender and, of course, class.

That advice in Brecht's play works throws into critical relief the fact that cultural institutions operate in less efficacious and therefore more treacherous ways. Nothing being more irksome to Brecht than lapses in functionality, culture's "cluelessness" as to how to proceed is already telling [*verräterisch*] of a fundamental bad faith: *Ratlosigkeit*, in other words, is itself *Verrat*.⁹ By seemingly providing a truly revolutionary way out of this impasse, the family drama of the epic theatre raises the curtain on the possibility that tradition can be conceived of as something other than a traitor, jostling the compelling but impracticable conflation of cultural transmission with treachery and gesturing towards a historical condition that might rightfully be termed *Verratlosigkeit*.¹⁰ The mark, like the journal Brecht and Benjamin planned, of both a crisis (of a culture at a loss) and a critique (of that culture's manifold deceptions), *Verratlosigkeit* (pre)supposes that history cannot legitimately be passed on along lines as worn and therefore as suspect as "A,B,C."

II DIE FLEISCH(IG)GEWORDENE PRAXIS

Zwei bis drei Verrate am Vormittag:

Dazu wäre jeder bereit.

Aber was liegt an der Bereitschaft

Wo es nur auf das Können ankommt!

Brecht, "Über die Auswahl der Bestien"¹¹

In *Die Mutter*, Wlassowa's admonitions are not the products of an abstract and arbitrary law that, like the alcoholic father of Gorky's novel, strikes out at will. Here indeed the family patriarch has disappeared; the only reprimands that remain are those that have their origins in practical experience, above all the experience of language pedagogy itself. Thus the mother emerges from the depths of illiteracy with this pearl of wisdom: "Learn the alphabet, it is not enough, but / Learn it!"¹² Far from a mere tongue-lashing, her advice acknowledges the inevitability of melancholy at the same time that it makes it productive. The refrain of Benjamin's review essay, "A Family Drama in the Epic Theatre" accordingly identifies Wlassowa as "praxis incarnate" [*die fleischgewordene Praxis*]. In singing the praises of the mother, Benjamin is particularly attuned to an issue equally pressing for Freud's "Family Romance": female fidelity [*Treue*]. In Freud, the mother who has been unfaithful to the father by sleeping with the king is by virtue of the same act (too good to be) true to the child. While for Benjamin the issue is one of loyal praxis rather than royal genes, the prospect is no less entrancing. As an inexhaustible source of help [*unerschöpfliche Hilfsquelle*], maternal aid springs not only eternal, but in unmitigated purity: "...she represents help

at its source, where it is still pure-flowing, where it is still practical and not false [*verlogen*]," and thus gives birth to the only assistance an infantile Communism can accept "without reservation."¹³

Benjamin's sense of the mother's integrity and unflinching constancy takes on revealing contours when viewed in light of the praxis of an earlier Brechtian heroine, the true virgin Johanna of *St. Joan of the Stockyards*, in whose conception Benjamin was — how intimately is impossible to say — involved.¹⁴ Although or because Johanna lacks the experience of motherhood, her disastrous failure to keep children of the revolution safe places her squarely in the tradition of Mother Courage, the epic heroine *par excellence*, and one with whom Wlassowa has been most compellingly contrasted.¹⁵ Johanna famously becomes a traitor to her own cause through the attempt to remain "theoretically" or ideally loyal. It is not only the diplomatic mission aimed at accommodating workers and employers, but the effort to consolidate "theory" (religion) and "praxis" (politics) that is doomed by her well-intentioned efforts. Johanna's failure, as the snide Snyder succinctly and cynically prophesies, thus represents the miscarriage of mediation itself: "Run back and forth between them, / reconciler, mediator / be useful to neither and perish."¹⁶ The famous last scene accordingly confronts the audience with nothing less than the demise of the representational economy of the classical tradition, represented here primarily if not exclusively by Schiller.

If Johanna tries, and fails, to keep her hands clean while descending into the depths of the workers' struggle, Wlassowa's successful efforts are for Benjamin contingent upon what one might well term her theoretical virginity. The mother's practical assistance is "pure" because, unlike Johanna's, it does *not* attempt to mediate; it is always "hands-on." In what Benjamin casts as one of the play's key "simplifications," the mother begins work for the party by extending her praxis, which already consists in providing aid for her son: "And thus [*Und so*] she transforms [*verwandelt*] the antagonism which had threatened to develop between herself and her son into an antagonism against their common enemy."¹⁷ Benjamin's re-telling of the story of theory and praxis in *Die Mutter* here takes on a remarkable, fairy-tale-like quality. It is as if Wlassowa, starting from home [*von Haus aus*] an everyday mother, proceeds to enter an enchanted wood where her markedly mortal, or, as Benjamin calls them, "animalistic" [*animalisch*] capacities take on fantastically powerful dimensions.¹⁸ A thoroughly practical mother in the magical land of Communism moreover represents the diametrical and dialectical alternative to what Benjamin hates about story problems for children, namely that they constitute a betrayal by that which, second only to the mother, is the nearest and dearest a child has: stories themselves.¹⁹ Like a story problem, the transformation that takes place in *Die Mutter* involves a recombination of elements already on hand in the house or household. But Benjamin's account, where nothing is added or subtrac-

ted, evokes less an exchange of apples and oranges than magical metamorphoses of noses into sausages. Benjamin's reading of *Die Mutter* as a kind of fairy tale, in other words, allows both the mother and the tale to be "true." For when, in an overturning of the Kästner poem, Wlassowa (praxis) takes the lead over her son (theory), Benjamin counts not two, and not three, but rather four:

The four of them, mother and son, theory and praxis, execute a redeployment, play change and change about. Has the critical moment arrived when common sense has seized command, then theory is just good enough to take care of the housework. Then the son has to cut the bread, while the mother, who cannot read, operates the printing press; then the bare necessities of life have ceased to order human beings according to gender/generation [*Geschlechtern*]; then a blackboard comes between kitchen and bed in the proletarian dwelling.

[Da sind vier: Mutter und Sohn, Theorie und Praxis, die nehmen eine Umgruppierung vor; spielen 'Verwechselt, verwechselt das Bäublein.' Ist der kritische Augenblick einmal eingetreten, daß der gesunde Menschenverstand sich der Führung bemächtigt, dann ist die Theorie gerade gut genug, um die Hauswirtschaft zu besorgen. Dann muß der Sohn Brot schneiden, während die Mutter, die nicht lesen kann, druckt; dann hat die Notdurft des Lebens aufgehört, die Menschen nach Geschlechtern zu kommandieren; dann steht in der Proletarierwohnung die Wandtafel und schafft Raum zwischen Küche und Bett.]²⁰

For this new version of a family romance to take place, the son must first prove himself to be as unshakably theoretical as the mother is reliably practical: the mother, that is, must be the one who cooks (reproduces), while the son "reads books and prepares himself for leadership" (conceives a new form of production). But such a suggestive complementarity is made possible only by a remarkable parapraxis in Benjamin's reading of praxis, which casts the mother as illiterate despite the fact that by this point in the story (Scene 9), Wlassowa has learned to read (Scene 6c). Why this slip?

The answer emerges from Benjamin's account of another story of Brecht's, the *Threepenny Novel*. In reflecting upon the Brechtian manifestation of theory and praxis known as "crude thought" [*plumpes Denken*], Benjamin concludes:

Crude thoughts belong precisely in the household of dialectical thinking because they represent nothing other than the application of theory to praxis. Application *to*, not instruction *of*: action can of course be just as sophisticated as thought. But thought must be crude in order to come into its own in action.

[Plumpe Gedanken gehören gerade in den Haushalt des dialektischen Denkens, weil sie gar nichts anderes darstellen als die Anweisung der Theorie auf die Praxis. *Auf* die Praxis, nicht *an* sie: Handeln kann natürlich so fein ausfallen wie Denken. Aber ein Gedanke muß plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen.]²¹

The problem of how theory can “come into its own” [*zu seinem Recht...kommen*] is solved by a happy marriage, one in which a deeply relevant praxis promises to love and cherish, if not obey [*auf die Praxis, nicht an sie*] a theory which would otherwise, as Benjamin puts it in his first essay on the epic theater, “languish in the Babylonian exile of a praxis that has nothing to do with existence.”²² In order to become praxis incarnate, the mother must have *everything* to do with existence — and nothing to do with reading. Benjamin, in other words, “forgets” the mother’s ability to read because her literacy threatens the purity of her praxis, which is her assistance: “It is thus from helping, only in the second instance from theory, that the mother comes to the party.”²³

It is not only because it is the mother’s “natural” [*von Haus aus*] duty to cook that Benjamin’s insistence on this point is reminiscent of Brecht’s most famous attempt to establish the proper (or true) order of things: “*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.*”²⁴ The chronology of *Die Mutter*, the first of the chronicle plays, indeed establishes that the mother’s “first” aid takes the form of enveloping food in paper as if she were diapering a baby. But already these swaddling clothes are hardly innocent: they are covered in text that issues instructions [*Anweisungen*] to the workers. Like the epic theater itself, the mother has always already lost her theoretical innocence. Not a pure incarnation of praxis, “she” is an uneasy if potent mixture of praxis and theory, where the danger that one is dictating [*anweisen*] to the other is never quite — that is, dialectically — overcome: where one can never be sure if it is the search for food that grounds morality, or if it is not indeed the “moral” of the story to tell us so. The point at which the mother learns to read — a point which Benjamin apparently would rather not think about — is thus the point at which she herself becomes demonstrably “plump,” impregnated not with “*plumpes Denken*,” a thought that for all its coarseness is steadfast and true, but rather with a theory exceedingly cunning, subtle and even treacherous.²⁵ A literate mother, in other words, threatens to compromise — because she herself has been “compromised” — the good faith of the epic theater.

If Benjamin’s (mis)reading of *Die Mutter* — his reading of the mother as an alphabetical “Miss” — ultimately implies that it is impossible for both theory (son) and praxis (mother) to be readers, Scene 13, long a favorite with critics and often declared the most “Brechtian” of the piece, graphically illustrates the crucial importance of Wlassowa’s reading ability to *Die Mutter*. The strategically placed banner upon which the curtain rises makes it easy to read the war’s debt not only to imperialism, but to the patriarchy: “Copper Drive for the Fatherland” [*Vaterländische Kupferstelle*]. Yet even this large print comes accompanied by explanatory notes *qua* operating instructions proclaiming the inverse relationship between copper donations and a drawn-out military struggle. When Wlassowa slyly substitutes “lengthen” for “shorten,” she predictably

elicits a contemptuous "Can't you read?" [*Können Sie dann nicht lesen?*], to which she responds with doubled duplicity. Rather than answering that she cannot (which, though false, would be "true" in the sense that it would mark her as a member of the working class), she turns the question back on itself by asserting that written words are for traitors [*Spione*]. With this Wlassowa is giving voice to an even more subversive "truth"; for, as the audience is well aware, almost every word she utters comes from the Communist newspapers that are her daily (b)read. Wlassowa's cunning use of the argumentation and terminology gleaned from "Bolshevist" pages expose her as an ingenious and sophisticated reader, or as one of the women puts it after her secret comes out: "eine ganz raffinierte Person!"

Countering her compatriots' question about her ability to read with an inquiry into their ability to hear: "Can't you hear the bells?" [*Hören Sie die Glocken nicht?*], Wlassowa's "translation" of literacy into speech and gest suggests the treacherous nature of textuality. In what might be taken as a strange kind of confirmation of Benjamin's insistence on her illiteracy, Wlassowa here does everything in her considerable rhetorical power to change the subject from reading to speaking, from a written to an oral tradition. Whereas Johanna's betrayal takes the form of refusing to deliver a letter she anticipates will cause violence to erupt, the mother takes up the issue of violence both directly and orally, in the form of a sermon that loudly proclaims the "secret" of violent reproduction, i.e. the insight that violence breeds violence:

Yes, I am a Bolshevik. But you are murderers, as you stand there! No beast would turn over its young, like you yours, without common sense or reason, to a rotten cause. The womb should be ripped out of your bodies. It shall dry up, and you shall be unfruitful, as you stand there.

[Ja, ich bin eine Bolschewikin. Aber ihr seid Mörderinnen, wie ihr da steht! Kein Tier würde sein Junges hergeben, so wie ihr das euer: ohne Sinn und Verstand, für eine schlechte Sache. Euch gehört der Schoß ausgerissen. Er soll verdorren, und ihr sollt unfruchtbar werden, wie ihr da steht.]

Benjamin's reading of this scene again attempts to locate the mother as far away from theory — such as a concept of pacifism — as possible:

Her speech to the mothers in front of the copper drive is not a pacifist one; it is a revolutionary exhortation to the childbearers who, by betraying the cause of the weak, also betray the cause of their children, their "litter."

[Ihre Rede an die Mütter vor der Kupferabgabe ist keine pazifistische, sie ist ein revolutionärer Appell an die Gebärenden, die mit der Sache der Schwachen auch die Sache ihrer Kinder, ihres "Wurfs" verraten.]²⁶

Surely Benjamin is right to see betrayal as the issue at stake in this scene. His emphasis on the "animalistic" side of mothering is moreover underscored by Wlassowa's "exhortation" ("no beast would turn over its

young...”), as well as Brecht’s notes on the play, which praise the way Helene Weigel “showed the ‘mole’-like nature of her task” [*sie zeigte das Maulwurfsartige der Arbeit*].²⁷ But while Brecht’s “*maulwurfsartig*” is distinctly double-edged, implying the treacherous nature of the mother’s labor, Benjamin’s focus on the naturalness not only of childbirth but of maternal loyalty comes at a certain cost: that of failing to identify Wlassowa, all her protestations to the contrary, as a reader of both the dailies and classic texts. In Brecht’s version, Wlassowa’s line of argumentation relies not only on the “unnaturalness” of the mothers’ actions, but their unreasonableness and irrationality. They are not “like” beasts — they are worse than bestial. And although Wlassowa contemptuously rejects the Word borne by her not-so-well-intentioned neighbors on the occasion of her son’s death (Scene 10), her exhortation to the mothers reveals that she “knows” in the Biblical sense, being on intimate terms with Genesis in particular. Thus if the mother, unlike Johanna, does not keep the “faith,” her break with it — like Brecht’s own — is part of a dialectical relation to the canon, and not (only) an emphatic departure from it. Her intervention in history can thus be located neither beyond reading (theory) nor — consequently — beyond reproach.

III MUTTERMÜNDIGKEIT

KARL: Brecht ab. Es ist umsonst sie zu bewegen.²⁸
Schiller, *Die Jungfrau von Orleans* (3.4)

Wir schließen nicht, sondern brechen ab.
Benjamin, “Bert Brecht”²⁹

Everything Benjamin selects for emphasis in *Die Mutter* leads away from a written tradition of theory to an embodied one of praxis. The same move underlies his much more famous reading of Brecht’s theatrical project, the first version of “Was ist das epische Theater?” It is not in vain that this study which, as the subtitle announces, leads to or culminates [*mündet*] in Brecht (“*Eine Studie zu Brecht*”), evokes Kant’s “*Was ist Aufklärung?*”; the epic theater is indeed nothing less than the enlightened alternative to a theatrical tradition that envelops its audience in comfortable and seductive darkness. Having “liquidated the illusion that the theater is founded in poetry [*Dichtung*],” Brecht presents a theater in which the role of the text is not to serve as a vessel in which a narrative gestation process takes place or even to nurture the development of the story. The necessity of dissolving the privileged pedestal of the time-honored word stems from a sense that *Dichtung* — *pace* Schiller — is never naïve: it is always already bound up with (the treachery of) a tradition that theorizes and thus dictates it. The fact that maternal matter is traditionally conceived of as water as well as earth underscores the way that this “liquidation,” this anti-textual textuality of the epic theater, is

conceived of as the work of a — distinctly revolutionary — mother. As in Benjamin's reading of *Die Mutter*, a certain family romance of history is here being rewritten — or, more pertinently for a Brechtian context, refunctioned [*umfunktioniert*].

Nowhere is the nature of this labor more evident than in the discussion of the *gest*, the central term of Benjamin's text. In the first instance, the *gest* represents a threat and a challenge to a literary tradition handed down through the generations: "The epic theater is *gestic*. The extent to which it will be literary [*dichterisch*] in the traditional [*hergebrachten*] sense is another question."³⁰ The question of how poetic and how traditional the epic theater is is "another question" [*eine Frage für sich*] because it poses questions that are not primarily poetic, but rather turn the theater back on itself in that peculiar and paradoxical Benjaminian incarnation of the dialectic, the dialectic at a standstill.

The condition that the epic theatre uncovers is the dialectic at a standstill. For just as, in Hegel, the course of time is not the mother of the dialectic but only the medium in which it manifests itself, so in epic theater the dialectic is not born of the contradiction between successive statements or ways of behaving, but of the *gest* itself.

[Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand. Denn wie bei Hegel der Zeitverlauf nicht etwa die Mutter der Dialektik ist sondern nur das Medium, in dem sie sich darstellt, so ist im epischen Theater nicht der widersprüchliche Verlauf der Äußerungen oder der Verhaltensweisen die Mutter der Dialektik, sondern die Geste selbst.]³¹

The *gest* provides access to the dialectic at a standstill without passage through "statements or ways of behaving," that is through language or ethics. Understanding the *gest* in terms of "the mother" thus suggests above all a maternal force whose significance is not to be located in any kind of mediation — not to mention furthering — of development, but rather in an arresting of it. For not only is mediation the mistake that Johanna as not-yet-mother made: here Benjamin is very clear that something — like time, but also like language — which serves only as a medium for representation or manifestation is not to be confused or conflated with what he means by "mother."

It is the essay's enigmatically open ending, when water is again identified as the material of the epic theater, that paradoxically gives a more concrete sense of the "revolutionary" mother here at stake. It is first worth recalling the context in which water appeared in *Die Mutter*, namely in the form of the "ocean" [*Meer*] in which the teacher wished to drown the sorrows brought on by the transmission of the tradition :

Now generations and generations have piled knowledge upon more knowledge and written books upon books. And technology is more advanced than ever...We should throw the whole crummy business into the sea, into the deepest part of the Black Sea, all books and machines into the Black Sea.

[Da haben nun Generationen und Generationen Wissen auf Wissen gehäuft und Bücher auf Bücher geschrieben. Und die Technik ist weiter, als sie je war. Und was hat es genützt? Die Verwirrung ist größer, als sie je war....Man sollte den ganzen Krepel ins Meer werfen, wo es am tiefsten ist, alle Bücher und Maschinen ins Schwarze Meer.]³²

As in Kästner's poem, the overwhelming power of progression is countered with a regression that here takes the form of a wish to throw "everything" into the ocean [Meer]; the expression of a desire to (sub)merge in darkness with the mother [mère].³³ That this is *not* the body of water in question in the epic theater can be seen from a later essay of Benjamin's that distinguishes Brecht's representational strategies from the classical ("Aristotelian") *mise-en-scène* of "...a destiny made turbulent by the movement of a wave which sweeps the audience along with it. (The famous *peripeteia* is the crest of the wave which, breaking, rolls forward to the end)."³⁴ By contrast, rolling water in "Was ist das epische Theater?" is not always already a wave of fate, but a thoroughly historicized stream of events [Strom der Dinge]. This "stream of things" appears in "The Storyteller" as the "course of things" [Lauf der Dinge], where the chronicler's praxis of interpretation is identified as an alternative to explanation because it "does not have to do with an exact delineation of particular events, but with the way in which it is embedded in the large and untraceable course of the world."³⁵ Likewise, Brecht's theater deserves the attribute "epic" not only because it has to do with wisdom, defined in "The Storyteller" as the "epic side of truth," but also because it functions as a chronicler of events which, like *Die Mutter*, raises the question of historical embeddedness.³⁶

In "Was ist das epische Theater?" the image of water as a stream rather than always already a wave allows for the theater's interventions in and interruptions of flow to themselves *make waves*: to fracture the water's flow and give rise to breakers. The build-up [Stauung] that creates an upward spray of water is moreover presented as an explication of the most important pedagogical insight of the epic theater: "Astonishment [Das Staunen]...can be learned." It is necessary to quote the passage in full:

The build-up in the real flow of life, the moment where its course comes to a standstill, is made tangible by a backwards current; astonishment is this current. The dialectic at a standstill is its actual object. It is the cliff from which a look sinks downwards into that stream of things, a stream about which they in the city of Jehoo, "which is always full and where no one remains," know a song:

Do not cling to the wave that breaks against your foot,
as long as it stands in the water, new waves shall break against it.

When however the stream of things breaks upon this cliff of astonishment, there is no difference between a human life and a word. Both are merely the crest of the wave in the epic theater. It allows existence to spray high out of

the bed of time and remain shimmering for an instant in emptiness in order to bed it anew.

[Die Stauung im realen Lebensfluß, der Augenblick, da sein Ablauf zum Stehen kommt, macht sich als Rückflut fühlbar: das Staunen ist diese Rückflut. Die Dialektik im Stillstand ist sein eigentlicher Gegenstand. Es ist der Fels, von dem herab ein Blick in jenen Strom der Dinge sich senkt, von dem sie in der Stadt Jehoo, "die immer voll ist und wo niemand bleibt," ein Lied wissen:

Beharre nicht auf der Welle, die sich an deinem Fuß bricht,
solang er im Wasser steht, werden sich neue Wellen an ihm brechen.

Wenn aber der Strom der Dinge an diesem Fels des Staunens sich bricht, so ist kein Unterschied zwischen einem Menschenleben und einem Wort. Beide sind im epischen Theater nur der Kamm der Welle. Es läßt das Dasein aus dem Bett der Zeit hoch aufsprühen und schillernd einen Nu im Leeren stehen, um es neu zu betten.]³⁷

This bed-time or time-bed story presents an entirely new version of history as a "family romance" by telling of nothing less than history's (non)fundamental embeddedness. The "*Fels des Staunens*" is the form in which the epic theater, by blocking and even reversing the flow of existence, allows [*läßt*] that flow to take the form of a wave. In this function the cliff constitutes an explicit analogy to the (Oedipal) "foot" in the song from *Mahagonny* — a song not incidentally sung by the Widow Begbick, long taken to be a precursor of the great mother figures of which Wlassowa is — truly — the first.

But while in Brecht's *Mahagonny* song the foot that interrupts the flow is distinct from the anonymous impetus giving rise to the waves, in Benjamin's version the boulder both engenders and receives the strike of the water, thus shifting the perspective from the instructive to the sublime. The weightless emptiness of the spurting crest of the wave — existence emptied of (the silt and sand of) time — is moreover, through its iridescently Schiller-ing [*schillernd*] appearance, evocative of the German tradition's most sublime dramatist. Schiller's role in the epic theater as a foil for Brecht's own work — *Heilige Johanna* being a case in point — is thus reflected (or shimmers) in this passage as clearly as it did in the casting of the epic stage as a more rigorous because less mediated "moral institution" [*moralische Anstalt*]: "The view that the stage is a moral institution is justified only in relation to a theater that does not merely transmit knowledge but actually engenders it."³⁸ The knowledge-bearing epic theater could thus well be said to take on the function of the name of Schiller in "The Storyteller": the function of a name from the tradition for a place in that tradition — the naïve — "where the human being could believe himself to be in harmony with nature."³⁹ But in the epic theater, the flash of naïveté — far from constituting, in classically mediated fashion, the root from which all else follows (or flows) — is the pinnacle of a trajectory that receives its impetus from the turning or revolution of

the "natural" flow of things back on itself. Not just any events, these "things" — the singularities of language [*ein Wort*] and existence [*ein Menschenleben*] — are here exposed in their freedom from impetus and therefore from use. Impotent as instruments, words and human lives alike are borne along by waves that beget the insight into a fundamental historical harmony no single subject need believe or even bear witness to.

If not reducible to the "silt and sand" of time, and thus inconclusive as to time's future course, what the waves carry is nevertheless of enormous — and explicitly historical — value. For here, as in "The Storyteller," that which is less of an answer reveals itself to be all the more worthwhile as advice: "Advice is [...] less of an answer to a question than a suggestion [*Vorschlag*] concerned [*angehend*] with the continuation of a story/history (just now playing itself out)." The identification of advice with suggestion makes clear why Benjamin's application [*Anweisung*] of Brecht's verses to the rolling wave of events could never take the form of instructions [*Anweisungen*]. His re-writing of Begbick's lullaby instead provides for a scenario in which both the word ["*Beharre nicht...*"] and the "Du" to which it is addressed have, if not disappeared, shifted into a position from which they are — for all practical purposes — unable to speak or be spoken to. The only imperative that resounds here is addressed by the cliff to the waves of existence themselves: "Brecht!"

An imperative that is not a command, a break that does not constitute a rupture: this is what occurs when the epic theater "speaks" its name in a text that explicitly refrains from becoming explicit, that is, from spelling it out. What the suspension and refraction of linguistic exchange — the reliance on the power of suggestion — avoids repeating is thus precisely the lesson that psychoanalysis is interminably fated to teach again and again: that the transaction involved in instruction remains a matter of transference and counter-transference, a battle of strike and counter-strike that leaves the matter of maturity eternally unresolved. As a broken-off suggestion, a kind of preemptive strike [*Vorschlag*], "Brecht!" both precedes and precludes its being issued as an order, a command, or a rule. Yet it does not follow that this stroke of advice [*Ratschlag*] will fail to be passed on or down into the hands of the future. However paradoxically, the transformation into breakers as the culmination [*Mündung*] of the flow of events — the arresting and even reversal of "natural" development — urges the trajectory of existence towards something that can rightfully be called maturity [*Mündigkeit*]. For if in the final or terminal analysis the question of a truly loyal mother is not worthy of a definitive answer, its posing nevertheless raises the prospect of a true tradition: the eminently questionable emergence of a history both genuinely naïve and legitimately mature.

NOTES

¹ *Hauspostille*. In: Brecht, *Gesammelte Werke (GW)*, 8:239. "Oh, bitter regrets who wise counsel rejects, / And refuses advice from those older. / Oh, do not ascend, I foresee a bad end! / Said the young wife to the soldier."

² "Ja, der Fortschritt der Gesellschaft beruht überhaupt auf dieser Gegensätzlichkeit der beiden Generationen." Freud *Studienausgabe (SA)*, 4:223.

³ Although Benjamin was six years his senior, Brecht may have heard another hint of (adoring) youth in "Walter," the name of Brecht's younger brother who, if Arnold Bronnen is to be believed — and the author of *Vatermord* might well be supposed to have had an eye for these things — worshipped Bert slavishly. See Hans Mayer's account in "Brecht und die Tradition," 117.

⁴ The most important essay in this context is the "Programm eines proletarischen Kindertheaters," which has been identified by Hans-Thies Lehmann as a crucial point in "the dialectic of tradition and 'generation'" so central to Benjamin's work ("An Interrupted Performance," 181). On this latter issue see also John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*.

⁵ Kästner, "Eine Mutter zieht Bilanz," in: *Lärm im Spiegel*; cf. Benjamin, "Linke Melancholie," in: *Gesammelte Schriften [GS]* 3:279-83.

⁶ Cf. Benjamin, "Linke Melancholie," 279.

⁷ Benjamin, *Versuche über Brecht* ("Was ist das epische Theater?"), 23: "Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen" — das ist die Grundhaltung dessen, der für das epische Theater schreibt."

⁸ In "Der Erzähler," Benjamin rejects the notion that this crisis in counsel is a particularly modern phenomenon, suggesting that it is a historical crisis in the most fundamental sense, that is a crisis of history itself. Cf. "Der Erzähler," *GS* 2:42. For a discussion of this essay and its importance for a Benjaminian concept of tradition, see Richard Faber, "Walter Benjamin und die Tradition deutsch-jüdischer Merkprosa."

⁹ At least some of the regularity with which Heiner Müller's by now almost proverbial "Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat" is cited can perhaps be accounted for by the fact that Müller's formulation posits *Verrat* as a standard against which any tradition that wishes to understand itself as "Brechtian" must be (negatively) measured (Müller 1980).

¹⁰ The double negative of *Verratlosigkeit* should be understood as a possible formulation of what can only with extreme caution be deemed a Brechtian utopia. As Klaus-Detlev Müller convincingly argues, it is characteristic of Brecht that a utopia does not take concrete literary form in his work, but rather serves as a principle of literary operation ("*Prinzip der literarischen Verfahrensweise*" [Müller 1978, 336]). What Müller calls a "utopian intention" is thus not to be understood psychologically, but rather as a critical instrument for the thinking of historical alternatives that prohibits any specific delineation of what those alternatives might be, while indicating structures (such as advice) that could enable if not ensure their

transmission.

¹¹ "Two to three betrayals in the morning / Anyone would be prepared to do that./ But what good is preparedness / Where everything depends on ability?"

¹² "Lerne das ABC, es genügt nicht, aber / Lerne es!" Brecht, *Die Mutter*, in: *GW*, 2:857.

¹³ Benjamin, *Understanding Brecht* [UB], 35; VB, 47: "...weil sie die Hilfe an der Quelle darstellt, wo sie noch rein fließt, wo sie noch praktisch ist und nicht verlogen und daher uneingeschränkt dem zugewandt werden kann, was uneingeschränkt der Hilfe bedarf, nämlich dem Kommunismus."

¹⁴ Cf. Tiedemann, 180.

¹⁵ Cf. for example Nägele (1987), who draws upon and complicates Barthes' readings of the two plays.

¹⁶ Jones trans., 76. "Lauf' herum zwischen ihnen, / Versöhnlerin und Vermittlerin / Nütze keiner und gehe zugrund." Brecht, *Heilige Johanna der Schlachthöfe*, *GW* 2:725.

¹⁷ VB, 46: "Und so verwandelt sie die Feindschaft, welche zwischen ihr und ihrem Sohn sich zu entwickeln drohte, in Feindschaft gegen ihrer beider Feind."

¹⁸ *Ibid.*, 46.

¹⁹ "Grünende Anfangsgründe," *CS* 3:312f. "Nichts anderes waren sie [angewandte Aufgaben] als ein Verrat durch das Vertrauteste und Liebste, was das Kind nach seiner Mutter hatte: die Geschichten." Benjamin goes on to praise Tom Seidmann-Freud, the author of children's primers whose work he is reviewing for the second time, in these suggestive terms: "Und darum ist es eine ganze Welt von Versöhnung, die aus dem schlichten Imperativ dieser Rechenfibel herausklingt: '8-6=2. Erfinde dazu eine Geschichte und schreibe sie hierher.'" ["And that is why it is a world of reconciliation that resounds from the unpretentious imperative of this math workbook: 8-6=2. Think of a story and write it down here."] The incitement to think of a story is seen to provide a way out of the betrayal of prescribed tales that take on the power (and the violence) of insistent imperatives.

²⁰ *UB*, 36 (translation modified); *VB*, 48.

²¹ *UB*, 81; *VB*, 48. I have modified the translation to reflect the difference between *Anweisung auf* [application] and *Anweisung an* [instruction]; the latter has inexplicably been translated as "dependence," giving rise to the distinctly the misleading impression that the passage is a declaration of theoretical independence.

²² *UB*, 3, trans. modified. *VB*, 9: "...indes die Theorie im babylonischen Exil einer Praxis schmachtet, die nichts mit unserem Dasein zu tun hat..."

²³ *VB*, 46: "Vom Helfen also, erst in zweiter Linie von der Theorie her, kommt die Mutter an die Partei."

²⁴ According to Hans Mayer, Brecht was resigned to the fact that this line would provide the foundation for his place in the literary tradition (see Mayer, *op.cit.*, 143).

²⁵ Cf. *VB*, 60 ("Brechts *Dreigroschenroman*").

²⁶ *VB*, 46; *UB*, 35, translation modified.

²⁷ Brecht, "Anmerkungen zur *Mutter*," in: Hecht, *Materialien*, 58.

²⁸ "Break it off. It is fruitless to move her."

²⁹ *VB*, 16. "We do not conclude, but break off." This is the second-to-last sentence of Benjamin's radio address. The last "reads": "Sie können, meine Damen und Herren, diese Betrachtungen mit Hilfe jeder guten Buchhandlung fortsetzen, gründlicher aber ohne diese." ["You may, ladies and gentlemen, continue these observations with the help of any fine booksore, more thoroughly however without it."] Benjamin is thus once more concerned to locate Brechtian assistance [*Hilfe*] somewhere other than the book(store) — the radio itself being one of the possible alternative places explored by both Benjamin and Brecht.

³⁰ *UB*, 3; *VB*, 19: "Das epische Theater ist gestisch. Wie weit es dabei im hergebrachten Sinne dichterisch sein wird, ist eine Frage für sich."

³¹ *VB*, 28.

³² Brecht, *Die Mutter*, *op.cit.*, 856.

³³ Barthes seems to be playing with this most familiar of French homonyms in the title of his essay on *Die Mutter*, "Sur La Mère de Brecht" (On *The Mother / The Ocean of Brecht*).

³⁴ *UB*, 38; *VB*, 50. "...ein Geschick, das die Bewegung der Woge hat, die das Publikum mit sich fortreißt. (Die berühmte 'Peripetie' ist der Wellenkamm, der, vornüberfallend, zum Ende rollt)."

³⁵ "Der Erzähler," *op.cit.*, 452.

³⁶ *Ibid.*, 442.

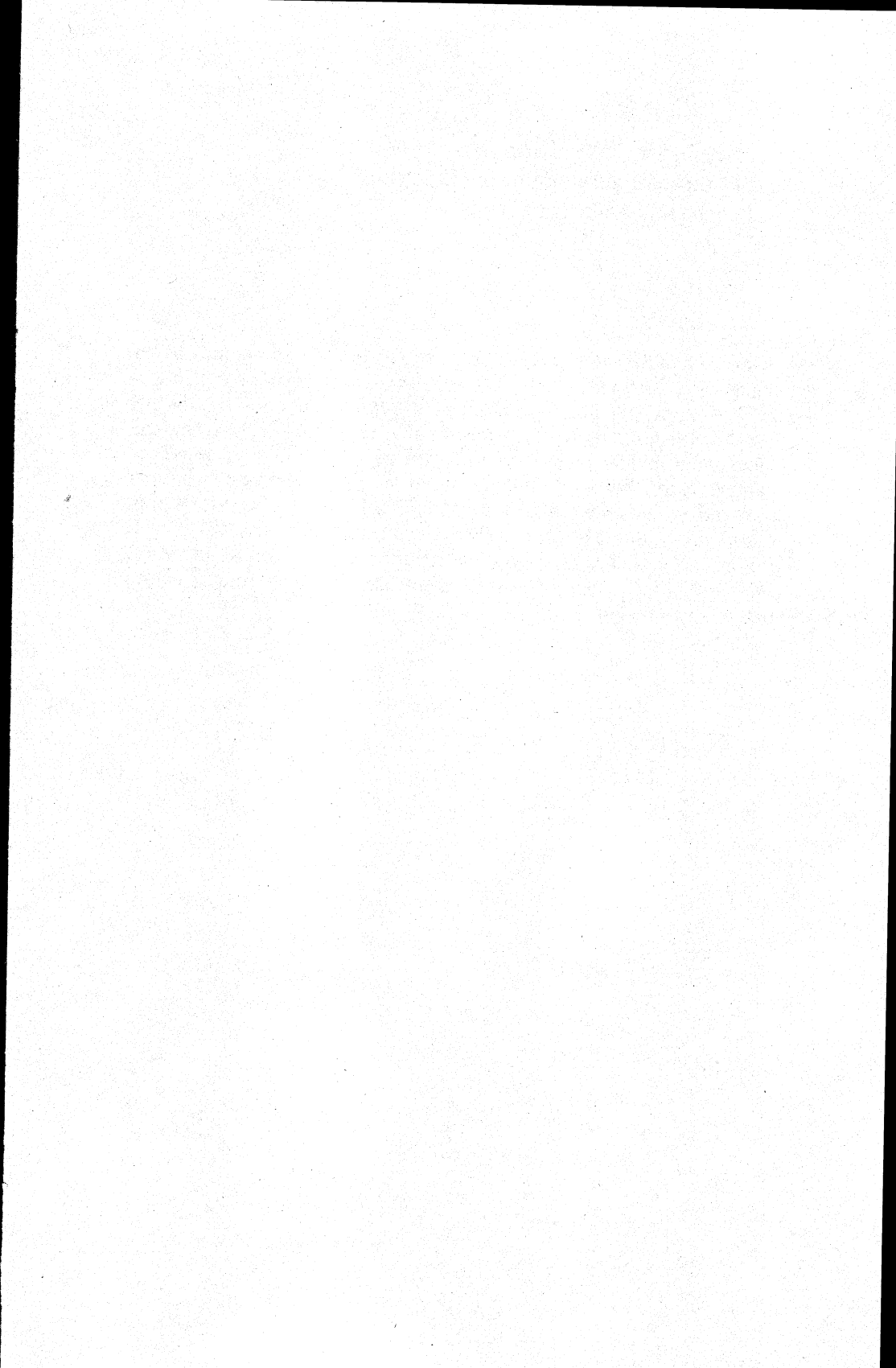
³⁷ *VB*, 29 (translation mine).

³⁸ *VB*, 26: "Daß die Bühne eine moralische Anstalt sei, diese Feststellung hat Berechtigung nur in Hinsicht auf ein Theater, das Erkenntnisse nicht allein vermittelt, sondern erzeugt."

³⁹ "...wo der Mensch sich im Einklang mit der Natur glauben konnte..." Benjamin, "Der Erzähler," *op.cit.*, 452.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. "Sur La Mère de Brecht." In: Barthes, *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964, 143-46.
- Benjamin, Walter. *Versuche über Brecht*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- . *Understanding Brecht*. Trans. Anna Bostock. Introduction by Stanley Mitchell. London: New Left Books, 1973.
- . *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 20 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- . *Saint Joan of the Stockyards*. Frank Jones, trans. Bloomington and London: Indiana University Press, 1969.
- Faber, Richard. "Walter Benjamin und die Tradition deutsch-jüdischer Merkprosa." In: Michael Opitz und Erdmut Wizila, Hrsg. *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig: Reclam, 1992, 123-45.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Hrsg. 11 vols. Frankfurt/M.: Fischer, 1970.
- Hecht, Werner. *Materialien zu Bertolt Brechts "Die Mutter"*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.
- Kästner, Erich. *Lärm im Spiegel*. Berlin 1929.
- Lehmann, Hans-Thies. "An Interrupted Performance. Benjamin's Idea of a Children's Theater." In: Gerhard Fischer, ed. *With the Sharpened Axe of Reason. Approaches to Walter Benjamin*. Oxford, UK: Berg, 1996, 179-200.
- Matt, Peter von. "Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas." In: *Neue Rundschau* 87 (1976): 613-29.
- Mayer, Hans. "Brecht und die Tradition." In: Mayer, *Brecht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, 97-241.
- McCole, John. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Müller, Heiner. "Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat." *Theater 1980*. Jahrbuch von *Theater Heute*, 134-35.
- Müller, Klaus-Detlev. "Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht." In: Gert Ueding et al., eds. *Literatur ist Utopie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, 335-66.
- Nägele, Rainer. "Brecht's Theater of Cruelty." In: Nägele, *Reading After Freud. Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan and Freud*. Columbia UP: New York, 1987, 111-34.
- . "Introduction: Reading Between Texts." In: Nägele, *Echoes of Translation: Reading Between Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997, 3-29.
- Tiedemann, Rolf. "Die Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken." In: Benjamin, *Versuche über Brecht*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, 175-208.



Theatre in the Text of Theory:
the Rhetorical Subversion of "Doctrine"
in Brecht's Theoretical Works

The theatre Brecht wished to establish can be viewed not only as the antithesis of the traditional theatre, but also as a theatre of potentiality — as the impossible theatre that forms the basis and boundary of any possible theatre. His work on this other kind of theatre began around 1926 and continued in his theoretical writings after 1933. Central to both contexts is the thoroughly aporetic question: can one imagine a politics oriented towards the creation of happiness? In Brecht's later texts both question and aporia emerge as theatre in the text of theory, that is, as a form of writing characterized by a rhetorical interruption of reference. This results in a suspension of exoteric doctrine that simultaneously potentializes meaning.

Theater im Text der Theorie: Zur rhetorischen Subversion der "Lehre" in Brechts theoretischen Schriften

Nikolaus Müller-Schöll

Brechts historische Erfindung, sein geschichtlicher Akt, so die Hypothese der folgenden Skizze, ist ein Theater, das nicht nur als Antithese des überlieferten Theaters zu begreifen ist, sondern auch als Theater der Potentialität: Als das unmögliche Theater, das jedes mögliche Theater begründet und begrenzt. Es ist ein Theater, das als Erfahrungsraum der Intervention des Anderen auf die Totalisierung des Politischen zu antworten versucht.¹

Inwiefern man in dieser Erfindung den bis heute unversehrten Kern der Brechtschen Arbeit sehen kann, versuche ich nachfolgend in drei Schritten zu entwickeln: 1. In der Phase seiner komplexesten theoretischen Entwürfe lotet Brecht in seinen Stücken das Problem aus, das das Auftauchen eines gestaltlosen, asozialen oder besser *a-typischen* "Massemenschen" für jede überkommene politische Theorie bedeutet. Er stellt sich die Frage, wie ein Politisches zu denken wäre, das sich an der Idee der Glückseligkeit orientiert. 2. Weil und solange er auf diese Frage keine Antwort weiß, schreibt Brecht, wie ausführlich darzustellen ist, Texte, deren zentrales Merkmal die rhetorische Unterbrechung des Bezugs auf eine Praxis ist. Dadurch wird die Lehre suspendiert, zugleich aber auch der Sinn potenziert. Die immanente Theorie der theatralischen Texte der 20er-Jahre setzt sich in Brechts "theoretischen" Schriften als *Theater im Text der Theorie* fort. 3. Was von Brechts Theater heute bleibt, ist das, was Brecht an Kafka bewunderte und mit Benjamins Terminologie als "Geste" bezeichnete: Sein in sich gebrochener Einspruch gegen jede Form moderner Bio-Politik.

I EIN THEATER DER POTENTIALITÄT — BRECHT, KAFKA

"Episches Theater," so Brecht angeblich in den 50er-Jahren, "wird es erst geben, wenn die Perversität aufhört, aus einem Luxus einen Beruf zu machen, nämlich den Beruf des Schauspielers."² Ein in diesem Sinne "episches Theater," das "Teater von Oklahoma," lädt seine Spieler in Kafkas Roman "Der Verschollene" mit folgenden Worten ein: "Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! [...] Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort!"³ Nach

welchen Maßstäben die Aufnahme erfolgt, so Walter Benjamin in seinem Kommentar dieser Passage, sei nicht zu enträtseln:

Die schauspielerische Eignung, an die man zuerst denken sollte, spielt scheinbar keine Rolle. Man kann das aber auch so ausdrücken: den Bewerbern wird überhaupt nichts anderes zugetraut, als sich zu spielen. Daß sie im Ernstfall *sein* könnten, was sie angeben, schaltet aus dem Bereich der Möglichkeit aus.⁴

Im Bewerber ohne Sein, in dieser Figur der reinen Potentialität oder angeborenen Uneigentlichkeit, die lediglich sich selbst spielt und die, wie man wohl zugleich lesen darf, gar kein anderes als ein gespieltes (und daher auch anders spielbares) Selbst hat, formuliert Benjamin im Jahr 1934 in äußerster Kürze, was das Theater aus Kafkas Roman in seinen Augen mit dem "epischen Theater" verbindet, das er drei Jahre zuvor in seiner "Studie zu Brecht"⁵ auf den Begriff gebracht hat: Hier wie da wird versucht, *Möglichkeit* anders zu denken und erfahrbar zu machen als dies in einer auf Aristoteles zurückgehenden Tradition geschehen ist. Definiert sich Kafkas Theater der Möglichkeit prägnant dadurch, daß ihm jeder angehört, der "an seine Zukunft denkt," so wird in Brechts Theater der Möglichkeit der Mensch erkennbar als "ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes," wovon, wie Brecht schreibt, "seine Entwicklungsfähigkeit kommt."

In Brechts *Stücken* beginnt die Arbeit an einem Theater der Potentialität ungefähr 1926, als Brecht erstmals explizit vom "epischen Theater" spricht, und sie endet dort in dem Moment, in dem der Faschismus den Brechtschen Theaterexperimenten ein Ende setzt. Ab dem Beginn der 30er-Jahre und bis zu Brechts Tod verlagert sich diese Arbeit in die theoretischen Schriften und Notizen.

"Und ich der eine und der andere ich...", der Halbsatz, mit dem Galy Gay in *Mann ist Mann* seine Umwandlung vom "individuum" in ein "dividuum"⁶ besiegelt, erweist Galy als einen in keiner Rolle, keinem Namen und keiner Charakterisierung restlos aufgehenden "Massemenschen." Neben der Erkenntnis der Entfremdung und der Pervertierbarkeit dieses Nicht-Subjektes, die Brecht später ins Stück einrücken wird,⁷ vermittelt *Mann ist Mann* im Jahr 1926 vor allem die Erfahrung der "Entwicklungsfähigkeit." Das Stück stellt die Chance dar, die in der vielbeschriebenen Krise des Subjekts liegt: Kein philosophisches, wissenschaftliches oder politisches System kann den asozialen "Massemenschen" restlos erkennen, begreifen oder beherrschen. Jede Institution und jeder Apparat — ganz gleich ob "Staat," "Theater" oder "Gemeinwesen" — muß von nun an mit diesem Rest rechnen, und an diesem Rest wird jede Rechnung scheitern.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny entfaltet den Konflikt zwischen Massemensch und Staatsapparat, der sich aus diesem inkalkulablen Rest ergibt, als eine Aporie im Zentrum jedes Gesetzes. In der Mitte des

Stückes liest der in der Ereignislosigkeit der "Netzestadt" gefangene Jim Mahoney einen Wirbelsturm als Allegorie des Menschlichen, wenn er bei dessen erhabenem Anblick konstatiert: "Und gerade so ist der Mensch: Er muß zerstören, was da ist."⁸ Diese Erkenntnis des Menschen zerreißt in der "Nacht des Entsetzens" (UE 25), bzw. "des Grauens" (UE 30) genannten Szene als Zäsur das Netz der städtischen Ordnung. Es offenbart sich hier als "Ereignis" oder "Geschick" ein in sich gespaltener Imperativ des Entsetzens und zugleich der Entsetzung: Das gesetzlose Gebot, jedes Gesetz, ja jede Definition des Menschen immer von Neuem zu zerstören. In sich gespalten ist dieser Imperativ, weil er noch die eigene Geltung, bzw. die Umwandlung in ein positives Gesetz, suspendiert.

Was Jim dabei in der Nacht des Entsetzens leitet, ist die Suche nach dem Glück. Er findet, wie sein Freund Bill den Bewohnern von Mahagonny in einem grammatisch wie stilistisch gebrochenen Satz sagt, die "Gesetze der menschlichen Glückseligkeit / Nach der ihr alle lebt" (UE 48). Der in allen Fassungen erhaltene Stil- und Regelbruch in Bills Satz verrät vielleicht etwas darüber, weshalb die Gesetze, kaum gefunden, sofort wieder verloren gehen: Er deutet hin auf den Bruch zwischen jeder möglichen gesetzlichen Ordnung, *nach der man lebt*, und der Glückseligkeit, *nach der man strebt*. Das Streben nach Glückseligkeit macht in Mahagonny aus dem bloßen Leben das Leben in seiner je bestimmten Form, kann also vielleicht als radikal singularisierendes Supplement bezeichnet werden — damit aber als etwas, dem kein Gesetzestext jemals restlos gerecht werden kann. Der Bruch zwischen Glück und Gesetz zeigt sich auch darin, daß der "Fund" der neuen Gesetze zwar im Szenentitel angekündigt, in der Szene aber nicht dargestellt wird. Was die Szene dagegen vorführt, ist der Prozeß, in dessen Verlauf aus dem ungezeigten Fund und dem nicht positivierbaren Imperativ im Durchgang durch eine Reihe von Umformulierungen der Text des neuen "Leitspruches"⁹ der Stadt wird. Erst durch diesen Prozeß wird aus dem hyperbolischen Moment der Aus- und Einsetzung des Gesetzes ein neuer, positiver Gesetzestext. Doch dieser Prozeß versieht das neue Gesetz unweigerlich mit einem kontingenten Überschuß oder Mangel und dadurch gleichsam mit einem Verfallsdatum, schreibt ihm gemäß dem gefundenen Imperativ die Notwendigkeit einer neuerlichen Zäsur ein. Im Gesetzestext manifestiert sich der Überschuß oder Mangel als dessen Theatralität oder, wie man auch sagen könnte: als das Theater im Text der Theorie.

II SUBVERSION DER LEHRE — THEATER IM TEXT DER THEORIE

Der Imperativ der Entsetzung, den Brechts Stücke für die politische Theorie formulieren, betrifft auch den Text der Theatertheorie. Bereits in Brechts erstem größeren Versuch einer theoretischen Darstellung des "epischen Theaters," in den "Anmerkungen zur Oper *Mahagonny*,"¹⁰ lassen sich Figuren einer Suspension des Bezugs auf ein Außerhalb nachzeichnen, die von nun an alle größeren Theorietexte Brechts

kennzeichnen werden. Befolgt man bei der Lektüre dieses Textes die Aufforderung, die Brecht darin fürs "epische Theater" gibt, man solle auf den "Gang" statt auf den "Ausgang" (VH 2:103) achten, und richtet man deshalb den Blick auch auf den Stil der Argumentation und nicht nur auf ihre Thesen, so erweisen sich die auf den ersten Blick so präzisen und klaren, ja doktrinären "Anmerkungen" als Dokument und Szene eines Konflikts, dessen Spuren noch nicht ganz getilgt sind: Der konstatierten allgemeinen Krise und Haltlosigkeit zum Trotz wirkt Brecht nicht, als fehle es ihm an Halt. Obwohl er in einer ungefähr zeitgleichen Diskussion mit Benjamin über Schreibweisen theoretischer Texte jene Schreibweise verwirft, die vorwegnimmt, was erst eine reale Revolution hervorbringen könnte (er nennt sie "numinär" — von "numen," dem göttlichen Willen),¹¹ setzt er sich in diesem Text exakt in die Position des "numen," der den Endzustand einer kommenden Gesellschaft ohne Verdinglichung bereits im Voraus kennt, und stellt auf der Grundlage dieses Vorgriffs apodiktische Oppositionen auf, die für sich betrachtet wie pure Haarspalterei wirken: Er will die Oper nicht abschaffen, begrüßt aber ihre Zerstörung, er verwirft die Weltanschauung, rechnet gleichwohl das Weltbild zu den Merkmalen des epischen Theaters, er will nicht, daß man den Menschen "als bekannt" ansieht, bezeichnet gleichwohl einen sterbenden Mann als "real," er lehnt Erfindung und Erneuerung ab, fordert aber Neuerungen (VH 2:103).¹²

Betrachtet man die letztgenannte Unterscheidung genauer, so wird die Brechtsche Schreibtechnik deutlicher. "Erfindung" gilt Brecht im bestehenden Apparat als eine zu zertrümmernde Illusion, die ihren Rahmen, die gesellschaftlichen und sprachlichen Strukturen des der eigenen Ansicht nach unabhängigen Schöpfers, verbirgt. In einer zukünftigen, "von aller Magie gereinigten"¹³ Gesellschaft ohne Verdinglichung wäre Erfindung hingegen nicht einmal mehr denkbar oder immer schon vollzogen. Dort wäre sie möglich, aber überflüssig, hier ist sie unmöglich, und gleichwohl bleibt sie notwendig: Noch um die alte Oper im Interesse des Anderen, dessen, was in ihr nicht zu Wort kommen kann, zu zertrümmern, muß man sie erhalten; und andererseits kann man sie nicht erhalten, ohne sie beständig neu zu erfinden. Vielleicht hat Brecht also deshalb an der Stelle des einen Wortes "erfinden" die zwei Begriffe "neuern" und "erneuern" geprägt, oder besser: erfunden und damit die Frage: Wie erfinden, ohne zu erneuern? Oder: Wie neuern, ohne zu erfinden? Die Antwort des brechtschen Textes auf diese Fragen lautet freilich, daß jede Erfindung Neuerung *und* Erneuerung ist. Sie geht hervor aus der Bewegung des Textes von der Zertrümmerung der Erfindung zur Erfindung des Begriffspaares "Neuerung" und "Erneuerung." Die Erfindung wird explizit abgelehnt, doch diese Ablehnung wird mit Hilfe der Erfindung neuer Begriffe in Szene gesetzt. In diesem Widerstreit revidiert Brechts Text, was Brecht — gleichsam numinär — fordert. Anders gesagt: Die Praxis des Textes widerlegt die in ihm ausgegebene theoretische Anweisung.

Ähnliches ließe sich, wäre der Platz dafür da, entfalten, verfolgte man genauer, wie sich in Brechts Darstellung die soziologische Analyse des Zustands und der epische Stil seiner Darstellung in die Quere kommen, wie der Untergang der tragischen Kunst in einer tragischen Figur dargestellt wird, und wie sich Mimesis und Diegesis oder Logik und Lexik verschränken.

Was Brecht in den "Anmerkungen zu *Mahagonny*" eher unterläuft, wird in späteren theoretischen Texten zum vermutlich intendierten Stilprinzip. Am deutlichsten ist dies in der Zusammenschau einiger Texte zu erkennen, in denen Brecht mit "Modellen" arbeitet oder seine Arbeit mit Modellen beschreibt: In den "Lehrstücken," in der Konzeption der Zeitschrift "Krise und Kritik," in der "Straßenszene," in "K-Typus und P-Typus" sowie in den "Modell"-Inszenierungen der *Antigone* und der *Mutter Courage*. In einer Diskussion mit Benjamin über die Zeitschrift schlägt Brecht eine "juristisch-physikalische schreibweise" vor. Er definiert "physikalisch" dabei als "gegen die schau gerichtet, gegen die integration."¹⁴ Benjamin präzisiert, es handle sich bei dieser Schreibweise um eine "das *experiment* benötigende. sie muß die realität weniger aufsuchen als für die beweisende sie zurechtzukonstruieren." Mit den Begriffen der Konstruktion und des Experiments beschreibt er die zwei Bestandteile der geplanten Zeitschrift, aber zugleich auch die Komponenten des Lehrstücks wie der späteren Theatertheorie Brechts: In allen diesen Fällen wird der Rahmen des Experiments im Experiment geprüft und revidiert. Das Experiment benötigt den Rahmen, aber der Rahmen ist selbst auf das ihn verändernde Experiment angewiesen. Dadurch gilt aber in jedem Fall, daß aus der so als Konstellation angelegten Versuchsanordnung keine einfache Botschaft oder Lehre herausgelöst werden kann. Das "Modell," bzw. das "Beispiel," die "Parabel," das "Gleichnis" oder "Dokument" ist immer auch Bei-spiel, der kommentierende oder anordnende Rahmen, in dem, wie es scheint, die "Lehre" verkündet wird, ist geradezu daraufhin angelegt, widerlegt zu werden. Mit Brechts Worten ausgedrückt: "Ich wurde ein wenig doktrinär, weil ich dringend Belehrung brauchte."¹⁵

Die Anordnung in Gestalt einer Konstellation läßt sich beispielhaft an Brechts "Straßenszene" zeigen.¹⁶ Brecht leitet sein vielleicht berühmtestes Lehrbeispiel im Modus des Konstatierens ein: "Es ist verhältnismäßig einfach, ein Grundmodell für episches Theater aufzustellen."¹⁷ Statt nun aber in diesem Modus fortzufahren, wechselt er in den des Erzählens:

Bei praktischen Versuchen wählte ich für gewöhnlich als Beispiel aller-einfachsten, sozusagen "natürlichen" epischen Theaters einen Vorgang, der sich an irgendeiner Straßenecke abspielen kann: ...¹⁸

Brecht stellt hier nicht ein "Grundmodell" epischen Theaters vor, er erzählt vielmehr nach Art eines Versuchsberichts von der Vorstellung dieses Grundmodells. Der Versuch, das epische Theater darzustellen, von

dem berichtet wird, ist gleichsam Teil einer epischen Darstellung dieser Darstellung. Unentscheidbar wird dadurch aber, ob das angekündigte einfache "Grundmodell" das im erzählten Versuch gewählte Beispiel ist oder vielmehr die spezifische Form seiner Darstellung in der Theorie. Was als spitzfindige Unterscheidung erscheinen könnte, verweist auf den Unterschied zwischen Versuchsbeschreibungen experimenteller Physik und Brechts Theorie: Anders als dort geht es hier um Versuche, die gleichsam die Versuchssituation selbst zum Gegenstand haben, um Darstellungen zur Frage der Darstellung. Wenn Brecht etwa im Versuch nach einem Standpunkt sucht, von dem aus einer der Akteure der Alltagsszene es rechtfertigen könnte, die Aufgeregtheit eines Chauffeurs wiederzugeben, und diesen darin findet, daß der Akteur "diese Aufgeregtheit der Kritik ausliefern kann," dann erhält die Kritik *im Rahmen des Versuches* den Status einer Letztbegründung. Doch die Rahmung dieses Rahmens durch die zitierte Einleitung löst diese Letztbegründung wieder auf: Indem das Modell der Straßenszene als Modell gezeigt wird, werden die in ihm aufgezeigten Kriterien für die Beurteilung der Adäquatheit der Mittel unter die Voraussetzung gestellt, daß das Modell selbst adäquat ist. Diese Voraussetzung wird jedoch ihrerseits nach dem Vorbild einer looping the loop-Schleife durch den Modellcharakter der Straßenszene suspendiert. Erst das Modell erfindet die Kriterien, nach denen seine eigene Adäquatheit beurteilt werden könnte. Brecht überläßt durch diese Suspension des Bezugs seinen Text einer Kritik, deren Normen nicht länger von seinem Modell bestimmt werden. Das vorgestellte epische Theater hat seine Zukunft immer noch vor sich.

Das Modell des Modells wird in seiner Funktionsweise am deutlichsten in Brechts Anmerkungen zu seinen "aufführungsmodellen." Ihre genauere Lektüre hätte eine Generation von Theatermachern vielleicht daran hindern können, Brecht in einen toten Klassiker zu verwandeln und das BE in dessen Mausoleum. Über das Antigonemodell beteuert er 1948, es sei "wahrhaftig nicht aufgestellt [...] die Aufführungsweise zu fixieren, ganz im Gegenteil! Auf der Entwicklung liegt das größte Gewicht..."¹⁹ Das Modell ist gleichsam ein invertiertes Theater: Wenn im herkömmlichen Theater ein veränderliches Spiel in einem unveränderlichen Rahmen statthätte, so tritt hier umgekehrt durch das unveränderliche Spiel die Veränderung des Rahmens hervor. Nun ist diese Veränderung aber nicht das Resultat veränderter Verhältnisse; erstaunlicherweise hat sie Brecht zufolge vielmehr *immer schon* stattgehabt: "Das Modell," so schreibt er, "ist von vorneherein als unfertig zu betrachten." Wie er im Zusammenhang des Courage-Modells hinzufügt, findet der Benutzer "schon in der Vorlage [...] Sprengungen." Diese Sprengungen sind freilich nicht lediglich einem lebenslangen Hang zum Fragmentarischen oder einem Desinteresse am System zuzuschreiben, es handelt sich hier vielmehr um sozusagen notwendige Irrtümer, die sich aus der Tatsache ergeben, daß das Modell, wie Brecht schreibt, "vorgemacht" sein muß, damit es nachgeahmt werden kann, es "steht und fällt natürlich mit seiner Nachahmbarkeit und

Variabilität.²⁰ Diese Bestimmungen unterlaufen die überkommenen Begriffe von Präsenz und Repräsentation: Bereits das Vorbild, bzw. in Brechts Worten: das "Modell," ist als "Gemachtes" im Ursprung verändert, kontaminiert. Und deshalb muß jedes Abbild zwangsläufig mehr als bloßes Abbild sein, veränderte Wiederholung.²¹ Durch diese Kontamination des ersten wie aller weiteren Abbilder wird jede Aktualisierung des Modells zu einer Darstellung, die Möglichkeiten birgt und verbirgt.

Der Bezug der Theorie zur Praxis, den die zitierten Texte beispielhaft vor Augen führen, läßt sich bündig mit Benjamins Beschreibung des plumpen Denkens bestimmen: "...Anweisung der Theorie auf die Praxis. Auf die Praxis, nicht an sie." Das Theater im Text der Theorie Brechts führt die Zäsur zwischen jeder Theorie und jeder Praxis vor Augen: Schon Theatertheorie ist eine theatralische Praxis und als solche "übersetzt" sie keine Theaterpraxis ohne Bruch.

III GESTEN

Daß Brechts Theorietexte und allgemeiner die Texte, in denen er mit "Modellen" arbeitet, als doktrinäre Texte mißverstanden wurden, ist vielleicht nicht reiner Unfall oder Zufall. Die dialektische Anlage, die sie mit den Lehrstücken teilen, der Versuch, die "Anschauungen durch die Verhältnisse" zertrümmern zu lassen, bzw. "gewisse starre Vorstellungen aufzulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen," ließ den Lesern und Benutzern von Anfang an die Möglichkeit, statt den "Verhältnissen" oder der "Praxis" den "Anschauungen" und den "Vorstellungen" recht zu geben. Dieses Mißverständnis war vielleicht auch deshalb möglich, weil Brecht sich zumindest zeitweilig eine zu einfache Vorstellung vom Verhältnis von Theorie und Praxis machte und eine falsche Anschauung über das Wesen des "sozialismus" hatte, diesen als große "Ordnung" definierte statt als große "Produktion," ihn somit nicht als das "Unvorhersehbare," Ungeheure und deshalb Undarstellbare sah.²² Eine vom kalten Krieg geprägte Rezeption Brechts wirkte daran mit, daß das Theater der Potentialität, dessen Spuren ich hier nachgegangen bin, beinahe in Vergessenheit geriet.

In seinen Notizen bezeichnet Walter Benjamin einmal Brechts Theater als "Bindeglied zwischen Literatur und Staatslehre." Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß Benjamin dabei an eine Staatslehre dachte, die den Ausnahmezustand zur Regel erhebt, um den "wirklichen" Ausnahmezustand, die Intervention des Anderen, zu verhindern: Eine Staatslehre, die theoretisch von Carl Schmitt formuliert wurde, praktisch das Politische in allen politischen Systemen, die Brecht kannte, bestimmte.²³ Fragt man, in welcher Literatur Brecht das Vorbild seines Theaters der Potentialität gefunden hat, so stößt man dagegen mehrfach auf die Spur Kafkas, des, so Brecht 1931, "einzig echten bolschewistischen Schriftsteller(s)." Als einer der wenigen (Beinahe-)Zeitgenossen Brechts hält er dessen kritischem Urteil stand, erhält gar emphatisches Lob und das

gleich mehrfach: 1926 nimmt er Kafka ausdrücklich von einer seiner Pauschalverdammungen der zeitgenössischen Epik aus,²⁴ ungefähr zur selben Zeit nennt er Kafka "eine wirklich ernste Erscheinung" und droht für den Fall, daß das "Geschmeiß diesseits und jenseits des gemeinsamen Feuilletonstriches" versuchen sollte, "ihn für einen der ihrigen zu erklären," mit Mitteln aus "barbarischen Zeiten": "Ich würde im Bedarfsfall vor völliger Existenzvernichtung keinen Augenblick zurückschrecken."²⁵ 1934 schreibt er, daß deutsche Schriftsteller "unbedingt diese Werke lesen müssen, so schwer das ist." Wie man einer wenig beachteten Notiz aus der Zeit der Arbeit an *Mann ist Mann* entnehmen kann, erscheint Brecht Josef K., der Held von Kafkas 1925 veröffentlichten Roman *Der Proceß*, nachträglich als "Urbild" des asozialen Baals. Er rühmt an Josef K. "die unvergleichliche Art, sich zu bewegen (im Nehmen einer Zigarette, beim Sichsetzen auf einen Stuhl und so weiter)," anders gesagt: die fast oder ganz unverständlichen Gesten, in denen sich, wie er 1931 ausführt, das Staunen eines Menschen ausdrückt, "der ungeheure Verschiebungen in allen Verhältnissen sich anbahnen fühlt ohne den neuen Ordnungen sich selber einfügen zu können." Kafka ist für Brecht drei Jahre später derjenige, der das Verfahren der sowjetischen Geheimpolizei,²⁶ aber zugleich auch "die kommenden Konzentrationslager, die kommende Rechtsunsicherheit, die kommende Verabsolutierung des Staatsapparates, das dumpfe, von unzugänglichen Kräften gelenkte Leben der vielen einzelnen," als, wie er schreibt, "Visionär," mit "großartiger Phantasie," geschildert hat. Was Brecht als das zentrale, ja einzige Thema Kafkas hervorhebt, ist das Problem der "Organisation" und die "Angst vor dem Ameisenstaat," vor allem aber: das Fehlen einer Lösung.²⁷

Wie Kafka in der Literatur hält Brecht in seinem Theater der Potentialität an der nicht restlos rationalisierbaren "Geste" fest — und dies, um das "Staunen" zu bewirken, das Brecht "in die aristotelische Formel von der Wirkung der Tragödie" einsetzen will.²⁸ Mit Giorgio Agamben könnte man diese "Geste" als "Perfektionierung der Potenz als Potenz" bezeichnen, als "wechselseitige Exposition der Potenz im Akt und des Aktes in der Potenz," als Akt zwischen Potenz und Akt, *dynamis* und *energeia*.²⁹ In der so verstandenen "Geste" manifestiert sich bei Brecht wie bei Kafka eine Zukunft des Anderen, die auf keine Weise in Anwesenheit und Gegenwart umgewandelt werden kann. Im *hic et nunc* markiert die Geste die Unterbrechung und Aussetzung der Ökonomie des Subjekts und des Kalküls der Darstellung. Was die aus der Beschäftigung mit dem Politischen abgeleitete Theatertheorie Brechts rückwirkend für die Theorie des Politischen lehren kann, ist die Erfahrung dieser Intervention des Anderen — eine Erfahrung, die Brecht regelmäßig als Erfahrung des Verstricktseins im Medium der Sprache ereilt.

Als Bindeglied zwischen der literarischen Subversion von System, Subjekt und Präsenz und einer "Staatslehre," die der theoretische Ausdruck jener auf Ausgrenzung und Eliminierung des Anderen ausge-

richteten Beherrschung der Massen ist, die Foucault als Bio-Politik bezeichnete,³⁰ vermittelt Brechts Theater der Potentialität die Erfahrung der Grenze jeder politischen Kalkulation am Material — an einem menschlichen Leben, das niemals von seinen nicht ganz ergründbaren Gesten, seiner Form, getrennt werden kann;³¹ die Grenze zeigt sich als atypischer Massemensch, als Wirbelsturm in Mahagonny, als rebellierender Körper in den Lehrstücken oder eben als Theater im Text der Theorie.³²

ANMERKUNGEN

¹ Die Problematik der "Erfindung," die ich hier nicht weiter ausführen kann, entfalte ich in einem Aufsatz mit dem Titel: "...just an invented word." Er erscheint in einer Sonderausgabe von *The Drama Review (TDR)* im Frühjahr 1999.

² Zit. nach Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. (Frankfurt/M., 2. Aufl., 1991), 150.

³ Franz Kafka, *Der Verschollene*. Roman in der Fassung der Handschrift (Frankfurt, 1994), 295.

⁴ Walter Benjamin, "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages." In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 2.2 (Frankfurt/M., 1980): 409-38, hier 422. Die Ausgabe wird ab jetzt zitiert als: WB + Band + Teil des Bandes + Seitenzahl.

⁵ WB 2.2:519-31.

⁶ Als "umbau eines individuums in ein dividuum" bezeichnet Brecht in einer Notiz die "historische begebenheit", die in *Mann ist Mann* dargestellt werden sollte. Zit. nach: Carl Wege, *Brechts Mann ist Mann* (Frankfurt/M., 1982), 242.

⁷ Vgl. zur Neueinschätzung des Stückes und seines Helden etwa die Zeilen, die Brecht in der späteren Variante des Stückes in den "Zwischenspruch" der Witwe Begbick einfügt: "Und wozu auch immer er umgebaut wird / In ihm hat man sich nicht geirrt. / Man kann, wenn wir nicht über ihn wachen / Ihn uns über Nacht auch zum Schlächter machen." Vgl. Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), Band 2. *Stücke* 2:203. Die Ausgabe wird ab jetzt zitiert als: GBFA + Band + Seitenzahl.

⁸ Zit. nach der ersten veröffentlichten Variante dieses Stückes: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Oper in drei Akten von Brecht. Musik von Kurt Weill (Wien, Leipzig: Universal-Edition, 1929) 26. Diese Ausgabe wird ab jetzt im Text zitiert als: UE + Seitenzahl.

⁹ Vgl. UE 30. Der Text dieses neuen Leitspruches ist für den Zusammenhang der Argumentation dieses Aufsatzes nicht von Interesse.

¹⁰ Zit. nach Bertolt Brecht, *Versuche* 1-12 (Frankfurt, 1959), Heft 2. Diese Ausgabe wird ab jetzt im Text zitiert als *VH* 2 + Seitenzahl. Auf die Abweichungen der späteren Varianten dieses Textes kann ich hier nicht eingehen.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin-Archiv (WBA), TS 2493. Vgl. zu dieser Diskussion Erdmut Wizisla, "Krise und Kritik" (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt," in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Hg. von Walter Opitz u. Erdmut Wizisla (Leipzig, 1992), 270-302.

¹² Entprechend verwirft Brecht in anderen Texten und Notizen der gleichen Zeit einerseits Ideologeme wie das "Individuum," die "Kunst," die "Ästhetik," das "Subjekt" oder die "Gesellschaft," führt dann aber neue Begriffe wie den der "Realisierbarkeit," des "Gestus" oder der "Haltung" ein, die nicht weniger ideologisch sind als die verworfenen.

¹³ Auf diese Formulierung Benjamins gehe ich ausführlicher ein im Rahmen des Vortrages: "Die Maßnahme auf dem Boden einer unreinen Vernunft. Heiner Müllers 'Versuchsreihe' nach Brecht," in: *Massnahmen*, hrsg. Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen (Berlin, 1999), 251-67.

¹⁴ Vgl. WBA, TS 2492; in derselben oder einer anderen Diskussion über die Zeitschrift wendet sich Brecht gegen die folgenlose Literatur und betont dann, daß in Physik und Rechtswesen "jedes Wort praktische Entscheidungen hat" (*GBFA* 21:404).

¹⁵ *GBFA* 22:447.

¹⁶ Vgl. *GBFA* 22:370-81.

¹⁷ Ebd., 371.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*. Bd. 17 (Frankfurt/M., 1982): 1215. Ab jetzt abgekürzt als *GW* + Band + Seitenzahl.

²⁰ *GW* 17:1214.

²¹ Brecht schreibt: "Die aktuelle Leistung bei der Benutzung von Modellen kann dann eine Mischung von Beispielhaftem und Beispiellosem sein" (*GW* 17:1214).

²² Vgl. zu Brechts Auffassung von "Produktion" *WB* 6:537.

²³ Vgl. Verf.: "Der Eingriff ins Politische. Bert Brecht, Carl Schmitt und die Diktatur auf der Bühne," in: Marc Silberman, Hrsg., *drive b: brecht 100. Theater der Zeit Arbeitsbuch, The Brecht Yearbook* 23 (Berlin 1998), 113-17.

²⁴ Vgl. *GBFA* 21:164.

²⁵ *GBFA* 21:158.

²⁶ Vgl. *WB* 6:526.

²⁷ WB 6:526. Vgl. zu den bekannteren Aspekten von Brechts Kafka-Lektüre: Stéphane Moses, "Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten," in: Stéphane Moses und Albrecht Schöne, *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium* (Frankfurt/M., 1986), 237-55.

²⁸ Zit. nach Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater?" In: WB 2.2:519-31, hier 531. Vgl. zur "Geste" des epischen Theaters im hier angedeuteten Sinne auch ders.: "Studien zur Theorie des epischen Theaters," in: WB 2.3:1380-82. Eine ausführlichere Darstellung der bedeutsamen Unterschiede in der Auffassung der "Geste" bei Benjamin, Kafka und Brecht würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

²⁹ Vgl. Giorgio Agamben, "Noten zur Geste", in: Jutta Georg-Lauer, *Postmoderne und Politik* (Tübingen, 1992), 97-108.

³⁰ Vgl. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir* (Paris, 1976); ders.: *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France. 1976* (Paris, 1997).

³¹ Vgl. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (Paris, 1997).

³² Einige der angerissenen Aspekte entfalte ich ausführlicher in meiner Dissertation. Sie wird erscheinen unter dem Titel: *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus." Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.*

The Poetic Anthropology of Comedy in Brecht's *Messingkauf Dialogues*

Even that aspect of the comic that is to be found in everyday life presupposes an element of fictionalization and aestheticization. Comedy reproduces this in its actual form by constructing a self-reflexive plot structure which follows the play-within-a-play model. Brecht's epic theatre borrows this plot-model: he writes structural comedies without an interest in laughter. Consequently, the V-Effects refer to the traditional processes of comedy. The replacement of narcissistic identification by wily criticism and cheerful curiosity likewise makes for a re-orientation (in comic terms) on the anthropological level. Epic and Aristotelian theatre stand in the same relationship to each other as the traditional opposition of comedy and tragedy. The question arises whether one can even read Brecht's Marxist plays as structural comedies.

Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*

Ralf Simon

I DISTANZIERUNG UND FIKTIONALISIERUNG ALS VORAUSSETZUNG FÜR KOMIK

Man stelle sich eine Szene vor, wie sie in einem beliebigen Slapstick-Film vorkommen kann, — um es recht plakativ zu machen: wie eine Figur auf einer Bananenschale ausrutscht und schmerzhaft auf ihrem Hinterteil landet. Wenn wir über diese Szene lachen sollen, dann dürfen wir alle diejenigen Tugenden *nicht* in Anschlag bringen, die uns von den Aristotelikern empfohlen werden. Mitleidende Einfühlung und sympathetische Identifikation würden nicht zum Lachen führen, sondern unser moralisches Ich empören angesichts der mißlichen Lage, in die die Filminszenierung diese Figur gebracht hat und in die wir als Zuschauer gebracht werden sollen: nämlich über das Mißgeschick, den Schmerz, das Leid einer beobachteten Figur lachen zu sollen. Wenn wir aber lachen, so müssen wir uns von dieser Einfühlung lösen, müssen also unser Interesse an der Situation zu einer distanzierten Beobachtung umlenken. Anstelle von Mitleid kann erst dann das Lachen treten, wenn wir eine elementare Distanznahme vollziehen. Nebenbei und hier schon bemerkt: wenn Katharsis auf einer affektiven Beteiligung beruht, in der Mitleid und Identifikation zentral sind, das Lachen aber Distanznahme fordert, dann kann es keine komische Katharsis¹ geben. Aber weiter in unserem Beispiel.

Nehmen wir nun an, wir würden ein auf einer Bananenschale ausrutschendes Subjekt im tatsächlichen Leben, sagen wir auf der anderen Straßenseite beobachten. Wir hätten zwei Möglichkeiten: wir könnten der bessere, nämlich mitleidigere Mensch sein, folglich auf die andere Straßenseite eilen und unserem Bananenopfer auf die Beine helfen. Wahrscheinlicher wäre wohl, daß wir uns an entsprechende Szenen aus Slapstick-Filmen erinnern würden, auf unserer Straßenseite verharrten und das Ganze komisch fänden. Anstatt mitleidig einzugreifen, würden wir amüsiert, vielleicht lachend beobachten. Genauer gesagt: wir beobachten lachend nicht eigentlich das *factum brutum* des Sturzes, sondern wir beobachten anläßlich dieses Sturzes unsere eigene Beobachtung, daß der Vorfall Ähnlichkeiten mit Szenen aus Slapstick-Filmen

hat. Wir stecken also in einer Art von Goffmanscher frame-analysis. Unsere Distanznahme und unsere Beobachtung unserer Beobachtung des kommunikativen Rahmens führt zu einer Fiktionalisierung. Das stürzende Subjekt ist, um ein Wortspiel zu benutzen, ein komischer Fall. Wären wir moralisch bessere Menschen, so hätten wir Mitleid, und weil Mitleid nicht fiktionalisiert, sondern konkretisiert, würden wir uns aufgefordert fühlen, zu helfen. Lachen wir aber, so fiktionalisieren wir: das stürzende Subjekt ist ein Fall eines komischen Genres und wir als Lachende beobachten unsere Beobachtung, dieses beobachtet zu haben und finden das komisch. Komik resultiert hier also aus einer dezidiert ästhetischen, nämlich sowohl fiktionalisierenden wie selbstbezüglichen Haltung. Was das Lachen körperlich vollzieht, nämlich ein Beisichbleiben des Körpers in den konvulsivischen Erschütterungswellen des Lachens, verweist auf die grundsätzliche Selbstbezüglichkeit, die Ingrediens, so die These, aller Komik ist. Das mitleidende und einfühlende Band zwischen Vorfall und Zuschauer muß durchschnitten werden, um Komik möglich werden zu lassen. Der Vorfall als solcher muß sich autonomisieren und als Fall eines bestimmten, handlungs- und moralentlasteten Genres erkennbar werden, und der Zuschauer als solcher muß sich gleichsam selbstreferentialisieren, um den Handlungsimpuls zu verschlucken und ihn dann intern, im konvulsivischen Lachen, auszutragen.

II AUSBLICK AUF EINE THEORIE DER KOMÖDIE

Eine Theorie der Komödie kann hier, auf dem engen Raum, nicht skizziert werden. Ich werde daher drei These behaupten und plausibel zu machen versuchen.

Meine *erste These* lautet: eine Poetik der Komödie läßt sich nicht aus dem Begriff des Komischen gewinnen. Schon das lebensweltlich Komische ist ja, wie ich zu beschreiben versucht habe, ein Zweites: eine Folge einer vorangehenden Distanznahme und Fiktionalisierung. Eine Theorie der Komödie hätte besser an diesen Momenten anzusetzen als an den gängigen Lach- und Komiktheorien. Man kann also bei der Komödie nicht so vorgehen, wie man es bei der Tragödie macht: wo dort aus einem Begriff des Tragischen die Textsorte Tragödie herzuleiten ist, versagt hier die Begründung der Komödie aus dem Komischen. Das Tragische führt seine Existenz in der Rede; im Leben selbst gibt es kein Schicksal, kein Verhängnis. Begriffe wie diese deuten das Leben, versprachlichen es, indem sie einen Zusammenhang von Begriffen entwickeln und eine bestimmte Weltsicht initiieren. Weil das Tragische immer schon sprachlicher Natur ist, bleibt der Schritt zum Sprachlichen der Literaturform Tragödie im selben Medium. Das Komische ist hingegen nicht per se sprachlich. Der Schritt zur Komödie kann auf kein mediales Kontinuum hoffen. Im Gegenteil: die Komödie als Literaturform hebt neu an, indem sie ein Prinzip der Selbstbeobachtung und der Distanznahme

an den Anfang setzt, in das erst in einem zweiten Schritt das Komische integriert werden kann (aber nicht muß).

Wie sieht aber eine Theorie der Komödie aus, wenn sie ihren Ausgangspunkt bei eben dieser Distanznahme sucht? Meine *zweite These* lautet: Die Komödie nimmt die potenzierte Beobachtungsstruktur der lebensweltlichen Distanznahme in ihr ästhetisches Formintegral hinein. In meinem Bananenbeispiel fand die Beobachtung einer Beobachtung statt: der in ästhetische Distanz tretende Zuschauer beobachtet seine eigene Beobachtung, nach der der Sturz zum Fall eines komischen Genres wird. Es ist genau diese lebensweltlich sich vollziehende Fiktionalisierung und Verdopplung, die in das Medium des Komödientextes systematisch aufgenommen und verstärkt wird. Was innerhalb der Komödie auf den verschiedenen Ebenen der Beobachtung ausgetragen wird, hat sein Modell in dem distanzierenden und fiktionalisierenden Grundimpuls jenes Zuschauers auf der anderen Straßenseite. Kunstmittel wie Spiel-im-Spiel, Theater-auf-dem-Theater etc. werden in der Komödie zum poetologischen Grundmuster, weil sie die Distanznahme und Fiktionalisierung in die Handlungsstruktur der Komödie umsetzen.

Dies führt mich zu meiner *dritten These*: die Komödie hat eine solche Handlungsstruktur, daß durch den Handlungsverlauf in ihr Selbstbeobachtung möglich wird. Sie bringt den Konfliktverursacher in eine Position, in der er sich selbst beobachten und folglich korrigieren kann. Z.B. will ein Liebespaar heiraten und sucht die Zustimmung des Vaters zu erlangen, der ein erklärter Misogyn ist. Um dieses Hindernis in eine heilsame Selbstbeobachtung zu zwingen, verkleidet sich die Braut in einen Mann, erlangt aufgrund ihrer Klugheit die Freundschaft des Vaters, läßt schließlich ihre Maske fallen und verlangt erfolgreich vom Vater, er solle seine in concreto widerlegten Vorurteile von der Dummheit aller Frauen aufgeben. Diese Handlung — es ist in verkürzter Wiedergabe die von Lessings *Misogyn* — bringt den Vater dahin, seine eigene Weltsicht so beobachten zu müssen, daß er ihre Falschheit einsieht. Das Mittel, das dazu eingesetzt wird, ist die Schaffung einer zweiten Realität, denn die Braut spielt ein Spiel — eines, das asymmetrisierende Kommunikation betreibt. Die These ist, daß Komödien in der einen oder anderen Art solche Selbstbeobachtungen durch autoreferentielle Handlungsschleifen betreiben. Ihre narrative Praxis, also ihre plot-Struktur, ist gewissermaßen schon Theorie, nämlich kontingenzerzeugende Relativierung vordem festgefahrener Ansichten. Die Handlungsstruktur der Komödien ist per se so, daß die eine Spielebene durch eine weitere beobachtet wird. Die Komödie ist damit auch, so ließe sich in gattungstheoretischer Differenzsetzung sagen, die Beobachtung derjenigen Spielebene, die die der Tragödie ist. Komödien gehen gut aus, weil sie durch potenzierte Beobachtung solche Konfliktstrukturen in relativisierende Kontingenz überführen können, die für die Tragödien unhinterfragt bleiben. In den Komödien sind deshalb Spiel-im-Spiel-Strukturen nicht nur Kunstmittel,

sondern überhaupt der poetologische Zentralbestand. Die Komödie ist, um einen zusammenfassenden Terminus für diese Handlungsstruktur vorzuschlagen: Metafiktion². Sie spielt ein Spiel der Verdopplungen und der auf sich selbst angewandten Beobachtungen mit dem Ziel, Konflikte gleichsam durch immer wieder neu eingeführte Supervisor-Positionen zu entschärfen. Brechts komödiantischster Text, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, buchstabiert die Grammatik der Beobachtung virtuos durch und entdeckt zugleich deren weitreichende Analogie mit der Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft. Auch hier ist es nicht allein die Sprache, die das Medium der Beobachtung ist, sondern vor allem die plot-Struktur. Denn die Akteure der Komödie müssen ihre dezentralisierende Erfahrung am eigenen Leib, in der konkreten Handlung spüren, und darüber gerät die sprachliche Reflexion, die das bevorzugte Medium der Tragödie ist, zur nur nachträglichen Ratifizierung einer immer schon vollzogenen Handlungsschleife.

III BRECHTS MESSINGKAUF ALS THEORIE DER KOMÖDIE

Bertolt Brecht hätte bei dem Beispiel von der Bananenschale und dem Sturz kein Interesse an einer Theorie des Lachens. Groß aber wäre sein Interesse an den Strategien der Distanznahme. Denn sein Grundimpuls, mit dem er sein episches Theater gegen das von ihm sogenannte aristotelische Theater setzt, besteht in dem Versuch, die Einfühlung in das Illusionstheater zu unterbrechen und durch Verfremdungseffekte Distanz zu erzeugen. Brecht, so lautet meine These, nimmt das gesamte Inventar der Komödientradition auf,³ aber nicht um aus der basalen Distanznahme Komik zu erzeugen, sondern um aus ihr Kritik entstehen zu lassen. Er ist also für eine Theorie der Komödie dann adaptierbar, wenn eine solche nicht von der Komik und dem Lachen ausgeht, sondern von den zugrundeliegenden Strukturen der Beobachtung und Reflexion. Brecht, so lautet die Vermutung, möchte die Komödie ohne ihr Lachen haben. Das Lachen als solches ist ihm noch zu wenig kognitiv und im Vollzug wohl auch wiederum zu selbstvergessen: der Lachende geht im Akt des Lachens gleichsam in seiner körperlichen Erschütterung verloren, bleibt eingebunden in seine grundsätzliche Selbstreferenz. Das ist zwar immer noch besser als das Verlorengehen in einer Identifikation, aber am allerbesten wäre, so wäre Brecht zu rekonstruieren, wenn die Distanznahme, die im Lachen per se vorhanden ist, als Ausgangspunkt für einen Prozeß der Reflexion und Kritik genommen werden könnte.

Die These, daß Brecht die Komödienstruktur übernimmt, ohne eine Intention auf das Komische⁴ zu haben, läßt sich anhand der zentralen theoretischen Schrift Brechts, dem fragmentarisch gebliebenen *Messingkauf* entwickeln.⁵ In der ersten von vier dialektisch aufeinander aufbauenden Gesprächsnächten zitiert also im *Messingkauf* der Dramaturg aus der Poetik des Aristoteles die bekannte Definition der Tragödie: "Er

[Aristoteles, R.S.] sagt von der Tragödie, sie sei eine nachahmende Darstellung einer sittlich ernsten, in sich abgeschlossenen, soundso langen Handlung, in verschöner Rede, deren einzelne Arten in verschiedenen Partien gesondert verwandt werden, nicht erzählt, sondern von handelnden Personen aufgeführt, durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Gemütsstimmungen bewirkend" (GW 16:507).⁶ Zwei Sätze weiter kommentiert der Dramaturg das Aristoteleszitat, indem er den Begriff der Tragödie schlichtweg durch den des Theaters ersetzt: "Das Theater hat sich, seit Aristoteles dies schrieb, oft gewandelt, aber kaum in diesem Punkt. Man muß annehmen, daß es, wandelte es sich in diesem Punkt, nicht mehr Theater wäre" (GW 16:508). Brecht macht in einem Handstreich der Identifizierung die Charakteristika der Tragödie zu einer Rede über das Theater überhaupt. Im ganzen *Messingkauf* wird diese Verallgemeinerung nicht mehr angetastet. Alles, was disqualifizierend über das alte, von Brecht sogenannte aristotelische Theater gesagt und gegen das epische Theater abgegrenzt wird, bleibt hinsichtlich der Gattungsdifferenz von Komödie und Tragödie unspezifiziert. Würde man ganz formal argumentieren, so läge allerdings eine einfache Abbildung nahe. Wenn die Opposition zum alten Theater das epische Theater Brechts sein soll, bei Aristoteles aber die Opposition zur Tragödie die Komödie ist, dann wäre zu fragen, ob Brecht nicht de facto mit seinem epischen Theater die Struktur der Komödie denkt.

In der Tat übernimmt Brecht das Gesamt der Komödienverfahren als bewußte Kunstmittel, um die Distanznahme der Komödienstruktur zu seiner Version eines didaktischen Theaters der Aufklärung weiterzuentwickeln. Wenn in Komödien die Figuren Gegenspiele inszenieren, um eine problemverursachende Figur zur korrigierenden Selbstbeobachtung zu zwingen, dann müssen sie zwangsläufig die Brechtschen V-Effekte⁷ anwenden. Treten sie in Verkleidung auf oder verstellen sie sich auch nur, dann haben sie schon im Spiel selbst eine *distanzierte Stellung zu ihrer Rolle*. Brecht bestimmt, daß der Schauspieler sich nicht mit der Rolle identifizieren dürfe, damit der Zuschauer nicht auf die Idee komme, er habe etwas anderes als nur einen schauspielernden Mimen vor sich.⁸ Genau dies ist eine der Struktureigenschaften der Komödie. Ihr eignet der Grundhabitus des Metakommunikativen: sie relativisiert, sie überspringt die Rampe, sie identifiziert den Schauspieler als den ein Rollenspiel Identifizierenden, während die Tragödie den Schauspieler in die Identifikation mit der Rolle treibt.⁹

Um den Effekt der Distanzierung zu erreichen, solle der Schauspieler seine Rolle *so sprechen, als ob er sie zitiere* (GW 16:623, 655), in den Proben solle er *das Ich-Sagen in die dritte Person und das Präsens in die Vergangenheit setzen*.¹⁰ Im Komödienspiel ist eine solche Spielhaltung immer dann notwendig, wenn eine metafiktionale Spielebene eingeschaltet wird. Das Spiel des Geschlechtertausches in Shakespeares *As You Like It*, wo die von einem zu Shakespeares Zeiten von einem Mann gespielte

Rosalind den Jüngling Ganymed spielt, der gegenüber Orlando das Spiel vereinbart, eine Frau spielen zu wollen, wäre dafür ein gutes Beispiel.¹¹ Überall dort, wo in der Komödie solche Spiele im Spiel stattfinden, ist automatisch das Sprechen ein solches, wie Brecht es als das Spielen des epischen Theaters durch Verfremdungseffekte herleiten will. Und weil, wie ich plausibel zu machen versucht habe, Komödie per se ebenso Metafiktion ist wie auch die Beobachtung der Tragödie, ist das Spiel-im-Spiel und damit das Sichselbstzitieren und das sich in eine dritte Person Hineinversetzen der poetologische Normalfall der Komödie.

Werden in solchen Beobachtungs- und Potenzierungs-Strukturen explizite Spiele-im-Spiel aufgeführt, dann ist es unausweichlich, daß sich die Akteure *Regieanweisungen geben*. So schlägt Brecht als V-Effekt vor, *der Schauspieler solle in den Proben die Regieanweisungen mitsprechen*. Im Spiel der Komödie finden zwischen den Figuren andauernd Vereinbarungen darüber statt, wie man sich zu verstellen habe, welche Rolle und welche Pose man in welchen Situationen einzunehmen habe, wie man durch ein bestimmtes Verhalten einen Schein erzeugen könne. Die Komödie enthält einen immanenten Diskurs der Spielanweisungen. Vor allem bei Nestroy läßt sich das beobachten. Wenn sich dessen Situations- und Verwechslungskomödien rauschhaft dem Höhepunkt nähern, in dem fast in jeder Szene durch neue Ereignisse eine Entlarvung des spielimmanenten Spiels droht, dann bestehen die Kommunikate der Intriganten fast nur noch darin, sich Regieanweisungen zu geben. Weitaus mehr als die Tragödie holt die Komödie die Choreographie der Bühnenbewegung in die Reden der Figuren herauf.

Ebenso liegt es nahe, daß die sogenannte *Fixierung des Nicht-Sondern* direkt mit der metafikcionalen Handlungsführung gegeben ist, da jede neue Beobachtungsebene neue Alternativen aufzeigt:¹² eine Handlung ist *nicht* die einzige mögliche gewesen, *sondern* hat Alternativen gehabt. Wenn nach Brecht das traditionelle Theater — ich spezifiziere: die Tragödie — die Geschehnisse als notwendig und also als alternativenlos darstellt, so soll das epische Theater deutlich machen, daß Handlungen in der Regel so sind, daß sie *nicht* die einzige Option darstellen, *sondern* daß es deren mehrere gibt. Diese Struktur des Nicht-Sondern wäre ebenfalls komödienspezifisch. Die Komödien ziehen ja ihre Komik ebenso wie ihre Spannung daraus, daß die metafikcionalen Gegenintrigen Alternativen eröffnen, den Möglichkeitsraum einer Handlung auffächern und dadurch im Gegensatz zur Tragödie tatsächlich zu einer Veränderung der Akteure beitragen.

Schließlich benennt Brecht die *Wendung des Schauspielers zum Publikum* als V-Effekt. Das hat seine Vorbilder in der Parabase der antiken Komödie und ebenso im Spielen über die Rampe hinaus, wie es der Harlekin der *commedia dell'arte* vorführt. *Zwischentitel* und *Inhaltsangaben* — man denke an die typisch Brechtschen Spruchbänder, die jeweils eine Szene zusammenfassen — und die *Anwesenheit eines Erzählers auf*

der Bühne haben eine ähnliche Funktion: jedesmal wird die Rampe überspielt, die Illusion durchbrochen. *Lieder und Musik* dienen ebenfalls als Kommentarebenen zum Geschehen und treten aus dem Spielkontinuum heraus. In der Komödientradition befinden sich Nestroys Couplets ebenfalls auf einer Ebene des Kommentars, weil die gesungenen Passagen Erkenntnisse formulieren, die innerhalb der Handlung selbst nicht formuliert werden können.

IV ANTHROPOLOGIE DER KOMÖDIE BEI BRECHT

Damit sind fast alle V-Effekte Brechts benannt und als die grundlegenden Verfahren charakterisiert, die aus der Tradition der Komödie bekannt sind. Im *Messingkauf* wird diese gleichsam technische Identifikation von Komödienstruktur und epischem Theater noch auf einer anderen Ebene durchreflektiert. In dem Aufsatz *Über die Theatralik des Faschismus*, der dem *Messingkauf* eingegliedert werden sollte,¹³ entwickelt Brecht das Argument, daß der Faschismus die aristotelische Dramaturgie politisch als Propaganda-Instrument der Massenbeherrschung einsetzt. Deshalb darf eine kritische Dramaturgie dem Illusionstheater der Einfühlung nicht mehr folgen. Nebenbei wird das Argument der konservativen Theaterleute, das Theater brauche die aristotelische Poetik, um seinen Kunstwert zu konstituieren (GW 16:508), widerlegt: der Aristotelismus ist gar nicht exklusiv ästhetisch, sondern genauso politisch, wie die von dem marxistischen Philosophen vorgeschlagene Theater-Theorie.

Das Hauptargument in diesem Gedankengang ist ein kulturanthropologisches. Brecht konstatiert, daß es die tiefen, atavistischen und dunklen Gefühle seien, die durch die Dramaturgie der Identifikation angesprochen werden. Im aristotelischen Theater ebenso wie in den Inszenierungen des Hitler-Faschismus werde der Zuschauer in eine leidenschaftliche Erregung versetzt, indem er sich narzistisch mit großen Gestalten identifiziert und dabei seine Kritikfähigkeit verliert. Wenn es nun aufgrund der von Brecht behaupteten unmittelbaren Identität von Faschismus und aristotelischem Theater hinsichtlich ihrer Identifikationsstruktur unumgänglich ist, den Aristotelismus zu zerstören, dann muß diese Zerstörung letztlich dort ansetzen, wo das Bedürfnis der narzistischen Identifikation virulent ist. Der Philosoph des *Messingkauf* schlägt deshalb eine alternative Anthropologie vor. Man solle sich nicht mehr mit den vermeintlichen Helden identifizieren, solle keinen Wert mehr auf narzistische Gefühlsintensitäten legen, sondern anderen Leidenschaften folgen. Neugier, Kritik, Heiterkeit, List, Leichtigkeit sind die Gefühle, die alternativ vorgeschlagen werden. An die Stelle der atavistischen Identifikationen sollen Stimmungen treten, die selbst schon intellektiv und gegenüber der Leidenschaft des Denkens offen sind.

Wenn zu Beginn des *Messingkaufs* die Kunst überhaupt aufgrund ihrer Komplizenschaft mit dem Faschismus in Frage gestellt wurde, dann

erweist sich im weiteren Gedankengang, daß nur diejenige Kunst negiert wurde, die vom Rezipienten Einfühlung und Illusionsgläubigkeit verlangte. Am Ende des *Messingkaufs* wird eine Kunst gerechtfertigt, die diese Eigenschaften nicht hat und im Gegenzug kritische Distanz ermöglicht. Man könnte sagen, daß Brecht mit dieser schlußendlichen Opposition wiederum die Differenz von Tragödie und Komödie aufnimmt, sofern hier die Struktur der Komödie ohne Intention aufs Komische gemeint ist. In der sogenannten *Straßenszene*¹⁴ des *Messingkaufs* zeigt sich, daß die Gattungsdifferenz von Komödie und Tragödie zugleich eine der Haltungen, des Habitus, der Geste ist.¹⁵ Die Komödie läßt sich als Lebensmodell begreifen, wenn man ihre fundamentalen Eigenschaften, nämlich Distanznahme, Beobachtung und Rollenbewußtsein als Folge metafictionaler Fabelkonstruktion der Tragödie gegenüber stellt, die mit Identifikation, affektiver Teilnahme und ausgeblendetem Rollenbewußtsein das anthropologische Modell eines narzistischen Hungers nach Schicksal bildet.

Einer gattungspoetologischen Lektüre verkleinert sich damit das Brechtsche Projekt nicht unerheblich. Die Differenz von Tragödie und Komödie ist eine im Binnenraum des europäischen Theaters. Brecht, der meinte, das europäische Theater überhaupt überwinden zu müssen, agiert in Wirklichkeit immer noch und zur Gänze im Innenraum der Bestimmungen, die aus der Differenz von Tragödie und Komödie gefolgert werden können. Seine Aversion gegen das alte Theater entpuppt sich als Aversion gegen die herkömmliche Tragödie und als Votum für eine veränderte Aufnahme der Komödie. Brechts Theorie des epischen Theaters wäre, so verstanden, eine Begründung für einen Hierarchiewechsel im Gefüge der Gattungen.

Damit ist er in guter Gesellschaft. Denn in der Geschichte des Theaters im 20. Jh. tritt wohl die Komödie die Nachfolge der Tragödie an. Der strukturelle Optimismus, der dem metaphysischen Sinnpostulat der tragischen Katastrophe noch zukommt, fällt in der Komödie weg. Sie kann Negativität frei von Metaphysik darstellen. Dürrenmatts Satz, nach dem die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann, die in die Komödie sei, bringt schlagend zum Ausdruck, daß nur noch die Komödie die Absurdität des Weltzustandes darstellen kann.

V AUSBLICK AUF EINE LEKTÜRE DER BRECHTSCHEN STÜCKE ALS KOMÖDIEN

Die Frage, die nun zu stellen und in ausführlichen Interpretationen zu beantworten wäre, hier aber nur fragend und andeutungsweise skizziert werden kann, gilt Brechts Theaterstücken. Was bedeutet es gerade für die erklärtermaßen marxistischen Stücke, daß sie strukturelle Komödien sind? Was bedeutet es für den Brechtschen Marxismus, daß er in Stücken verhandelt wird, die zwar keine Intention aufs Komische haben, die aber doch ihre Gegenstände so plazieren, wie sie auch plaziert werden müß-

ten, wenn über sie gelacht werden soll? Ist am Ende, und zwar gerade jetzt, in unseren postsozialistischen Zeiten, eine Lektüre dieser Stücke als Verlachkomödien möglich, in denen der Marxismus nicht das Subjekt des Lachens, sondern der Gegenstand des Verlachens ist?

Was Brecht in seinen Stücken in Anspruch nimmt, ist die Idee einer Wirklichkeit, die unbeschadet aller Verfremdungseffekte vorhanden ist. Er sieht dabei nicht, daß sein eigenes Instrumentarium, nämlich die strukturelle Komödie, genau diese Referenzfunktion in Frage stellt, denn die Komödie fikionalisiert (durch Distanznahme, s.o.): sie verhandelt Wirklichkeit im Rahmen ihres poetologischen Grundmusters "Spiel-im-Spiel" oder, wie ich es genannt habe: als Metafiktion. Brechts Verfremdungstechnik bringt uns ästhetisch in eine Situation, distanznehmend auf der anderen Straßenseite stehen zu bleiben und über den Stürzenden zu lachen, indem wir ihn durch eine Dekontextualisierung als Fall eines komischen Genres wahrnehmen. Wir fikionalisieren, weil wir durch Brechts ganzen Verfahrensapparat dahin gelenkt werden, strukturell Komödie zu rezipieren. Es mag sein, daß Brechts Zerbrechung der alten Rezeptionsdisposition durch seine neu aufgenommene Komödie gar nicht zur Kritik führt, sondern nur zu einer neuen postmodernen Zerstreuung. Man könnte das epische Theater als eine Reihe von Videoclips ansehen, die unfreiwillig komisch wirkt, weil der Ernst der Didaxe eine Kontinuität verlangt, die ästhetisch immer schon in die diskontinuierlichen Reihen der Selbstbeobachtung zerbrochen ist. Wenn nämlich die V-Effekte zur Unterbrechung der Einfühlung zwingen und die Handlungsstruktur zur komödientypischen Distanznahme und Fikionalisierung führt, dann können die Brechtschen Stücke in ein Theater münden, welches postmodern die V-Effekte als Reizsteigerungen benutzt und die Komödienstruktur als Lizenz zur lustigen Ästhetisierung versteht. Seltsamerweise führt die *Dreigroschenoper* diese Kritik, die an Brecht zu üben wäre, vor: gezeigt wird, wie reales Bettlerelend zu einem inszenierten wird, ohne daß dabei das Stück versuchen würde, die Position der Ausgebeuteten — ihr Elend als "starke Realität" — ernst zu nehmen. Modellhaft zeigt Brecht, wie sein Verfremdungsapparat Wirklichkeit entwirkt. In der *Dreigroschenoper* siegt ein Komödienprinzip über die für den Marxisten notwendige Behauptung einer nicht simulierten Wirklichkeit.

Am Ende scheint es so, als würde bei Brecht die in der Struktur versteckte Komödie dem epischen Theater das fatale Schnippchen schlagen, den Marxismus selbst dem Lachen preiszugeben. Brecht sieht einfach nicht, daß er die Analyse der Apparate, die er in Bezug auf die Bühne vornimmt, analog auch schon dort ansetzen müßte, wo er von einer tatsächlichen Wirklichkeit ausgeht. Schon Sternheims Snob Christian Maske wußte, daß die Wirklichkeit dort zu finden ist, wo man sie am besten spielt, und Max Frischs Don Juan hat gar die Wirklichkeit medial überboten. Auf diesem Niveau muß im 20. Jh. eine Konstruktion

der Wirklichkeit ansetzen. Brecht tut so, als brauche er nur auf die Ausgebeuteten zu schauen, um Wirklichkeit zu haben. Gleichzeitig aber stellt er auf die Verfahrenstechniken der Komödie um und negiert ästhetisch diese in Anspruch genommene Wirklichkeit. Daß er dennoch von ihr ausgeht, ist letztlich nur aus einer Position erklärbar, die in immer neu nachgeschobenen Selbstkommentierungen dem Ästhetischen eine vereinheitlichende Theorie¹⁶ aufzwingen will. Aber Brechts didaktisches Theater, das die Komödie ganz in sich aufgenommen hat, kann die Möglichkeit wohl nicht verhindern, daß sich die Komödie gegen die Intention durchsetzt, indem sie zum Gelächter auch über das ausholt, was bei Brecht als Lösung und nicht als Dilemma gedacht war. Weil Wirklichkeit allemal von den medienerzeugten Simulakren kassiert werden kann, wird auch gleich die allzu einfache Antwort auf die allzu einfache Wirklichkeit mit kassiert. Liest man denn Brechts Stücke als Komödien, so wird kaum zu verhindern sein, daß der Marxismus gleich auch dem Komischen unterliegt: Wenn Brecht in seinem Stück *Mann ist Mann* die Ummontierung von Galy Gay in Jeraiah Jip als marxistisches Heroenstück¹⁷ versteht und ein paar Jahre später am selben Stück die Identität mit der faschistischen Gehirnwäsche¹⁸ entdeckt, dann dürfen wir uns vielleicht erlauben, beide Gestalten in das Verlachen zu verabschieden: das Problem, den Faschismus und die Lösung, den Marxismus.

Übrig bleibt die Komödie. Und es wäre zu fragen, ob sich *jetzt* seine Stücke als dekonstruktive Allegorien lesen ließen — dekonstruktive Allegorien, aus denen die Erblast der Komödie, wie sie bislang strukturell in ihnen versteckt war, ausbricht und den anderen Ernst verlacht, nämlich auch den Brechtschen Marxismus. Wäre die *Maßnahme* als Karl Valentinsches Tölpelspiel verstehbar, in dem durch permanenten Rollenwechsel dekonstruierte Subjekte ein absurdes Gewaltritual aufführen? Oder ein anderes Beispiel: Muß nicht die Binnenhandlung des *Kaukasischen Kreidekreises* für die zusehenden Kolchosebauern ein Gegenstand des Lachens sein, da sie selbst in einem gesellschaftlichen Zustand sind, von dem her die geschilderten Verhältnisse nicht anders als komisch wirken können? Wird auf diese Weise der Rezipient in ein Spiel-im-Spiel hineingezogen, das er nur noch als Komödie wahrnehmen kann? Schließlich: Gerät nicht der Zuschauer in eine wachsend komödiantische Grundsituation, wenn er bei der *Mutter Courage* der Maxime folgt, es gelte, nicht die Courage sehend zu machen, sondern den Zuschauer sehen zu lehren (GW 4:1443)? Wird auf diese Weise nicht das Treiben auf der Szene zu einer Art von absurdem Theater, das aus der Distanz des Rezipienten heraus alle Didaktik in das Verlachen einer jeglichen Intention verschlingt, weil die Außenbeobachtung die Vergeblichkeiten der Courage allemal durchschaut?

Wenn Brechts Stücke solchermaßen beschädigte und vielleicht postmoderne Komödien sind, dann ist ihre mögliche Aktualität zugleich das Dementi aller Intentionen, die ihrem Autor so wichtig waren.

ANMERKUNGEN

¹ Die Frage, ob es nach den Prämissen des Aristoteles eine komische Katharsis geben kann, ist umstritten. Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie* (Darmstadt, 1973), 65, schreibt: "Aristoteles hätte sich niemals einfallen lassen, das Vergnügen und das Verlachen als Erregungszustände (pathemata) zu bezeichnen, von denen die Komödie die Zuschauer reinigen sollte." Das Argument scheint darauf abzuzielen, daß das Lachen selbst schon jene mittlere Stimmung des Gemüts ist, die im Falle der Tragödie erst durch die Katharsis erreicht werden soll. Kommt nach meiner These dem Lachen als Voraussetzungsstruktur fiktionalisierende Distanznahme zu, wirkt aber Katharsis vor allem über eine starke Identifikation, dann sind beide Begriffe nicht kompatibel. Trotz dieser sehr starken Argumente reden aber dennoch viele Theoretiker der Komödie von einer komischen Katharsis.

² Der Terminus Metafiktion bedarf einer kurzen Rechtfertigung. Eine Recherche in den *Dissertation Abstracts* ergab, daß der Begriff der metafiction besonders im angelsächsischen Sprachraum etabliert ist. In den letzten zehn Jahren führen allein über 60 amerikanische Dissertationen den Begriff in ihrem Titel. Er gruppiert sich in die Theoriebestände des poststrukturalistischen Denkens ein und findet sich in der Nachbarschaft von Begriffen wie metahistory, mirrortext und mise en abyme. Freilich ist zu beachten, daß im angelsächsischen Sprachgebrauch der Begriff fiction nicht schlichtweg mit Fiktionalität oder Fiktion gleichzusetzen ist. Besser wäre wohl die Übersetzung Prosadichtung oder Romanliteratur. Metafiction zielt als Begriff deshalb nicht zuvörderst auf eine Steigerung der Fiktionalität ab, sondern vielmehr auf bestimmte Fabelkonstruktionen in narrativen Texten (die allerdings meist eine Steigerung der Fiktionalität zur Folge haben). Weil der Begriff aber im deutschen Sprachraum noch weitgehend unbenutzt ist, nehme ich mir die Lizenz, ihn als Oberbegriff für Phänomene wie Spiel im Spiel u.ä. zu benutzen und expressis verbis mit ihm eine Fiktionalitätsspirale zu verbinden. Metafiktion ist in meiner Terminologiewahl der Oberbegriff für Kunstmittel wie mise-en-abyme, Fiktionsironie, Illusionsdurchbrechung, Invagination, Rahmenverdoppelungen, Spiegeltext, *métathéâtre*, verschiedene Formen der Kommentierungen des Spiels, Beiseitesprechen, aus der Rolle Fallen, verschiedene Formen der Inter textualität, das Bloßlegen von Handlungsschemata, kommentierte Belauschungsszenen etc. Grundsätzlich zielt die Komödienhandlung darauf ab, in ihrer plot-Struktur eine kurierende Selbstbeobachtung zu initiieren, durch die eine Figur dahin gebracht wird, einen von ihr verursachten Konflikt zu korrigieren. Sofern dies handlungsstrukturell durch neue Spielebenen der Beobachtung bewerkstelligt wird, nenne ich eine solche Fabelkonstruktion "Metafiktion."

³ Das Thema Brecht und Komödie wurde in der Brechtforschung schon verschiedentlich diskutiert. Peter Christian Giese, *Das "Gesellschaftlich-Komische."* *Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* (Stuttgart, 1974), erörtert den sehr spezifischen Begriff des Gesellschaftlich-Komischen und gibt einige Interpretationen, wobei er sich auf wenige Stücke bzw. wenige Szenen (z.B. Hochzeitsszenen) beschränkt. Er kommt nicht zu Bestimmungen, die weitreichend auf die Struktur des epischen Theaters ausgreifen. Auch Ulrich Weisstein, "Die Komödie bei Brecht," in: *Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert*, hrsg. Wolfgang Paulsen (Heidelberg, 1976), 134-53, nimmt seinen Ausgangspunkt beim Begriff des Gesellschaftlich-Komischen und

schlägt sodann vor, daß "die für Brecht kongenialste dramatische Kategorie [...] das Tragikomische" sein müßte (140). Ausdrücklich verneint Weisstein das, was das Zentrum meiner These ist: daß man über einen gattungsmäßigen Begriff vom Lustspiel überhaupt zu Brechts Theaterstücken gelangen könne (146, 153). Louise J. Bird, "The comic world of Bertolt Brecht," in: *Forum for Modern Language Studies* 4 (1968), verallgemeinert den Begriff des Komischen zu einem eher weltanschaulichen Konzept und verliert damit den engeren Bezug zur literarischen Tradition der Komödie. Reinhold Grimm, "Komik und Verfremdung," in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hrsg. Reinhold Grimm und Klaus H. Berghahn (Darmstadt, 1975), 253-71, geht der Frage nach, inwiefern die Verfremdungseffekte komische Wirkungen hervorbringen. Er kommt freilich nur zu Beispielen von komischen oder witzigen Situationen, ohne daraus eine Idee von dem zu entwickeln, was eine Komödie ist (nämlich: sie ist als Form in jedem Falle mehr als eine Reihe von Lachnummern). Wo Grimm auf die Dramenstruktur zu sprechen kommt, führen ihn seine Überlegungen von der Komödie weg und zur Satire hin (270). Helmut Arntzen, "Komödie und episches Theater," ebd., 441-55, löst die Aufgabe einer Theorie der Komödie von der unmittelbaren Bindung an das Komische und findet so einen Zugang zu Brechts epischem Theater als einer Form, die der Komödie nahe steht. Obwohl Arntzens Ansatz der für meine Argumentation fruchtbarste ist, bietet er dennoch keine Poetik der Komödie in dem Sinne, daß die Handlungsstruktur der Komödie thematisch wird. Eric Bentley's Satz: "Brechts Theorie des Theaters ist meines Erachtens eine Theorie der Komödie" ("Die Theaterkunst Brechts," in: *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Bertolt Brecht [Berlin, 1957]: 159-77, hier 174), bleibt leider ohne jegliche Begründung. Insgesamt bleibt zu konstatieren, daß es keinen Ansatz gibt, Brechts episches Theater von einer ausgeführten Theorie der Komödie her zu denken. Argumentationen, die den Begriff des Komischen, vor allem den des Gesellschaftlich-Komischen, als Fluchtpunkt ihrer Brechtdeutung machen, bleiben in der Regel gattungspoetologisch abstrakt.

⁴ Fritz Martini, "Einige Überlegungen zur Poetik des Lustspiels," in: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hrsg. Reinhold Grimm und Klaus H. Berghahn (Darmstadt, 1975), 342 u.ö., und Helmut Arntzen (s.o.) sind die einzigen Autoren, die sich mit dem Verhältnis von Komik und Komödie so beschäftigen, daß sie von der Komik noch einmal eine Voraussetzungsstruktur abheben, so daß erst ein weiterer Akt von dieser Voraussetzungsstruktur zum Komischen selbst führt. Beide benutzen Formulierungen, nach denen das Lustspiel eine Struktur ist, die zusätzlich eine Intention auf die Wirkung des Komischen habe. Die Formulierung verpflichtet nicht darauf, daß man die Komödie direkt und kurzschlüssig aus den Lach- und Komiktheorien herzuleiten habe.

⁵ Es hat mit diesem Textkonvolut die Bewandnis, daß man aus ihm nicht so einfach zitieren kann. Ein Gespräch zwischen einem zunächst recht doktrinär marxistischen Philosophen, einem zunächst recht geltungssüchtigen und erfolgsversessenen Schauspieler und einem zunächst sehr bürgerlichen Dramaturgen führt über den Verlauf von vier Gesprächsnächten zu einer Veränderung aller drei Positionen ebenso wie zu einer Annäherung der zunächst schroffen Antithesen. Wenn man also aus den Gesprächen zitiert, muß man sich immer bewußt sein, auf welchem Stand der Erkenntnis sich der gerade zitierte Beitrag befindet. Wenige Seiten später könnte derselbe Sprecher schon einen Schritt weiter sein.

⁶ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap.6, 1449b. Ich zitiere Brechts *Messingkauf* nach der Sigle GW und der Band-, dann der Seitenzahl aus der Ausgabe: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973). Bei jedem Zitat habe ich die im Erscheinen begriffene neue Brechtausgabe gegengelesen und bei abweichender Textlage in den Fußnoten darauf verwiesen. Unter der Sigle GBFA, gefolgt von Band- und Seitenzahl wird Bezug genommen auf: Bertolt Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Der *Messingkauf* findet sich in Band 2.2 (1993).

⁷ Vgl. die Liste der V-Effekte im *Brecht-Handbuch, Theater* von Jan Knopf (Stuttgart, 1996), 388-92; vgl. dort auch die Verweise auf die einschlägigen Fundstellen bei Brecht. Die Interpretationen, die Knopf von den einzelnen Stücken Brechts anfertigt, legen übrigens einen besonderen Schwerpunkt auf die Spiel-im-Spiel-Strukturen und sind daher als hilfreiche Materialquelle für meine These zu verwenden, daß diese komödienspezifische Handlungsstruktur bei Brecht überhaupt vorherrscht (vgl. bei Knopf im leider nicht vollständigen Sachregister: Spiel).

⁸ Vgl. im *Messingkauf*: "Die Straßenszene," vgl. auch GW 16:610.

⁹ Vgl. diese Bestimmungen in: Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen* (Darmstadt und Neuwied, 1973), 77.

¹⁰ Vgl. im *Messingkauf* den Begriff der Historisierung: GW 16:610, 628, 656.

¹¹ Vgl. dazu im *Messingkauf* den gespielten Geschlechtertausch als Überführung einer Ich-Person in eine andere: GW 16:611.

¹² Vgl. in *Kleines Organon für das Theater*: GW 16:688.

¹³ Der Text ist in GW 16:558-68 im Kontext des *Messingkaufs* abgedruckt. In GBFA 22.2:695 findet sich eine Skizze Brechts mit den Titeln der in den *Messingkauf* aufzunehmenden Arbeiten, wo auch der Theatralik-Aufsatz erwähnt wird. Dennoch nimmt GBFA den Text nicht auf, verweist aber im Kommentar (GBFA 22.2:1075) auf eine Aussage Brechts, die den Aufsatz wiederum sehr in die Nähe des *Messingkaufs* rückt.

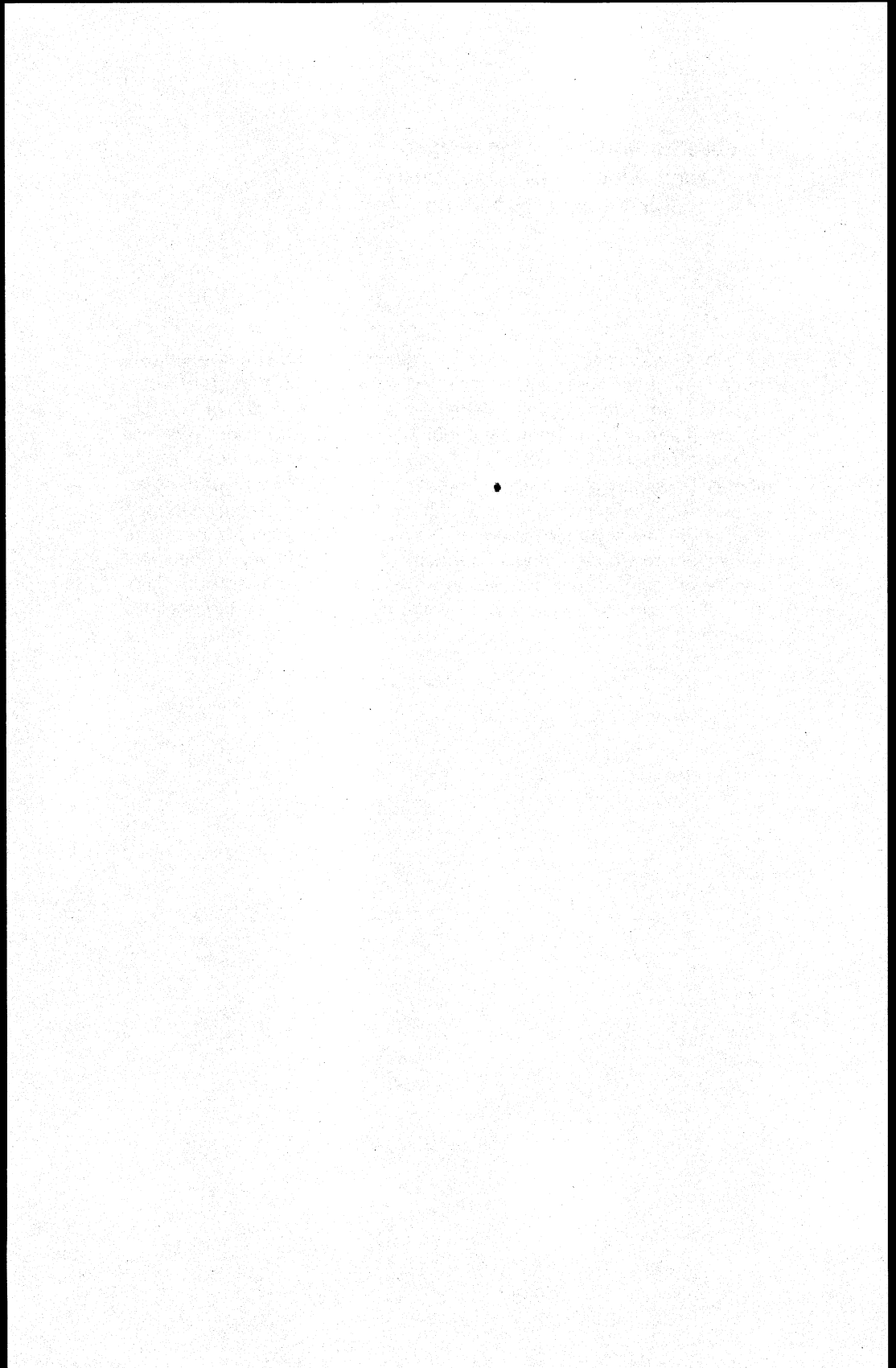
¹⁴ Auch hier druckt GBFA den Text nicht innerhalb des *Messingkaufs* ab. In den Inhaltsübersichten Brechts taucht er als in den *Messingkauf* aufzunehmender Text zweimal auf: GBFA 22.2:695, 697. Im Kommentar wird die *Straßenszene* ebenfalls eindeutig dem *Messingkauf* zugeordnet (GBFA 22.2:1021). Analog zum Theatralik-Aufsatz gehe ich auch hier davon aus, daß man den Text im Kontext des *Messingkaufs* behandeln kann.

¹⁵ Explizit wird in der langen Fußnote 1 (GW 16:550) davon gesprochen, daß jenes "Grundmodell für episches Theater" (GW 16:546), das Brecht hier wählt, in den meisten lebenspragmatischen Situationen "komischer Natur" ist. Das natürliche epische Theater (GW 16:557) steht in der Grundhaltung der Komödie nahe, während für eine erfolgreiche epische Demonstration alle Effekte vermieden werden müssen, die an die Rezeptionsdisposition der Tragödie erinnern.

¹⁶ Ich skizziere hier einen Prozeß, der von zwei Seiten her zu denken wäre. Den Stücken, die sich gegen eine Konzeptualisierung wehren, versucht Brecht mit Theorie, mit fortgesetzter Selbstkommentierung beizukommen. Aber von der anderen Seite her bleibt auch die Theorie nicht vom Furor der Fiktionalisierung und ironisierenden Selbstbeobachtung verschont. Die theatrale Redesituation des *Messingkaufs* führt vor, daß Theorie wiederum als Theater gedacht wird und dabei selbst die Eindeutigkeit verliert, die sie gegenüber den Stücken behaupten will. Die Figur wird man also so konstruieren müssen, daß das Theater von einer Theorie vereinheitlicht werden soll, die in sich wiederum theatralisch ist und damit die Pluralität in sich trägt.

¹⁷ Brecht schreibt 1927 in seiner Vorrede zu *Mann ist Mann*: "Sie werden sicher auch sagen, daß es eher bedauerenswert sei, wenn einem Menschen so mitgespielt und er einfach gezwungen wird, sein kostbares Ich aufzugeben, sozusagen das einzige, was er besitzt, aber das ist es nicht. Es ist eine lustige Sache. Denn dieser Galy Gay nimmt eben keinen Schaden, sondern er gewinnt. Und ein Mensch, der eine solche Haltung einnimmt, muß gewinnen" (GW 17:978).

¹⁸ Neun Jahre später, 1936, hört sich das schon ganz anders an: "Die Verwandlung des Kleinbürgers Galy Gay in eine 'menschliche Kampfmaschine' kann statt in Indien in Deutschland spielen. Die Sammlung der Armee zu Kilkoa kann in den Parteitag der NSDAP zu Nürnberg verwandelt werden" (GW 17:987). Was 1927 noch eine "lustige Sache" und ein Gewinn war, wird 1936 als Analyse der faschistischen Mobilmachung ausgegeben.



Brecht's "Smashing" of Heidegger:
The Baden-Baden Lesson on Consent
as a Possible Critique of *Sein und Zeit*

Brecht's *Badener Lehrstück vom Einverständnis* can be interpreted as a covert critique of Heidegger, specifically of the famous analysis of death developed in *Sein und Zeit*. Heidegger posits two modes of conduct towards finitude: an authentic and inauthentic *Sein zum Tode*. Whereas authentic *Dasein* cultivates an individualized relation to death as the ultimate possibility of gaining selfhood, inauthentic *Dasein* — or *das Man* — ignores the existential relevance of its finitude by remaining entrapped in an anonymous, public sphere. In his play, Brecht attempts to reverse Heidegger's model, asserting the primacy of the social over the personal function of death. He dispossesses authentic *Dasein* of its individual claim on finitude and reinstates the importance of dying for the socialist collective.

Brechts "Zertrümmerung" von Heidegger: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* als mögliche Kritik an *Sein und Zeit*

Sean Ireton

Martin Heideggers Todesanalyse aus dem 1927 veröffentlichten Hauptwerk *Sein und Zeit* fand eine enorme Resonanz in der modernen Geisteswelt und veranlaßte eine Reihe von philosophischen Repliken sowohl von existentialistischer wie auch marxistischer Seite. So haben beispielsweise Sartre und Adorno die Analyse Heideggers einer unmittelbaren Kritik unterzogen, jener in *L'être et le néant* (1943) und dieser in der erst 1964 erschienenen Schrift *Jargon der Eigentlichkeit*.¹ Andere Figuren wie etwa Ernst Bloch und Herbert Marcuse haben zwar ihre jeweiligen Gedanken über den Tod ohne direkte Bezugnahme auf Heidegger formuliert, dennoch stehen sie ebenso unter seinem Einfluß oder befinden sich zumindest innerhalb des thanatologischen Diskurses, der seit Ende der zwanziger Jahre durch die Publikation von *Sein und Zeit* ausgelöst wurde.² Genau in diesen Jahren beabsichtigten zwei andere bekannte marxistisch orientierte Intellektuelle, nämlich Walter Benjamin und Bertolt Brecht, eine kollaborative Kritik an Heidegger. In einem Brief an seinen Freund und späteren Biographen Gershom Scholem vom 25. April 1930 berichtet Benjamin folgendes über dieses Projekt:

Es bestand hier der Plan, in einer ganz engen kritischen Lesegemeinschaft unter Führung von Brecht und mir im Sommer, den Heidegger zu zertrümmern. Leider wird aber Brecht, dem es ziemlich schlecht geht, sehr bald verreisen und allein nehme ich es nicht auf mich.³

Obwohl dieses Vorhaben nie gemeinsam realisiert wurde, bietet es trotzdem einen ersten Ansatzpunkt zur Dokumentation einer Auseinandersetzung Brechts mit Heidegger. Daß diese vermutliche Auseinandersetzung einen Niederschlag in Brechts literarischem Schaffen findet und sich dabei vor allem gegen die einflußreiche Todesdeutung Heideggers richtet, ist eine These, die man angesichts der auffallenden Todesthematik im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* aufstellen kann. Dieses Stück, das Ende Juli 1929 im Rahmen der Baden-Badener Festwochen uraufgeführt wurde und zunächst einfach *Das Badener*

Lehrstück hieß, wäre in diesem Zusammenhang als eine eventuelle Reaktion auf die Todesanalyse von *Sein und Zeit* zu verstehen. Das ausgeprägte Problem des Sterbens hat Brecht ein Jahr später bei der Überarbeitung des Stücks für seine *Versuche* erkannt und sogar kritisch beurteilt:

Das Lehrstück erwies sich beim Abschluß als unfertig: dem Sterben ist im Vergleich zu seinem doch wohl nur geringen Gebrauchswert zuviel Gewicht beigemessen. Der Abdruck erfolgt, weil es aufgeführt, immerhin einen kollektiven Apparat organisiert.⁴

Wenn es hier scheint, daß die ursprüngliche Bedeutung des Sterbens zurückgenommen werden soll, so täuscht diese Bemerkung Brechts, denn gerade das Gegenteil geht aus der zweiten Fassung hervor: das Sterben gewinnt nur noch an Präsenz und Funktion. Hinzugefügt wurde u.a. die ganze Szene 9 sowie eine Schlüsselpassage, in der der gelernte Chor den sterbenden Gestürzten die folgende Mitteilung macht:

Wir können euch nicht helfen.
Nur eine Anweisung
Nur eine Haltung
Können wir euch geben.
Sterbt, aber lernt
Lernt, aber lernt nicht falsch.⁵

Indem Brecht hier den Akzent nicht auf den Tod selbst legt, sondern auf die Haltung ihm gegenüber, betrachtet er das Sterben als einen Prozeß, der sich im Laufe der menschlichen Existenz vollzieht. Somit folgt er der allgemeinen Richtung der Analyse Heideggers, wobei er ähnlich wie dieser die traditionelle metaphysische Thanatologie umkehrt.⁶ Denn anstatt den Tod als ein einmaliges Geschehnis am Ende des kreatürlichen Lebens zu verstehen (und ferner entweder als Übergang zum Jenseits oder als biologischen Endpunkt), geht es beiden vielmehr darum, den Tod ins irdische Dasein zu integrieren. Was Brechts Sterbensideal jedoch von der äußerst individualistisch geprägten Todesvorstellung Heideggers unterscheidet, ist die bereits erwähnte Mitwirkung des "kollektiven Apparats," d.h. der organisierten Masse.⁷ Diese Differenz — die übrigens für die Spaltung zwischen Existentialisten und Marxisten (speziell der Frankfurter Schule) symptomatisch ist⁸ — besteht hauptsächlich im Konflikt zwischen der selbstgestalteten Möglichkeit und Freiheit des Individuums auf der einen Seite und dem Wohl der Gemeinschaft, in die der Einzelne sich einfügen soll, auf der anderen. Als Vorläufer des Existentialismus hat Heidegger wie kein anderer nach ihm dem Tod einen Sinn gegeben, nach dem die Eigentlichkeit des Selbst determiniert wird. Brecht, der stets für die Realisierung des Sozialismus kämpfte, hätte nur Einwände gegen eine solche Auffassung

haben können, in der nur die existentielle Selbstverwirklichung zählt und das Soziale völlig außer Acht gelassen wird. Es folgt nun eine Zusammenfassung der ontologischen Todesanalyse Heideggers mit besonderer Berücksichtigung von denjenigen Aspekten, die möglicherweise zum Anlaß der Kritik Brechts beigetragen haben. Erst danach kann auf *Das Badener Lehrstück* näher eingegangen werden, um festzustellen, ob es die Ansichten Heideggers in der Tat "zertrümmert."

Durch die Todesanalyse im zweiten Abschnitt von *Sein und Zeit* gelingt es Heidegger, "das Dasein als Ganzes in den Blick [zu] bekommen."⁹ Die Schwierigkeit dabei wird aber sofort deutlich:

Solange das Dasein als Seiendes ist, hat es seine "Gänze" nie erreicht. Gewinnt es sie aber, dann wird der Gewinn zum Verlust des In-der-Welt-seins schlechthin. *Als Seiendes* wird es dann nie mehr erfahrbar. (SZ, 236)

Indem man also versucht, das Leben in seiner Totalität zu erfahren, wird genau dieses Leben durch den Tod aufgehoben und der Versuch somit unterminiert. Diese paradoxe Situation entsteht aber durch die falsche Auffassung des Todes als ein fixierter Zeitpunkt, der das Ende des Lebens signalisiert. Nach diesem geläufigen Mißverständnis wird der Tod an die menschliche Existenz chronologisch angehängt, als ob er von der In-der-Welt-sein des Daseins zu trennen wäre und nur eine metaphysische aber keine existentielle Geltung hätte. Der Tod ist aber vielmehr "ein Phänomen des Lebens" (SZ, 246) und kein von außen vorkommendes Ereignis, das sich erst am Lebensende manifestiert. Er ist ein "Sein zum Ende," kein "Zu-Ende-sein." Durch diese terminologische Umkehrung unterscheidet Heidegger zwischen einem lebenslangen Verhältnis zum Tod, welches er dann unter dem feststehenderen Begriff des "Seins zum Tode" bezeichnet, und dem endgültigen Moment des Ablebens. Insofern als der Tod hier einen prozessualen Vorgang innerhalb des Lebens bildet, wird die kontinuierliche Haltung ihm gegenüber zur entscheidenden Bestimmung für das sich stets bewegende Dasein, welches als "sich-vorweg-sein" nicht die Existenz eines vorhandenen Objekts hat, sondern die eines offenen Projekts. Diese Akzentverlagerung auf das Verhalten nimmt nichts vom dynamischen Entwurfsscharakter des Daseins weg; im Gegenteil ermöglicht sie eine unbegrenzte Weiterentwicklung. Genau wie Heidegger die *existentia* über die *essentia* für das In-der-Welt-sein des Daseins behauptet, hält er sich an diesen Primat der nicht präterminierten Existenz auch im Hinblick auf den Tod. Das existentielle Potenzial, das im wiederholten Refrain des ersten Abschnitts "Das 'Wesen' des Daseins liegt in seiner Existenz" impliziert wird, intensiviert sich sogar beim Todesprozeß: "Zunächst gilt es, das Sein zum Tode als *ein Sein zu einer Möglichkeit* und zwar zu einer ausgezeichneten Möglichkeit des Daseins zu kennzeichnen" (SZ, 261). Der antizipierte

Tod fungiert als ein Extrem, das das Leben steigern und potenzieren kann; er bietet also paradoxerweise die äußerste Möglichkeit zur Selbstverwirklichung. In den meisten Fällen wird er aber nicht so gesehen, denn die vorherrschende Masse der Menschen — das Man — flieht vor dieser äußeren Möglichkeit des Selbstseins. Diese Vorstellung des Mans nimmt einen zentralen Platz in der im ersten Abschnitt vollzogenen Fundamentalanalyse des Daseins ein und muß nun näher beleuchtet werden, um ihre Rolle bei der Todesanalytik besser herausarbeiten zu können. Heideggers Man-Konzept steht außerdem in enger Beziehung mit Brechts Vision des Kollektivs bzw. dessen Bemühungen um eine Organisation der Massen, was ohne Zweifel auf Parallelbeobachtungen der damaligen Realität — nämlich des sozialen Phänomens der Massengesellschaft — zurückzuführen ist. Ob dieser Zusammenhang jedoch mehr auf sich hat als einen bloß sozialhistorischen Bezug, wird erst später untersucht werden.

Nach Heidegger existiert das Dasein zunächst und zumeist im Seinsmodus des Man. Mit diesem impersonalen Neutrum werden "die Anderen" gemeint, jedoch nicht bestimmte andere und auch nicht die Summe von allen anderen zusammen. Das Man steht vielmehr für die anonyme Herrschaft der öffentlichen Meinung und es nivelliert die Existenz des Individuums, indem es alles, was zum alltäglichen Leben gehört, vorschreibt:

Wir genießen und vergnügen uns, wie *man* genießt; wir lesen, sehen und urteilen über Literatur und Kunst, wie *man* sieht und urteilt; wir ziehen uns aber auch vom "großen Haufen" zurück, wie *man* sich zurückzieht; wir finden "empörend," was *man* empörend findet. (SZ, 126-7)

Diese Kontrolle — die Heidegger an einer Stelle eine "Diktatur" (SZ, 126) nennt — scheint unentrinnbar, denn sogar der Versuch, ihr durch eine Art einsiedlerische Zurückgezogenheit zu entkommen, führt nicht zur Selbständigkeit. Die eigentliche Instanz dieser entpersonalisierten Macht bleibt unfeststellbar; das Man ist überall und nirgends, seine Verbreitung diffus. Wir verschwinden in ihm, gehören zu ihm und verfestigen unwissentlich seine Herrschaft. Bei dieser Seinsart der Alltäglichkeit wird die Identität des Einzelnen durch die namenlose Masse gelöscht, so daß jeder den anderen vertreten kann. Oder genauer gesagt: "Jeder ist der Andere und Keiner er selbst. Das *Man*...ist das *Niemand*, dem alles Dasein im Untereinandersein sich je schon ausgeliefert hat" (SZ, 128). Wichtig hier zu bemerken, ist die Tatsache, daß Heidegger sich nicht in der Rolle eines Moralisten versteht und folglich keine negative Kritik an dieser vorherrschenden Seinsweise bezweckt. Anders als etwa bei Nietzsche, der durch seine ähnliche Kategorisierung der "Herde" die breite Masse der Menschen seiner Zeit geradezu kondemniert, bleibt im Rahmen der ontologischen Untersuchung Heideggers kein Platz für

ontische Werturteile.¹⁰ In der Tradition seines Lehrers Husserl geht es ihm lediglich um eine unvoreingenommene Analyse der verschiedenen Phänomene, die unsere Lebenswelt ausmachen:

Man ist in der Weise der Unselbständigkeit und Uneigentlichkeit. Diese Weise zu sein bedeutet keine Herabminderung der Faktizität des Daseins, so wenig wie das Man als das Niemand ein Nichts ist. Im Gegenteil, in dieser Seinsart ist das Dasein ein *ens realissimum*, falls "Realität" als daseinsmäßiges Sein verstanden wird. (SZ, 128)

Selbst mit der Bezeichnung der Eigentlichkeit meint Heidegger nicht eine qualitativ "höhere" oder "echtere" Seinsverwirklichung, wie wir das häufig in der Alltagssprache verstehen. "Eigentlich" ist nicht synonym mit "authentisch," sondern verweist auf das, was jemandem innigst gehört, was also sein "eigenes" ist. Und für Heidegger bedeutet das Selbstsein eine Art persönliches Eigentum, das aber in den meisten Fällen an das Man gegeben ist. Mit anderen Worten: "Das Selbst des alltäglichen Daseins ist das *Man-selbst*, das wir von dem *eigentlichen*, das heißt eigens ergriffenen *Selbst* unterscheiden" (SZ, 129). Bei dieser kritischen Unterscheidung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit hat gerade der Tod die bestimmende Funktion, denn im Verhalten zum Sterben, im eigentlichen oder uneigentlichen Sein zum Tode, kommt die Seinsweise des Selbst ans Licht. Heideggers existenzial-ontologische Definition des Todes umfaßt fünf Charakteristika, die hierüber entscheiden:

Der volle existenzial-ontologische Begriff des Todes läßt sich jetzt in folgenden Bestimmungen umgrenzen: *Der Tod als Ende des Daseins ist die eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins.* (SZ, 258-9)

Diese fünf Bestimmungen werden im folgenden näher präzisiert.

Der Gedanke des Todes als *eigenste* Möglichkeit schließt sich an die obige Erläuterung von Eigentlichkeit an. Hier wird aber sogar der Superlativ verwendet, um den extrem individuellen Charakter des Todes zu unterstreichen. Der Tod ist unveräußerlich, unübertragbar und mithin der persönlichste Bezug zur Existenz. Keiner kann ja meinen Tod sterben, denn er gehört nur mir. Man kann sich zwar für einen anderen opfern, aber jeder Mensch muß am Ende seinen eigenen Tod erleben. Indem also Dasein seinen Tod als *eigenste* Möglichkeit begreift, ergreift es auch sein Selbst und wird sozusagen "eigentlich."

Die *Unbezüglichkeit* des Todes weist ebenso auf die Individualität des Daseins angesichts des Todes, insbesondere auf seine Unabhängigkeit von der Mitwelt, in der es als Mitsein existiert. Im Sein zum Tode löst sich eigentliches Dasein von allen Beziehungen zu seiner Umgebung und begibt sich in eine unmittelbar existentielle Lage, in der es nicht auf die Hilfe oder den Trost anderer angewiesen ist. So zumindest handelt

eigentliches Dasein. Das Man andererseits, anstatt den Tod als eigenste Möglichkeit des Selbstseins zu erfassen, betrachtet ihn als ein äußeres Ereignis, das nicht die geringste existentielle Relevanz hat. Das Man verbreitet außerdem die Meinung, daß "man stirbt," aber daß das jeweilige Man-Selbst immer am Leben bleibt. Das heißt in den Worten Heideggers:

Das "man stirbt" verbreitet die Meinung, der Tod treffe gleichsam das Man. Die öffentliche Daseinsauslegung sagt: "man stirbt," weil damit jeder andere und man selbst sich einreden kann: je nicht gerade ich; denn dieses Man ist das *Niemand*. Das "Sterben" wird auf ein Vorkommnis nivelliert, das zwar das Dasein trifft, aber niemandem eigens zugehört. (SZ, 253)

Heideggers dritte Bestimmung, die *Gewißheit* des Todes, hat für das eigentliche Sein zum Tode eine apodiktische und keine empirische Wahrheit. Nur das Man faßt den Tod als allgemein vorkommende Todesfälle auf, die erfahrungsgemäß nur andere treffen. Beim eigentlichen Dasein entsteht aber die Gewißheit aus dem ontologischen Ort seiner Wahrheit, dem *Da*, wobei Wahrheit hier die ursprünglich griechische Bedeutung der Erschlossenheit bzw. Unverborgenheit (*alétheia*) hat. Diese Entdeckung des Selbstseins offenbart den Tod als Möglichkeit des eigensten Seinkönnens, und das Dasein erschließt diese Potentialität, indem es sich zu ihr "vorlaufend" (d.h. antizipierend, behauptend und schließlich im Sinne Nietzsches *jasagend*) verhält. Das heißt ja nicht, daß das Dasein sich selbstmörderisch in den Tod stürzt. Heidegger will bloß durch diese — allerdings metaphorisch etwas zugespitzte — Ausdrucksweise die extreme Existenzermöglichung des eigentlichen Seins zum Tode im Kontrast zur Todesverdrängung des Mans verdeutlichen. Eigentliches Dasein schreckt sich nicht vorm Sterben zurück und versucht auch nicht, sich ewig am Leben zu halten. Der Tod bildet vielmehr den Horizont, vor dem der Mensch sich frei definiert, und eine Negierung des eigenen Todes bedeutet zugleich ein Versäumnis des eigentlichen Selbstseins.

Der Tod ist zwar gewiß, aber *unbestimmt*. Das heißt, daß der genaue Moment seines Eintretens nicht feststeht, im Grunde jeder Zeit möglich ist. So muß das eigentliche Sein zum Tode stets darauf gefaßt sein und sich dementsprechend projizieren. Dies führt zu einer Intensivierung der Existenz, da Dasein immer so handelt, als ob jeder Tag sein letzter wäre. In seiner kontrastierenden empirischen Gewißheit lehnt das Man diese Unbestimmtheit ab, indem es sich mit dem Gedanken tröstet: "...der Tod kommt gewiß, aber vorläufig noch nicht" (SZ, 258).

Als "die Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit" (SZ, 250) kann der Tod nicht überholt werden. Er repräsentiert die endgültige Grenze des Lebens und, während das uneigentliche Sein zum Tode der *Unüberholbarkeit* ausweicht, gibt sich vorlaufendes Dasein frei für sie, wenn die Situation einen solchen Schritt erfordert. Denn als sich-

vorweg-sein bewegt sich Dasein immer vorwärts und erschließt dabei neue Seinsmöglichkeiten, aber sobald es in einen Zustand der Statik zurückfällt, wird der unüberholbare Tod zum einzigen Ausweg, um "... jede Versteifung auf die je erreichte Existenz [zu zerbrechen]" (SZ, 264). Die sogenannte "Freiheit zum Tode" des Daseins wird also ontologisch zu einem Akt der Selbstbefreiung aus der Stagnation. Wie diese Maßnahme sich auf der existenziell-ontischen Ebene verwirklicht, geht aus Heideggers Analyse nicht hervor, da es nicht sein Anliegen ist, praktische Anweisungen über das Leben zu geben. Es genügt für jetzt nicht nur zu bemerken, daß die Todesanalyse möglicherweise eine implizite Todeslehre enthält, die — um mit Adorno zu reden — Heideggers "verkappter Idealismus"¹¹ bloß "ontologisiert."¹² Noch wichtiger gilt es darauf hinzuweisen, daß Heideggers Analyse tatsächlich von vielen Philosophen und Literaten — besonders Sartre — im Sinne einer praxisorientierten Thanatologie interpretiert wurde. So hat Sartre in seinem *L'être et le néant* die ontologischen Betrachtungen von *Sein und Zeit* auf ein ontisches Niveau gebracht und aus ihnen praktische Verhaltensweisen zu entwerfen versucht. Ob Brecht, bei dessen Werk die Praxis immer eine tragende Rolle spielt, auch so verfährt und dem faktischen Tod eine spezifische, realitätsbezogene Funktion zuweist, ist eine Frage, der jetzt nachgegangen wird.

Das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* schließt sich direkt an das Radiolehrstück *Der Flug der Lindberghs* an; nun ist aber das Flugzeug abgestürzt, und die vier Flieger müssen mit ihrem bevorstehenden Tod fertig werden. Durch den gelehrten Chor bekommen sie eine Art Einweisung ins Sterben, die das Ziel hat, "...einen Menschen zu seinem Tode zu ermutigen..." (3:38). Insofern wird eine Todeslehre mitgeteilt, die — wie der Titel ankündigt — ein Einverständnis mit dem Sterben fordert, damit ein zweites und noch wichtigeres Einverständnis verlangt werden kann: "...daß alles verändert wird / Die Welt und die Menschheit / Vor allem die Unordnung / Der Menschenklassen"...(3:45). Diese Funktionalisierung des Todes zur Verbesserung der Gesellschaft verträgt keinen individuellen Anspruch auf den (eigenen) Tod, was Brecht anhand der zwei entgegengesetzten Haltungen vom Flieger und von den drei Monteuren aufzeigt. Der erstere, der vom Chor nichts lernen will und auf seiner Selbstheit besteht, wird von der Bühne verwiesen, sein Verhalten also strikt abgelehnt. Die anderen, indem sie ihre "kleinste Größe" erreichen und sich mit dem kollektiven "Niemand" identifizieren, zeigen sich am Ende einverstanden mit den Lehren des Chors und ziehen in die Revolution der Massen.

Als Vorbemerkung zur näheren Analyse des *Badener Lehrstücks* ist darauf hinzuweisen, daß es im engen thematischen Zusammenhang mit anderen Lehrstücken aus dieser Zeit steht und dementsprechend interpretiert werden muß. Stücke wie der bereits erwähnte *Flug der Lindberghs* sowie die nachher entstandene *Maßnahme* rücken also

manchmal kurz in die Diskussion, besonders wenn es um den Konflikt zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv geht. Gerade diese Spannung bildet ein zentrales Problem in allen drei Lehrstücken, und eine vergleichende Betrachtung kann von daher ergiebig sein. Auch die Notizen "Individuum und Masse," die als theoretische Überlegungen zum Lehrstück-Komplex gedacht sind, bieten aufschlußreiche Einsichten in diese Problematik. Was hier aber nicht vorgenommen werden kann, ist eben eine Bestimmung des Lehrstücks als literarische Gattung, denn erstens würde dies zu weit führen, und zweitens ist diese genretheoretische Frage ohnehin umstritten.¹³ Es geht vielmehr um bestimmte Themen, die alle drei Lehrstücke durchziehen, und so wird die folgende Analyse auch thematisch verfahren, um Brechts Stellungnahme gegen Heidegger konkreter zu erläutern.

Nicht der Tod, sondern das Sterben (d.h. der prozessuale Aspekt des Todes) wird zum Schlüsselwort im *Badener Lehrstück*. So will Brecht ähnlich wie Heidegger den Tod nicht als eine Begebenheit fixieren, die in diesem Falle das Leben der vier Flieger plötzlich auslöscht. Gerade das Gegenteil passiert auf der Bühne: die Flieger leben noch nach dem Absturz ihrer Maschine, schweben ja in einem merkwürdigen Zustand zwischen Leben und Tod. Sie wollen nicht sterben und rufen nach Hilfe. So die Ausgangssituation des Stücks. Im weiteren Verlauf der Handlung inszeniert der Chor drei Demonstrationen über die menschliche Hilfeverweigerung, um dann eine Haltung dem Sterben gegenüber kundzugeben und anschließend einzuüben. Hier, als es um die Lehre der Haltung geht, löst sich die Einheit der vier Flieger auf, was einen Bruch mit dem kollektiven Subjekt des *Flug der Lindberghs* markiert. Dort wird das Kollektiv als einheitliches Subjekt in der Plural-Rolle der Flieger verkörpert (vgl. den Titel des Stücks), und obwohl diese "Figur" in der ersten Person Singular "ich" redet, ist sie ihres kollektiv-individuellen Wesens trotzdem bewußt: "Sie haben gearbeitet, ich / Arbeite weiter, ich bin nicht allein, wir sind / Acht, die hier fliegen" (3:13). Diese anderen sieben sind die Fabrikarbeiter in San Diego, die das Flugzeug gebaut haben. Ohne sie hätte der einzelne Flieger gar nichts erreichen können, da hinter jeder Tat oder Leistung des Individuums die Arbeit der namenlosen Masse steckt. Im *Badener Lehrstück* wird nun der gestürzte Flieger (hier im Singular) zum Repräsentanten des nach Selbstverwirklichung strebenden Individuums, während die anderen, die sich bezeichnenderweise als Monteure — Arbeiter — herausstellen, ihre kollektive Identität behalten. Dieses Auseinandergehen der zwei Parteien manifestiert sich vorübergehend in der fünften Szene (also vor der Anweisung des Chors), als die drei Monteure ihrem Kameraden sagen:

Wir wissen, daß wir sterben werden, aber
Weißt du es?
Höre also:
Du stirbst unbedingt.

Dein Leben wird dir entrissen
Deine Leistung wird dir gestrichen
Du stirbst für dich. (3:36)

In den nächsten zwei Szenen sind sie wieder als kollektive Einheit zusammen, und der Vorwurf des individuellen Sterbens scheint vergessen zu sein. Hier, in Szene 7, wird die Todeshaltung in Form einer Textverlesung bekannt gemacht, wobei die zentrale Aussage lautet: um das Sterben zu überwinden, mit ihm also einverstanden zu sein, muß man seine "kleinste Größe" zeigen, d.h. sich als nötiges Glied ins Kollektiv eingliedern. Diesen Akt der praktischen Selbstaufgabe empfindet das "Individuum," das gerade durch Unteilbarkeit und Autonomie konstituiert ist, als eine Zumutung, denn es meint, daß es seine Individualität dabei verliert. Aber Brecht sieht die Dinge von einer anderen Perspektive, nämlich von der der Masse. So hat er sich zu dieser Zeit um eine Neubestimmung des Massebegriffs gegen die herkömmliche bürgerliche Vorstellung bemüht, wie die folgende Bemerkung aus "Individuum und Masse" bezeugt:

Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Individuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff "einzelner" kommt man von dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven).

Was sollte über das Individuum auszusagen sein, solange wir vom Individuum aus das Massenhafte suchen. Wir werden einmal vom Massenhaften das Individuum suchen und somit aufbauen. (21:359 / 20:60)

Nach Brecht hat also die Masse den Charakter des Unteilbaren, während das sogenannte Individuum durch Teilbarkeit gekennzeichnet ist. Bei dieser Umkehrung bzw. -wertung der Begriffe muß das Individuum neu definiert und somit konstruiert werden. Eine solche Konstruktion impliziert jedoch eine vorausgehende Destruktion, ein Verfahren, das übrigens auf Heidegger zurückgeht, der in der Einleitung zu *Sein und Zeit* "die Aufgabe einer Destruktion der Geschichte der Ontologie" angekündigt hat (vgl. SZ, 19-27). Wichtig bei diesem Terminus, der später bei Derrida als "Dekonstruktion" bekannt und weiter modifiziert wird, ist seine eigentliche etymologische Bedeutung. Destruktion [*de-struere*] soll nicht mit Zerstörung oder ähnlichen gewaltsamen Vorstellungen assoziiert werden, sondern deutet vielmehr auf den allmählichen und mühsamen Prozeß des Abbaus bzw. der Abschichtung der metaphysischen Lager, die das Sein im Laufe der philosophischen Tradition verdeckt haben. Bei Brecht ist die Destruktion des Individuums zwar auch positiv gemeint — denn es geht ihm schließlich um dessen Aufbau für die Eingliederung in die Masse —, aber sie vollzieht sich etwas

destruktiver (hier im üblichen Sinne des Wortes), nämlich als eine Zertrümmerung:

In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der Person.

Die Mutmaßungen der alten Philosophen von der Gespaltenheit des Menschen realisieren sich: In Form einer ungeheuren *Krankheit* spaltet/spiegelt sich Denken und Sein in der Person.

Sie fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hört keinen Vorwurf mehr, sie hat kein Antlitz mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Größe — aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nichts — aber in ihrer kleinsten Größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen. (21:320 / 20:61)

Diese Zerteilung und Reduzierung des Einzelnen zu seiner kleinsten Größe wird in der Clownsnummer theatralisch umgesetzt, und hier erreicht die Demolition der Person einen Höhepunkt der Brutalität.¹⁴ Die buchstäbliche Zertrümmerung des Riesen Herrn Schmitt zeigt die extremen Konsequenzen des bedingungslosen Einverleibens ins Kollektiv. Eine solche "kleingemachte" Person ist kein ganzer Mensch mehr, sondern ein bloßer "Torso."¹⁵ Daß direkte Gewalt kein Mittel zur sozialen Integration sein kann, wird gerade durch die übertriebene Handlung und Absurdität dieser Szene nahegelegt. Die kleinste Größe des Herrn Schmitt wird von außen erzwungen, nicht von innen gewollt, und so führt sie zur Fragmentierung und gesellschaftlichen Nützlosigkeit anstatt zu einer "Unentbehrlichkeit im Ganzen."

Dennoch soll man den Ernst von Brechts Forderung nicht unterschätzen, denn es handelt sich bei ihm schließlich um die Unterordnung des Subjekts zugunsten der Masse.¹⁶ Für manche — noch bürgerlich denkende — ist dies gleichbedeutend mit einem Verlust der individuellen Identität, sogar mit einer gewaltsamen Entreißung des eigenen Ich. Und hier stellt sich die Frage nach der Intaktheit des Menschen. Als völlig zerstörtes Wesen ist er natürlich nicht gesellschaftsfähig, aber laut Brecht muß doch eine Zertrümmerung des angeblich unteilbaren Individuums erfolgen, um das Ideal der kollektiven Zusammengehörigkeit zustandezubringen. So wird die Ummontage des Galy Gay nun ein Schritt weitergeführt als Demontage des bürgerlichen Subjekts. Das Bürgertum, das sich in seiner Geistesgeschichte stets vom Ego her definiert und das Subjekt als fundamentales Prinzip setzt (Descartes' *cogito*, der Monaden-gedanke bei Leibniz, Kants transzendente Apperzeption des Ich, Fichtes Ich/Nicht-Ich, Hegels anfängliches Subjekt der sinnlichen Gewißheit, die Priorität der individuellen Existenz bei den Lebensphilosophen und Existentialisten, etc.), reagiert auf Brechts Vorhaben verständlicherweise mit Empörung.¹⁷ Wie dem auch sei, um diesen etablierten Glauben an das autonome Individuum endlich abzuschütteln, geht Brecht von der Idee des Kollektivs aus und bestimmt erst dann den Einzelnen. Es kann also nicht wie im *Flug der Lindberghs* von einer vollkommen harmo-

nischen Ergänzung zwischen Individuum und Masse die Rede sein, in der beide als gleichwertige — philosophisch gesprochen — Substanzen angesehen werden. Das Kollektiv kann viel eher auf das Individuum verzichten als umgekehrt, was in der folgenden Äußerung Brechts deutlich wird: "Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben der in ihm zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt" (21:401 / 20:61).

Auch im Stück erweist sich der Einzelne als erlänglich. Der individualistische Flieger, der seine "größte Größe" (3:41) behauptet und sich somit nicht sozialisieren läßt, wird ausgestoßen. Im Gegensatz zu seinen ehemaligen Kameraden besteht er das Examen nicht, da er seinen Namen noch nennt und sein Hochfliegen für eine große Tat hält. Die drei Monteure andererseits verlieren ihre eigene Identität, indem sie sich vom Chor einreden lassen, daß sie "niemand" sind ("Wir sind niemand." [3:40]). Diese Preisgabe der Individualität ist, wie oben bereits bemerkt, eine Folge der Zertrümmerung der Person zur kleinsten Größe: "...sie ist namenlos, sie hat kein Antlitz mehr..." In der für die zweite Fassung hinzugefügten Szene "Ruhm und Enteignung" versucht der Chor, dem Flieger das Instrument seiner Leistung und somit seine Identität zu entäußern. Das Flugzeug, das die Grenzen der technischen Möglichkeit überwand, verschwindet in eine andere Ecke der Bühne, während der anmaßende Einzelne seines Amts als Flieger enthoben wird. Der Verlust seines Amts signalisiert zugleich ein Löschen seines Gesichts, und nun ist er ein "Keinmenschmehr," über den der Chor bzw. das Kollektiv frei verfügen kann. Die Masse hat also einen uneingeschränkten Anspruch auf den entindividualisierten Flieger, und so beginnt die Herrschaft des Mans:

Indem man ihn anruft, entsteht er.
 Wenn man ihn verändert, gibt es ihn.
 Wer ihn braucht, der kennt ihn.
 Wem er nützlich ist, der vergrößert ihn. (3:43-4)

Weil aber der Flieger kein Mensch mehr ist, kann er dem Kollektiv nicht nützen. Seine Gesichtslosigkeit ist offenbar nicht mit dem Niemand-Status der Monteure gleichzusetzen; es handelt sich vielmehr um einen Extremfall wie beim verstümmelten Herrn Schmitt. Die Entbehrlichkeit bzw. Überflüssigkeit des Fliegers wird dem gelernten Chor zum Anlaß, ihn in den Tod zu schicken. Obwohl die Worte des Chors ("Stirb jetzt, du Keinmenschmehr!" [3:44]) nicht unbedingt einem Todesurteil entsprechen, erinnert das ganze Geschehen trotzdem an die Verurteilung des jungen Genossen durch die drei Agitatoren in *Die Maßnahme*. Auch in diesem Lehrstück gibt es eine Figurenkonstellation, die aus der Spannung zwischen einem Alleinhandelnden und drei Vertretern des Kollektivs besteht. Der junge Genosse erlebt bei seinem Beitritt zur Partei ebenso eine "Auslöschung seines Gesichtes" (3:78) — hier durch eine

Maske —, und erst am Ende, als er im Namen der Partei getötet werden muß, zerreißt er diese Maske der Anonymität und zeigt "sein nacktes Gesicht / Menschlich, offen und arglos" (3:93). Im *Badener Lehrstück* behält der Flieger ebenfalls seine individuelle Identität angesichts des Todes, denn trotz der "Enteignung" seines Flugzeugs, Amts und Gesichts wird er immer noch vom gelernten Chor als "zu eigentümlich" (3:44) kritisiert. Da er so hartnäckig an sein Selbst festhält — nach Spengler also fest an die "Unsterblichkeit des Ich" glaubt —, hat der Chor keine andere Alternative, als ihn aufzufordern, die Bühne zu verlassen. Allerdings in der zweiten Fassung, die Brecht 1930 (also zur Zeit seiner Arbeit an *Die Maßnahme*) schrieb, verkündet der Chor vorher das folgende Urteil:

Aber
Wer nicht sterben kann
Stirbt auch.
Wer nicht schwimmen kann
Schwimmt auch. (3:44)

Diese Aussage scheint zweideutig. Entweder ist sie eine Bedrohung für die Zukunft, so nach dem Motto: "Wir kriegen dich irgendwann, bloß nicht jetzt." Oder sie spielt allgemein auf die Unvermeidlichkeit des Sterbens an, mit Heidegger zu reden: auf die Gewitheit aber Unbestimmtheit des Todes. Wie auch immer, der gelernte Chor greift nicht zur harten Maßnahme der Todesverurteilung eines Andersdenkenden wie etwa bei den drei Agitatoren, die den jungen Genossen (mit späterer Billigung des Kontrollchors) erschießen.

Was nicht minder festzustehen scheint, ist das Los der drei Monteure. Ob sie an dieser Stelle tatsächlich sterben und der Revolution quasi als Opfer dienen ("Sterbend euren Tod wie / Ihr gearbeitet habt eure Arbeit/ Umwlzend eine Umwälzung" [3:45]); oder ob sie vielmehr vorm Tod gerettet werden, und in die Welt marschieren, um sie nach dem zweiten Einverständnis zu verändern, läßt sich nicht genau sagen, da die Grenze zwischen Leben und Tod von vornherein verwischt ist. Vom Standpunkt einer realistischen Handlung sollten ja alle Figuren nach dem Absturz ihrer Maschine entweder tot oder schwer verwundet sein. Brecht geht es aber nicht um einen faktischen Zustand von Leben oder Tod, sondern um eine mögliche Haltung dem Sterben gegenüber, und er entwirft diese — etwas in der Luft schwebende — Situation, um zwei verschiedene Verhaltensweisen aufzuzeigen.

Die eine Verhaltensweise zeichnet sich dadurch aus, daß man sich entindividualisiert und sich dabei bereit erklärt, für das Kollektiv zu sterben. Insofern "enteignet" Brecht dem Heidegger'schen Dasein dessen eigenen Tod und macht ihn sozusagen öffentlich. Das Sterben gehört nicht dem Einzelnen, sondern der Masse, dem Niemand, dem Man; es hat demnach eine soziale jedoch keine individuelle Bedeutung. Die Eigentlichkeit des Daseins, die bei Heidegger durch den Individualtod

bestimmt wird, funktionalisiert Brecht also folgendermaßen um: "Wodurch wird die 'Eigenheit' des einzelnen garantiert? / Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv" (GW 20:62). Das Einverständnis mit dem Sterben für die Masse bildet eine Vorstufe zum Einverständnis mit der weltverändernden Revolution. Das Sterben ist somit ein Handeln im Namen des Sozialismus.¹⁸ Auch andere Marxisten haben dem Tod eine entsprechende Funktion zugemessen, so zum Beispiel der Philosoph Ernst Bloch, der in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1959) vom Auftreten einer neuen und spezifisch sozialistischen Thanatologie spricht. Im Kapitel "Verschwinden des letalen Nichts im sozialistischen Bewußtsein" beschreibt er den Opfertod des sogenannten roten Helden und gibt dabei Aufschluß über Brechts eigene Konzeption der idealen Todeshaltung. Hier ein Auszug:

...er [der rote Held] hatte vorher schon aufgehört, sein Ich so wichtig zu nehmen, er hatte Klassenbewußtsein. So sehr ist das Personenbewußtsein in Klassenbewußtsein aufgenommen, daß es der Person nicht einmal entscheidend bleibt, ob sie auf dem Weg zum Sieg, am Tag des Siegs erinnert ist oder nicht. Keine Idee im Sinn abstrakten Glaubens, sondern konkrete Gemeinsamkeit des Klassenbewußtseins, die *kommunistische Sache selber* hält hier also aufrecht, ohne Delirium, aber mit Stärke. Und diese Gewißheit des Klassenbewußtseins, individuelle Fortdauer in sich aufhebend, ist in der Tat ein Novum gegen den Tod...Der kommunistische Held, seine "Technik," Verhöre zu bestehen, die Zähne im höllischen Schmerz zusammenzubeißen, in den Tod zu gehen, ohne die Sache oder auch nur den Namen eines Genossen verraten zu haben, — diese außerordentliche Kraft erscheint völlig ohne Anleihe. Sie benutzt keine früheren Todesbilder, sie stärkt sich weder durch Auflösung im All noch durch Unsterblichkeit im gerahmten Werk, noch selbst auf nennenswerte Weise durch tragische Größe, wenigstens was deren Bildungselement, gar, was deren Statue angeht. Der rot-atheistische Todesmut ist so in der Tat original, mit den romantischen Süchten des bürgerlichen Individualgefühls verglichen.¹⁹

Mit dieser Schlußbemerkung sind wohl "bürgerliche" Denker wie Heidegger gemeint. Seine Philosophie der existentialen Selbstgestaltung mit ihrer Betonung auf den Individualtod spiegelt sich bei Brecht in der Figur des Fliegers wider. Seine Haltung ist die des selbstbehauptenden Individuums: sein Fliegen erschließt ihm immer neue Möglichkeiten und dient letzten Endes der eigenen Existenzsteigerung. Indem er aber nicht sterben will bzw. kann, verkennt er den Möglichkeitsscharakter des Todes, den Heidegger in seiner Analyse hervorhebt. Sein Ich ist für ihn vielmehr unsterblich, und dieser noch metaphysische Gedanke der Unzerstörbarkeit der individuellen Identität macht die Eigentümlichkeit des Fliegers aus. Es kann aber streng genommen nicht von einer Eigentlichkeit im Sinne Heideggers die Rede sein, da der antizipierte Tod nicht die kritische existentielle Grenze dabei setzt. Immerhin hat ein solcher Individualist keinen Platz in Brechts Weltanschauung und folglich

auch nicht auf seiner Bühne. Nach der gescheiterten Zertrümmerung des "Individualgefühls" erfolgt die Maßnahme der Exklusion bzw. der Eliminierung. ("Eliminierung" ist hier noch wörtlich zu verstehen; erst später im Fall des jungen Genossen gewinnt sie die euphemistische Bedeutung von Tötung, Liquidierung etc.) Somit gibt Brecht zu verstehen, daß "die große Schau," nämlich "die Heideggersche Zusammenschau im Individuum,"²⁰ für das Kollektiv zu verwerfen ist.

Brechts Versuch, ohne Benjamin "den Heidegger zu zertrümmern" gelingt ihm also nur zum Teil: eine Ummontage der meisten Menschen vom Individuum zur Masse zeigt sich als möglich, dennoch gibt es bestimmte Einzelne, die nicht umprogrammiert werden können und folglich für das Kollektiv unbrauchbar sind. Zu diesen gehören völlig verkapselte Individuen, zwischen denen und der Masse eine scheinbar unüberbrückbare Kluft besteht wie etwa die zwischen dem eigentlichen Dasein und dem Mari.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant* (Paris: Gallimard, 1943), 589-612. Englische Übersetzung: *Being and Nothingness*, übers. Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1966), 680-707. Auch Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964).

² Der von Hans Ebeling herausgegebene Sammelband *Der Tod in der Moderne* gibt einen Überblick auf die philosophische Thanatologie seit Heidegger. Außer einer hilfreichen Einleitung in die Problematik enthält er über ein Dutzend Auszüge aus wichtigen Texten von bereits erwähnten Philosophen wie Sartre, Marcuse et al. Siehe Hans Ebeling, hrsg., *Der Tod in der Moderne* (Königstein: Hain, 1979).

³ Walter Benjamin, *Briefe*, Bd. 2 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966): 514. Auch zitiert in den Anmerkungen zu: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977), 2.3:1364. Zur Klärung des Kontextes haben die Herausgeber nach dem Namen Heideggers in Klammern hinzugefügt: "[wahrscheinlich: *Sein und Zeit*, Halle 1927]." Übrigens hat Benjamins Beschäftigung mit Heidegger schon 1916 begonnen, als er eine Kritik über dessen Habilitationsschrift *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus* sowie den Aufsatz *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft* verfaßt hat. Zur reichen Gedankenbeziehung zwischen diesen zwei Philosophen siehe: Howard Caygill, "Benjamin, Heidegger, and the Destruction of Tradition," *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience* (London/New York: Routledge, 1994), 1-31.

⁴ Aus der Umschlagsinnenseite des zweiten *Versuche*-Hefts, zitiert nach: Reiner Steinweg, hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976), 57.

⁵ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, 30 Bände (Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-1999), 3:37. Weitere Verweise auf Brecht beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Text nach Bandnummer und Seitenzahl zitiert. Beim Zitieren der verstreuten Notizen zur Gesellschaft und Philosophie wird auch auf die zwanzigbändige Werkausgabe (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) Bezug genommen, da diese die Schriften Brechts thematisch ordnet und also oft eine bessere Orientierung bietet.

⁶ Für eine Zusammenfassung der Todesmetaphysik in der abendländischen Tradition siehe den Beitrag von Werner Schulz, "Zum Problem des Todes" im bereits erwähnten Band *Der Tod in der Moderne* (Anm 2), 166-83.

⁷ Vgl in diesem Zusammenhang Brechts skizzenhafte Definition des "kollektiven Apparats" in den *Schriften*: 21:517-8

⁸ Zur vielleicht wichtigsten Kritik in dieser Tradition gehört der Aufsatz von Herbert Marcuse: "Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre's *L'être et le néant*," *Philosophy and Phenomenological Research* 8 (1948), 309-36; Deutsche Fassung in: *Schriften* 8 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984): 7-40. Auch Adornos *Jargon der Eigentlichkeit* richtet sich gegen Figuren wie Heidegger, Jaspers und Buber vom Standpunkt der Frankfurter Ideologiekritik.

⁹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 16. Aufl. (Tübingen: Niemeyer, 1953), 230. Weitere Zitate aus *Sein und Zeit* erscheinen im Text. Die oft nicht leicht nachzuvollziehende Terminologie Heideggers kann im Rahmen dieses Artikels leider nicht immer erläutert werden. Der allgemein wichtige Begriff "Dasein" bedeutet ungefähr soviel wie "menschliche Existenz," aber selbst diese Definition kann zu Mißverständnissen führen. Dasein ist vielmehr "dasjenige Seiende, dem es in seinem Sein um dieses Sein selbst geht," wie Heidegger immer wieder betont. Das heißt: im Gegensatz zu anderen Seienden wie etwa Tieren, materiellen Gegenständen und dergleichen ist Dasein durch ein wesenhaftes Seinsverhältnis oder gar -verständnis geprägt. Diese Beziehung zum Sein manifestiert sich in der Existenz, welche eine Seinsweise ist, die nur dem Dasein zukommt. Steine, Pflanzen, Tiere "existieren" nicht, da sie vermutlich kein Verständnis von ihrem Sein haben. Deshalb kann Heidegger vom Dasein leitmotivisch sagen: "Das 'Wesen' des Daseins liegt in seiner Existenz." Auch lexigraphisch wird der Bezug des Daseins zum Sein klar: Dasein ist das Da des Seins, d.h. der Ort, wo das Sein zur Erscheinung kommt und sich in der Welt gründet. Die Existenz des Daseins wird somit zu einer "Ek-sistenz," einem Ausstehen (*ex-sistere*) in die Offenheit des Seins.

¹⁰ Diese Unterscheidung zwischen ontologisch und ontisch ist kritisch für das Verständnis von *Sein und Zeit*, und ihre Verwechslung (etwa durch Sartre) kann irreführend sein. Heideggers vorbereitende Fundamentalanalyse des Daseins ist primär ein ontologisches Unternehmen, d.h. sie fragt nach dem Sein, zunächst nach dem Sein des Menschen, da diese Seinsart die einzige feststellbare ist. Wie das faktisch-individuelle Dasein sich in der Wirklichkeit verhält, bleibt vielmehr eine ontische Frage, die in der Regel unbeantwortet bleiben muß, da Heideggers Analyse erst eine vorbereitende ist. Dementsprechend gibt es für Heidegger zwei Existenzbegriffe, einen existenzialen und einen existenziellen. Die erste bezieht sich auf das (ontologische) Sein, die zweite auf das faktische (ontische) Dasein des

Menschen. So werden diese zwei Seinsebenen öfters als existenzial-ontologisch und existenziell-ontisch kontrastiert. Freilich gibt Heidegger zu, daß diese zwei Begriffe sich unter Umständen teilweise überschneiden können, vor allem wenn es sich um den Tod handelt: "Daß in einer existenzialen Analyse des Todes existenzielle Möglichkeiten des Seins zum Tode mit anklingen, liegt im Wesen aller ontologischen Untersuchung. Um so ausdrücklicher muß mit der existenzialen Begriffsbestimmung die existenzielle Unverbindlichkeit zusammengehen und das besonders bezüglich des Todes, an dem sich der Möglichkeitsscharakter des Daseins am schärfsten enthüllen läßt" (SZ, 248-9).

Die Bezeichnung "existential," die nicht von Heidegger benutzt wird, sondern vielmehr häufig im modernen Diskurs vorkommt, deutet hingegen allgemein auf die Existenz, ungeachtet der Differenz zwischen existenziell und existenzial. Sie kann oft nicht umgangen werden, besonders wenn generalisierend über die menschliche Existenz gesprochen wird. In solchen Fällen behält sie ihre alltägliche Bedeutung.

¹¹ Adorno (Anm. 1), 101.

¹² So kritisiert Adorno allgemein Heideggers Ontologisierungstendenz und spricht an einer Stelle ausdrücklich von der "Ontologisierung des Todes." Vgl. *ibid.*, 129. Noch zugespitzter scheint die folgende Bemerkung über die implizite Ontotheologie Heideggers: "Der Tod wird zum Stellvertreter Gottes, für den der Heidegger von *Sein und Zeit* noch sich zu modern war. Auch nur die Möglichkeit der Abschaffung des Todes zu denken, wäre ihm blasphemisch; das Sein zum Tode als Existential ist von der Möglichkeit seiner bloß — bloß! — ontischen Abschaffung ausdrücklich getrennt" (*ibid.*, 115).

¹³ Die umfangreichste Studie zum Lehrstück als Genre ist Reiner Steinwegs *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972). Hier versucht Steinweg, das in der Brecht-Forschung lange Zeit nicht ernstgenommene Lehrstück zu rehabilitieren, indem er nachweist, daß dem Lehrstück eine innovative und kohärente Theorie zugrunde liegt und also einen ebenso wichtigen Platz im Schaffen Brechts einnimmt wie das epische Theater.

¹⁴ Für eine einleuchtende Interpretation der "barbarische[n] Eleganz" dieser Szene siehe: Franz Norbert Mennemeier, "Bertolt Brechts 'Theater der Grausamkeit': Anmerkungen zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis*," *The Brecht Yearbook 18* (Madison: Univ Wisconsin Press, 1993): 73-83, bes. 81.

¹⁵ Klaus-Detlef Müller, hrsg., *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung* (C.H. Beck: München, 1985), 150.

¹⁶ Auch in seinem 1927 veröffentlichten Drama *Mann ist Mann* entwirft Brecht einen neuen Menschentypus, der sich erst in der Masse entfaltet. Die Hauptfigur Galy Gay wird vom Individuum zum Kollektivwesen wie eine Maschine umgebaut, wobei seine eigen(tlich)e Identität gegen die eines fremden ausgetauscht wird, so nach dem Leitmotiv des Stücks "Einer ist keiner" oder etwa nach dem Titel "Mann ist Mann." Da der Titel schon 1924 feststeht, kann er nicht als bewußte Anspielung auf das Heidegger'sche Man angesehen werden. Wichtiger scheint ohnehin gerade die unbewußte, inhärente Denkopposition zwischen Brecht und Heidegger in dieser Frage von Individuum und Masse. So wird Galy Gay zum Repräsentanten des gesichtslosen Massenmenschen, den Heidegger dem

eigentlichen Dasein gegenüberstellt. In der "Vorrede zu *Mann ist Mann*" beschreibt Brecht diese neue Konzeption des Menschen in bezug auf seine Hauptfigur:

Ich denke, Sie sind gewohnt, einen Menschen, der nicht nein sagen kann, als einen Schwächling zu betrachten, aber dieser Galy Gay ist gar kein Schwächling, im Gegenteil, er ist der Stärkste. Er ist allerdings erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, er wird erst in der Masse stark. Und wenn er zum Beispiel zum Schluß eine ganze Bergfestung erobert, so ist das nur deshalb, weil er damit anscheinend den unbedingten Willen einer großen Menschenmasse ausführt, die durch eben diesen Engpaß will, den diese Bergfestung verstopft. Sie werden sicher auch sagen, daß es eher bedauerenswert sei, wenn einem Menschen so mitgespielt und er einfach gezwungen wird, sein kostbares Ich aufzugeben, sozusagen das einzige, was er besitzt, aber das ist es nicht. Es ist eine lustige Sache. Denn dieser Galy Gay nimmt eben keinen Schaden, sondern er gewinnt. Und ein Mensch, der eine solche Haltung einnimmt, muß gewinnen. (24:41-42)

Diese Destruktion des Subjekts vollzieht sich auch in anderen Stücken Brechts. Für eine neue Untersuchung zu diesem Thema siehe: Astrid Oesmann, "The Theatrical Destruction of Subjectivity and History: Brecht's *Trommeln in der Nacht*," *German Quarterly* 70.2 (Spring, 1997): 136-50.

¹⁷ Nach Oswald Spengler führt dieses Subjekt-Denken zur Negierung des Todes: "...Vervollkommnung des Ich, sittliche Arbeit am Ich, Rechtfertigung des Ich durch Glauben und gute Werke, Achtung des Du im Nächsten um des eigenen Ich und seiner Seligkeit willen, von Thomas von Aquino bis zu Kant, und endlich das Höchste: Unsterblichkeit des Ich." Siehe Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 11. Aufl. (München: DTV, 1993), 394. Diese extreme Ichbezogenheit auch vor dem Tod beschreibt die Einstellung des gestürzten Fliegers in der noch zu behandelnden Szene 9, wo er im Gegensatz zu seinen Kameraden nicht sterben will. Mehr dazu aber später.

¹⁸ In der Handschrift zum *Badener Lehrstück* finden sich einige Zeilen, die diesen Aspekt erhellen: "individuum nur unsterblich möglich / stirbt es, so hat es höchste eisenbahn sich zu entindividua[alisieren] // sterben als handeln." Zitiert nach: Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, 58 (Anm. 4).

¹⁹ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1959), 1379-80. Auch Hans Ebelings *Der Tod in der Moderne* enthält dieses Kapitel aus Blochs umfangreichem Buch. Siehe Ebeling (Anm. 2), 102-5, speziell für den hier zitierten Passus, 103.

²⁰ Diese einzige auffindbare Direktreferenz auf Heidegger im Werk Brechts steht zwar in einem etwas anderen Zusammenhang (nämlich im Gespräch über eine Trennung der Einzelwissenschaften), ist hier aber trotzdem für Brechts allgemeine Position gegen Heidegger relevant. Siehe: 21:417 / 20:161.

Brecht and the "Political"

This paper addresses how one might attempt to delineate the "political" in the work of a "political" author, without resorting to the definition of the political espoused by Modernism tout court. In order to do this, a cross-section of Brecht's creative output from a single year (1930) is examined on four distinct levels, in order to identify what might constitute the "political." First, "understanding" the way ideologies are at work in the "slaughterhouse"; second, "judgement," where the political tends towards the vanishing point at its peripheries. The third level is that of "feelings" and body politics, where the various sites of sexuality and love are imbricated, and political and elemental desire can not be separated, leading to the downfall of all. Finally the realm of "fantasies" and "projections" is addressed, in particular that of the isolated intellectual's yearning for an association with the idealized topos of the "masses."

Brecht und das "Politische"

Marianne Streisand

„Ich will leben mit wenig politik,“ schreibt der späte Brecht in einem unvollendeten Textentwurf, den ich — aus welchen Gründen auch immer — *nicht* in der *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe* finden konnte:

d.h. ich will kein politisches subjekt sein. aber das soll nicht heissen, das ich ein objekt von viel politik sein will. da also die wahl nur lautet: objekt von politik sein oder subjekt, nicht aber: kein objekt, kein subjekt oder objekt und subjekt, muss ich wohl politik machen und die menge davon bestimme ich auch nicht selber. es ist bei dieser sachlage wohl möglich, dass ich mein ganzes leben zubringen muß mit politischer betätigung.¹ (BBA 86/46)

Das Fragment hat Brecht während seiner DDR-Zeit geschrieben. Bei den Erfahrungen, die Brecht mit der Politik in der DDR machen mußte, kann man seinen Wunsch, „mit wenig politik“ leben zu wollen, gut verstehen. Christoph Hein hat anlässlich der Brecht-Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag von einem Gespräch mit Benno Besson erzählt, der ihm über Brechts Tod 1956 sagte: „er ist eigentlich an einem Schnupfen gestorben, er wollte nicht mehr.“²

Aber zweifelsohne mußte Brecht sein „ganzes leben zubringen mit politischer betätigung.“ Das hat mit Zeitgeschichte und Diskursen zu tun; auch mit Brechts eigenem, umfassenden Verständnis des Politischen. Es ist so heterogen, wie der Begriff des Politischen in den Politik- und Kulturwissenschaften. Man könnte sich nur lächerlich machen, wolle man ihn systematisieren. Brechts Vorschlägen und Arbeitsmethoden folgend, halte ich es für lohnender, das „Politische“ bei ihm selbst zu historisieren und dabei nach den Ebenen zu fragen, auf denen es angesiedelt ist. Es geht um vier unterschiedliche Schichten: 1. das „Verstehen,“ 2. das „Urteilen,“ 3. die „Gefühle“ und 4. die „Phantasien.“ Sie alle nannten Oscar Negt und Alexander Kluge den „Rohstoff des Politischen,“ deren „Intensitätsgrad“ sie erst zum eigentlich Politischen mache.³

Mich interessiert das Jahr 1930, durch das ich einen Schnitt legen möchte. Ich halte es für ein entscheidendes Jahr, weil ich denke, daß sich Brecht in diesem Jahr zu bestimmten deutlichen „Positionen“ durchringt. 1930 ist für Brecht ein Krisen- und ein „Wendejahr.“

Brecht, der stets nomadisierend dachte und schrieb, orientiert sich plötzlich stärker — zumindest bei den Projekten, die er fertigstellt und veröffentlicht — an den traditionellen Polen des Politikbegriffs der „ein-

fachen" Moderne, dem Pol "Öffentlich-Privat" und dem Pol "Rechts - Links."⁴ Was als Fragment liegenbleibt, zum Beispiel *Fatzer*, ist der *Glutkern* seines Werks; sind die hybriden Texte, die noch heute in ihrer radikalen Unvoreingenommenheit beeindruckten. Es ist, wenn man so will, ein Weg vom postmodernen, dem frühen Brecht, zum modernen Brecht, wobei Denken und Schreiben jenseits der Dichotomien aber unterhalb der Oberfläche weiterexistieren.

Brecht zwingt sich 1930, die Dinge auf den Begriff zu bringen und bis in ihre radikalsten Formulierungen voranzutreiben — theoretisch und poetisch. Er, der bis zum Ende der 20er Jahre fast körperlich darunter gelitten hat, nie etwas systematisieren zu können,⁵ überarbeitet und veröffentlicht im Heft 1 der *Versuche* (1930) die "Anmerkungen zu *Mahagonny*" als die erste große systematische Darstellung dessen, was er unter "epischem Theater" versteht.

Er versucht nicht nur, die "Apparate" — wie er selbst sagt — einem "Funktionswechsel" zu unterziehen gegen den "Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen" (24:75). Er versucht vor allem, in die "Apparate" — sprich: die Kunstinstitutionen und neuen Massenkommunikationsmedien — einzudringen und seinen Machtanteil in ihnen und an ihnen zu sichern (also "politics" zu betreiben). Mehrere Rechtstreitigkeiten und Prozesse des Jahres 1930 sind Ausdruck dieses Griffs nach der Medienpräsenz. Es gelingt ihm in den seltensten Fällen. Der 1930 stattfindende, verlorene und (um-)interpretierte *Dreigroschenprozess* als "soziologisches Experiment" ist lesbar als mißglückter Kampf um solche (politischen) Machtanteile.

Er entwirft — natürlich stets gemeinsam mit einem Team von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen — mit "Krisis und Kritik" und mit den erstmals realisierten *Versuche*-Heften neue mediale Publikationsformen. Um 1930 formuliert er die "Theorie der Pädagogien." Und er arbeitet — *last but not least* — in diesem Jahr an unzähligen Projekten parallel. Es sind Projekte, die in ihrer strukturellen, kommunikativen und narrativen Präsenz erheblich voneinander abweichen. Es ist Arbeit an der *Differenz*, die Brecht hier betreibt. Um nur einige dieser gleichzeitig-ungleichzeitigen Arbeiten zu benennen: *Der Jasager*, *Brotladen*, *Aus nichts wird nichts*, einige *Keuner*-Geschichten, *Joe Fleischhacker*, eine Opernbearbeitung des *Schwejk*, *Fatzer*, *Die Maßnahme*, *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*.

I "DAS VERSTEHEN": EIN SCHLACHTHAUS DER IDEOLOGIEN

Bekanntlich soll Brecht 1926 geschrieben haben, er stecke "8 Schuh tief im 'Kapital.'"⁶ Aber 8 Schuh sind vielleicht nicht sehr tief. Das Projekt "Joe Fleischhacker" bleibt liegen, weil Brecht — wie er 1935 gestand — niemand die Vorgänge an der Weizenbörse erklären konnte: "Ich gewann

den Eindruck, daß die Vorgänge schlechthin unerklärlich, das heißt von der Vernunft nicht erfaßbar, und das heißt wieder einfach unvernünftig waren" (10.2:1074). Ausdruck dieser Undurchdringlichkeit der Wirtschaftsmechanismen im *Fleischhacker*-Fragment ist *in nuce* jene Szene, in der Jae an der Börse mit "Bushel Weizen" spekuliert, aber — wie Brecht selbst — die Vorgänge nicht erfaßt und "falliert" (d.h. zahlungsunfähig wird). Jae hat "nicht alles erfaßt," heißt es im Text, "die anderen Spekulanten brauchen nicht von ihm zu kaufen, es wird plötzlich Weizen auf den Markt geworfen" (10.1:274). Das Börsenleben ist zu komplex, um in die "fünf Akte" gesperrt zu werden.

Dennoch greift Brecht mit *Die Heilige Johanna* wiederum zum Chicagoer Börsen-Stoff und zwingt ihn schließlich 1931 in eine Form, die er zumindest für so stimmig hält, daß er sie im Heft 5 der *Versuche* (1932) veröffentlicht. Sie ist es — was den Börsen-Fabelstrang betrifft — mitnichten; obgleich Käthe Rülcke 1966 angeblich den "Schlüssel" (Jan Knopf)⁷ für die Wirtschaftshandlung vorgelegt haben soll, indem sie Textstruktur und die von Marx im *Kapital* beschriebenen Krisenzyklen aufeinander bezog.⁸ Aber *Die Heilige Johanna* strotzt nur so von Unstimmigkeiten. Burkhardt Lindner hat 1991 bereits darauf hingewiesen, daß es zum Beispiel absurd erscheint, daß einzig der Fleischfabrikant Mauler über Wall-Street-Informanten verfügen soll, während alle anderen Makler, Spekulanten, Fabrikanten etc. "nicht die Spur ökonomischer Informiertheit zeigen."⁹ Geradezu anachronistisch erscheint in der 1931er Version auch die gesamte Brief-Geschichte, die eher einem Konversationsstück des 19. Jahrhunderts oder noch einem Ibsen-Drama entnommen zu sein scheint. Im Zeitalter von Radio, Kino (worauf sich Johanna bezieht) und insbesondere Telefon ist es einfach merkwürdig, daß die Arbeiterführer Johanna gerade einen *Brief* an die Kollegen der Cridle-Werke übergeben, um diese über den geplanten Generalstreik zu informieren. Dramaturgisch wird mit der unterbliebenen Briefübergabe höchst konventionell Johannas "Schuld" am ausgebliebenen Generalstreik motiviert, was wiederum ihre "geistige Wandlung" (Hans Mayer)¹⁰ und spätere "Erkenntnis" vorbereitet, die da lautet:

Die aber unten sind, werden unten gehalten
damit die oben sind, oben bleiben [...]
Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht. (3:224)

Johanna formuliert diese Schlußerkenntnis übrigens in allen, im Bertolt-Brecht- und im Elisabeth-Hauptmann-Archiv zur Verfügung stehenden Stückfassungen. Auf welche Stückfassung von 1929 sich der Herausgeber von Band 3 der neuen Brecht-Ausgabe bezieht, wenn er von einer Version schreibt, in der "Johanna zu keiner 'Erkenntnis' geführt wird" (3: 453), wird wohl ein Geheimnis bleiben.¹¹

Zu dieser Schluß-Erkenntnis gehören auch die verbalen Gewalt-Phantasien des tiefgläubigen Mädchens:

Drum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt
Und ist keiner sichtbar [...]
den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen
Bis er verreckt ist. [...]
Und auch die, welche ihnen sagen, sie könnten sich erheben im Geiste
[...] die soll man auch mit den Köpfen auf das Pflaster schlagen[...]
(3:224)

In der Fassung von 1930, von Brecht "Johanna-Original" genannt, tritt noch eine Figur Gott auf, die Brecht später gestrichen hat. Er ist ein etwas nörgelnder, unzufriedener alter Mann, der bei den Schwarzen Strohhüten (der Heilsarmee) wohnt und nichts sehnlicher wünscht, als ein zweites Zimmer zu bekommen. "ich brauch geld," sagt Gott 1930, "ich bin meine 2000 jahre alt / ich kann nicht in jedem lokal verkehren / ich habe rücksichten auf mich zu nehmen/ ich muß standesgemäß auftreten" (BBA 114/ 40). Johanna steht Gott näher als die korrupte Bande der Schwarzen Strohhüte: "gott: was meine johanna tut ist wohlgetan" (BBA 114/ 33). Darüber, ob auch Gott 1930 der Erkenntnis von der Unausweichlichkeit der "Gewalt, wo Gewalt herrscht" folgen sollte, kann man nur spekulieren. Doch selbst Gott sagt noch 1930: "Selbstverständlich bin ich allwissend/ aber die börsenkurse kann ich nicht voraussagen/ das kann niemand" (BBA 114/ 40). Unvernunft und Undurchdringlichkeit der Wirtschaftszusammenhänge — bei Gott wie bei Brecht.

Die Heilige Johanna zeigt — darüber sind sich wohl alle Interpreten einig — die Welt als ein Schlachthaus. Aber in erster Linie auch als ein Schlachthaus der verschiedenen Ideologien. Jede Figur ist (wie Johanna) "Leutnant" ihrer eigenen "großen Erzählung": christliche Religion, kapitalistische Profitinteressen, Marxismus. Oder, um die "großen Erzählungen" — vielleicht nicht ganz im Sinne Lyotards — genauer zu benennen: zuerst der zweite Band von Marx' *Das Kapital*; sodann die "Evangelien" des *Neuen Testaments*, insbesondere die Bergpredigt; und als dritte eventuell Lenins "Der politische Generalstreik in Rußland" von 1905 oder — was wahrscheinlicher ist — Sorels *Über die Gewalt* von 1906, das 1928 zum ersten Mal auf deutsch erschien und auf das Brecht vermutlich von Karl Korsch aufmerksam gemacht wurde.¹² "Sorelisierung" heißen später (1932) Korsch's Thesen in der ersten Fassung, die er an Brecht geschickt hat und die sich in Brechts Nachlaß befinden.

Alle Ideologien haben ihr jeweiliges Zentrum, ihren harten Kern. Wie Johanna Gott nahe ist — oder beinahe noch göttlicher wirkt als der säkularisierte alte Herr von 1930, so arbeitet auch Mauler im Auftrag eines höheren Zentrums, "Wall Street" genannt. Das Zentrum der Arbeitermassen wiederum soll die Zentrale der Gewerkschaften sein. *Drei Ideologien mit drei festen Zentren.*

Die Faszination und Nähe, die zwischen dem großen Chicagoer Fleischkönig Mauler und dem kleinen Heilsarmeemädchen Johanna

entsteht, wird vielleicht gerade aus ihrer ähnlichen Position erklärlich: beide agieren als *Stellvertreter*.

II "DAS URTEILEN": DAS "POLITISCHE" AM "VANISHING POINT"

Anders im "Fatzer"-Projekt, mit dem Brecht scheitert und das doch für ihn lebenslang aktuell bleibt. Bekanntlich nannte er die Entwürfe später "höchsten Standard technisch" (so im *Arbeitsjournal* vom 25.2.39) und überlegte noch zu Beginn der 50er Jahre, den Stoff über den Aktivist Hans Garbe — den er, wie eine Figur im *Fatzer*, Büsching nannte — nach dem *Fatzer*-Vers zu formieren.

Es ist schwierig, bei den über 500 Blätter umfassenden und chaotisch überlieferten Material mit den zahlreichen abweichenden Plänen für die Gesamtkonstruktion etwas tatsächlich Zutreffendes über das *Fatzer*-Projekt zu sagen. Jede Spielfassung des Materials — auch die Heiner Müllers — und jede hermeneutische Auseinandersetzung erzeugt den Eindruck, man schließe etwas zu, was eigentlich offenbleiben müßte. Doch haben sich bei allen Wechseln von Namen, Szenenfolgen, Einführungen des Chores etc. bestimmte Grundfelder und Linien erhalten. Ich will zwei hier herausgreifen und nach dem "Politischen" befragen.

Da ist zunächst das Feld, das sich knüpft an den Typus des "asozialen," des "bösen" *Fatzer*, der — ähnlich dem "Bösen Baal, dem asozialen" — stets seinen "natürlichen Egoismus" befriedigt, sein individuelles Begehren provozierend über das des "Kollektivs" der vier Deserteure stellt, die er zur Flucht von der Westfront des Ersten Weltkrieges verführt hat. Die anderen haben, wie es in einem frühen Entwurf heißt, "nichts gelernt als ihre Solidarität, diese ist es, die sie vernichtet" (10.1:388).

Aber der Egoist *Fatzer* ist nicht nur ein Problem für die anderen, er hat selbst auch ein Problem: er ist nicht egoistisch *genug*. Zwar beweist er durch mehrere "Abweichungen," daß die anderen in ihm einen haben, auf den können sie — wie es im frühen Gedicht "Vom armen b.b." heißt — "nicht baun." Damit aber bewirkt er wiederum etwas Soziales: er wirft die anderen Drei, das "Kollektiv," auf sich selbst zurück. Die "Schwäche" von Büsching (Mellermann etc.), Kaumann (Schmitt, Kiul, Leeb etc.), Koch (Nauke, Keuner etc.) besteht zunächst darin, daß sie sich an die starke Einzelpersonlichkeit *Fatzer* binden, ihn zu ihrem "Führer" und sich selbst damit abhängig machen — anstatt sich auf ihre eigene Stärke als Kollektiv zu verlassen. Vielleicht ist es auch so zu verstehen, wenn Brecht *Fatzer* in einem Entwurf einen "Kommunisten" (10.1:471) nannte.

Auf der anderen Seite ist *Fatzer*, bei aller Maßlosigkeit seines selbstüberhebenden Anspruchs, seiner Ich-Sucht, selbst aber "schwach." Er, der sich durch "Gehirn und Physis am fähigsten" hält, "Durchzukommen als einzelner," ist "für zusammenbleiben."¹³ In der frühen, einzig vollständig überlieferten Szene sagt *Fatzer* zur Prostituierten: "ich sag's ganz offen: ich bin / Nicht gern allein" (10.1:403). *Fatzer* kann nicht

allein sein. Der "Asoziale" ist auch ein soziales Wesen. Fatzer ist ein fragmentarisches (fraktales) Subjekt; zusammengesetzt aus divergierenden Partikeln und damit anders strukturiert als der *Böse Baal*, der *asoziale*, der Gefühlskälte, Mitleidlosigkeit und Egoismus durchhält, die Kontrahenten auf sich selbst zurückweist und — als Typus — nicht untergeht.

So finden sich Fatzer und drei andere hungernden, existenziell gefährdeten Deserteure zunächst zusammen wie Schlüssel und Schloß: diejenigen, die keine Verantwortung für sich übernehmen wollen und derjenige, der sich als Plänemacher, Stratege und Ideologe, als "Politiker," anbietet. Sie glauben, er sei "ein solcher Egoist [...] / Daß es für uns noch mitlangt" (10.1:465). Die drei fragen nicht nach den Inhalten seines (politischen) Programms. Sie geben sich ab an die charismatische Führerpersönlichkeit und überschätzen die Rolle der scheinbar authentischen Persönlichkeit.

Fatzers Liquidation durch die anderen am Schluß (wenn sie denn den Stückschluß bilden sollte), könnte so als ein "Sieg" des Kollektivs gelesen werden, das sich auf seine eigene Kraft besinnt — ähnlich einer platten Interpretation von *Maßnahme*. Aber das "Kollektiv" geht in *Fatzer* selbst unter. Wie immer der *Fatzer*-Schluß geplant war: gewiß weder als Tragödie vom Untergang der großen, sich selbst auslebenden Einzelpersönlichkeit noch als happy end des kollektiven Bewußtseins. Brecht hat mit *Fatzer* politisch weitergedacht als Carl Schmitt, der beinahe zeitgleich sein berühmtes *Über den Begriff des Politischen* (1927, 1932) herausgab. Bei Brecht wird das Politische — zumindest in den *Peripherien*, in denen sich die vier befinden — *diffus*. Schmitts Bestimmung des Politischen gründet sich demgegenüber gänzlich auf die Konstellation der traditionellen Kriege, auf "Freund" und "Feind" als den, wie Schmitt schreibt, "letzten Unterscheidungen."¹⁴ Der Feind ist für Schmitt schlicht "eben der andere, der Fremde."¹⁵ Bei Carl Schmitt heißt es:

Politisches Denken und politischer Instinkt bewähren sich also theoretisch und praktisch an der Fähigkeit, Freund und Feind zu unterscheiden. Die Höhepunkte der großen Politik sind zugleich die Augenblicke, in denen der Feind in konkreter Deutlichkeit als Feind erblickt wird.¹⁶

Brecht ist mit seinen politischen Fragestellungen weiter. Er faßt etwas als "Politisches" ins Auge, was — wie wir heute wissen — für das 20. Jahrhundert wenigstens ebenso symptomatisch und strukturierend ist wie die scheinbar klaren Dichtomien in den Zentren, handle es sich nun um die "Heißen" oder die "Kalten Kriege." Es sind die Bürgerkriege am Rande und außerhalb der Zentren, in denen die Grenzen verschwimmen: "Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte," heißt es in *Fatzer* (10.1: 427). Was Brecht hier anspricht, ist der *vanishing point*, den später Baudrillard und Heiner Müller interessiert hat. Müller kommentierte diese Passage aus *Fatzer* 1987 in einem Gespräch mit Wolfgang Heise:

Und das Furchtzentrum, wenn man mal etwas vereinfacht formulieren will, war die Angst vor dem unauflösbaren Clinch von Revolution und Konterrevolution [...] Was mich interessiert daran, das ist der Nullpunkt, den er erreicht hat. Einfach aus der genauen, pessimistischen Einsicht in den Gang der Dinge. Vor 1933.¹⁷

Und Baudrillard charakterisierte diesen vanishing point (allerdings ohne Bezug auf Brecht) als den Punkt, an dem

etwas verschwindet und sich etwas verflüchtigt — der Punkt, von dem Canetti sagt, an dem nichts mehr wahr ist [...] der Punkt, vor dem es Geschichte und Musik gab, einen Sinn der Ereignisse, des Sozialen und der Sexualität gab [...] dieser vanishing point ist definitionsgemäß nicht feststellbar.¹⁸

III "DIE GEFÜHLE": KÖRPERPOLITIKEN

Spätestens seit Foucaults Analysen wissen wir, daß Politik nicht nur der offene Kampf um die Führungsmacht ist, nicht auf der Ebene von Intentionen und Entscheidungsbefugnissen gesucht werden muß. 1976 sagte er:

Man frage sich also nicht, warum einige herrschen wollen, was sie anstreben, welches ihre globale Strategie ist, sondern wie die Dinge auf der Ebene des Unterwerfungsprozesses funktionieren oder in jenen kontinuierlichen, ununterbrochenen Prozessen, die die Körper unterwerfen, die Gesten lenken, das Verhalten beherrschen [...] Die Macht muß als etwas analysiert werden, das zirkuliert [...].¹⁹

Brecht benannte selbst das "Furchtzentrum" seines Stücks *Fatzer*: "Während der Hunger sie anfällt, geht das Dach über ihren Köpfen weg, verläßt sie ihr bester Kamerad und spaltet sie der Sexus." (10.1:428). Der eigentliche "Glutkern" der Spaltung und des Untergangs aller im *Fatzer* ist die Sexualität.

Seit der zweiten Arbeitsphase zieht sich die Tatsache, daß *Fatzer* und *Therese* (Rosa) *Kaumann* Sex miteinander haben, wie ein roter Faden durch die Szenenentwürfe. Es wird beinahe durchgängig gewertet als "Fatzers erste Abweichung: der Beischlaf" (10.1:470). Fatzers "Sex-Verbrechen," wie es im Text bezeichnet wird (101:436), ist mit der "Dachfrage" — also der Überlebensfrage für alle vier Männer — eng verknüpft. Es ist die Wohnung von *Kaumann* in *Mühlheim*, in der alle untergekommen sind, und *Therese* ist die Frau des *Mit-Deserteurs*.

Im *Fatzer* kollidieren die verschiedenen, historisch überlieferten Sexualitätsdispositive miteinander. Da ist zunächst das homoerotische Sexualitätsdispositiv. Zwischen den drei Männern und *Fatzer* gibt es einen deutlichen homoerotischen Bezug, ähnlich jener Konstellation, wie sie im frühen *Baal*-Drama zwischen *Ekart* und *Baal* existiert, auf den ich hier nicht näher eingehen kann. Die Tatsache, daß *Kaumann* seine Frau nicht anrührt, als er nach mehreren Kriegsjahren nach Hause kommt, ist ein deutliches Zeichen für den "Ersatz," den *Kaumann* in der, auch

erotisch motivierten Hingebung an Fatzer gefunden hat. Diese Situation bildet den Auslöser für das "Sex-Verbrechen" Fatzers. Die Begründung mit der Anwesenheit der anderen drei²⁰ ist nur die eine, "zur Sprache" gebrachte Ebene.²¹

Im Gespräch unter den Frauen tauchen Rudimente des historisch älteren "Allianzdispositivs" (Foucault)²² wieder auf, der pragmatischen Auffassung der Ehe vormoderner Gesellschaften, wie es häufig in Krisen- und Kriegszeiten neu belebt wird. Das sagt ein "Weib" zum anderen (hier noch das "Weib des Büsching"):

[...] wie lang
Willst du's noch machen mit der Hand?
Schlecht essen und kalt schlafen? Drum
Zieh ein frisches Hemd an und geh mit
Mein Bruder hat Zeit heute abend
Und kein Dach überm Kopf heute nacht
Red mit ihm! (10.1:455)

Demgegenüber agieren die Figuren Fatzer und Therese Kaumann zunächst im Topos der neusachlichen "Verhaltenslehren der Kälte," wie Lethen es genannt hat.²³ Während Fatzer im Sex "seinen natürlichen Egoismus" befriedigt, sagt auch die Frau von sich: "Die Kühe und die Hündinnen / Werden befriedigt, wenn ihre Zeit ist / Und ich verlange, daß ich auch / Befriedigt werde!" (10.1:485). Brecht "naturalisiert" hier selbstverständlich die Frau; der Vergleich zwischen der häufigen Hündin und der sexuell aktiven Frau findet sich schon bei Strindberg am Beginn der literarischen Moderne.²⁴ Der *neue* Punkt einer zumindest rhetorischen Konstituierung eines anderen Sexualitätsdispositivs aber ist das unemotionalisierte Einverständnis, die nicht-intime Intimität beider Geschlechtspartner. Es ist das Dispositiv des Einverständnisses über eine entpersönlichte Sexualität, des Liebesdispositivs ohne Liebe. "Liebe als physiologisches Bedürfnis," wie Brecht im "Fatzerkommentar" schreibt (10.1:524). Doch propagiert Brecht dieses neue, "kalte" Sexualitätsdispositiv nicht etwa, sondern er spielt eher mit dessen Scheitern. Er spielt dessen *Scheitern* durch.

Es geht um die semantische Bedeutung der Geste des Beischlafs. Die "beliebte Bewegung" nennt Brecht in einem Entwurf den Beischlaf, die Sexualität ganz auf die Geste (nicht den "Gestus") reduzierend. Über das Gehen notierte er im "Fatzer"-Projekt zur selben Zeit: "vollführ die Bewegung, die / Nichts bedeutet" (10.1:469). In der Beurteilung der Bedeutung, die der Geste des Beischlafs zukommt, prallen die unterschiedlichen Sexualitätsdispositive aufeinander. Fatzer fragt Therese, ob sie an Gott glaube oder ihn doch wenigstens fürchte. Therese antwortet: "Nicht mehr."

FATZER: Warum dann fürchte sie, daß einer, ohne sich Zeit zu nehmen, seine Hosen auszuziehen, sich auf sie werfe, wisse, daß sie naß ist?"

THERESE: Weil's viel bedeutet.

FATZER: Es bedeutet nichts. (10.1:472)

Während Fatzer eine neusachliche, unemotionalisierte Liebessemantik propagiert, agiert Therese nun im Topos des alten Sexualitätsdispositivs, das sich im Zeitalter der Empfindsamkeit etabliert hatte und durch die Verknüpfung von "Wahrheit" und "Liebe" eine identitätsstiftende Funktion erhalten hatte. Es bezeichnet gerade nicht die Kälte-, sondern die Wärmeströme der Intimität. Die Differenz zwischen "viel" und "nichts" aber markiert den Grund des Scheiterns. Thereses Einschätzung, daß der Beischlaf "viel bedeutet," ist angesichts der explosiven Zerstörungskraft der Sexualität an der "Kommune" letztendlich die zutreffende.

Zum einen entsteht "Eifersucht," die Brecht im "Fatzerkommentar" als eine "übrigens elementar materialistische Empfindung" (10.1:518) zu beschreiben versucht: "Eifersucht eine Furcht vor Sachbeschädigung" (10.1:524). Kaumann, der "Besitzer," "verlangt die Anerkennung seines Besitzrechts" (10.1:434). Aber Eifersucht ist nicht nur aus der Materialität der Besitzverhältnisse zu erklären. Sie ist auch eine in das Gefühl und den Körper eingeschriebene Unterwerfungsstrategie, die das Verhalten der Subjekte im Zeitalter der Moderne diktiert. Hier ist der poetische Text klüger als der Autor in seinem Kommentar.

In mehreren Entwürfen "hetzt" Therese nach dem Beischlaf gegen Fatzer — aus unterschiedlichen Gründen. In einem Entwurf sollen die drei aus Kaumanns Wohnung verwiesen werden wegen des "Sex-Verbrechens" (10:436), was ihren Untergang bedeuten würde. In einem anderen läuft sie nachher zu ihrem Mann "und jetzt heißt es: 'Dieser muß hinaus'" (10:467); in einem dritten "verdächtigt sie ihn zuerst, da sie ihn erkennt," verteidigt ihn nach dem Beischlaf allerdings in dem Prozeß, den ihm die drei anderen machen. Doch ist es "nur mehr eine Klage um 'das schöne Tier Fatzer.'" Letztendlich hebt auch sie den Arm zu seiner Verurteilung (10.1:427).

Zweifelsohne hat der Beischlaf im Gefühlshaushalt der Figuren Wirkungen gezeitigt. Er "bedeutete viel," er spaltete die Gruppe, er war das "Furchtzentrum" — offensichtlich auch für Brecht, der zu keiner gültigen Fassung seiner Auswirkungen kommt. Noch in der letzten Arbeitsphase notiert er, daß "Fatzers Schädlichkeit (als Typ)" dadurch sichtbar werde, "daß er alle anderen drei in Privates verwickelt" (10.1:468).

Das *Private* ist hier tatsächlich das *Politische* — und zwar auf der Ebene der *Macht der Diskurse*, der alle Figuren ausgeliefert vorgeführt werden; gerade in ihrem scheinbar privatesten und intimsten Bereich. Diese Diskurse sind keine "Ideologien" oder Theorien, die die Figuren annehmen und ablegen könne, und es sind keine ökonomisch begründeten Relationen zwischen den Menschen. Wie die Menschen die Diskurse schaffen, so (er)schaffen die Diskurse selbst die Menschen. Das "Politische" ist vom elementaren Begehren nicht mehr zu trennen.

IV "DIE PHANTASIEN": DER INTELLEKTUELLE UND DIE SEHNSUCHT NACH DER MASSE

In der einzigen, von Brecht autorisierten Fassung von *Fatzer* — derjenigen Bruchstücke, die 1930 im ersten Heft der *Versuche* erschien — sagt der nun neu eingeführte Chor zu *Fatzer*: "werde teilhaftig des unschätzbaren / Unterrichts der Masse: Beziehe den neuen Posten."²⁵ Die Masse, die dem einzelnen Unterricht erteilt, wird nun zum stehenden Topos in Brechts Werk. Es ist bedenkenswert, daß dies gerade im Jahr 1930 geschieht.

Mit der Einführung der Keuner-Figur in der letzten Arbeitsphase am *Fatzer* anstelle von Kaumann/Koch — darauf hat Heiner Müller verwiesen — "beginnt der Entwurf zur Moralität auszutrocknen." Der Text, den Müller zu recht "präideologisch" genannt hat, indem "die Sprache nicht Denkresultate (formuliert), sondern den Denkprozeß (skandiert),"²⁶ wird nun ideologisch. So zieht die Keuner-Figur nun die "richtigen" Schlüsse und gelangt so in den Besitz einer vermeindlichen "Wahrheit," wengleich es sich in jedem Fall um einen "Lernprozess mit tödlichem Ausgang" (Alexander Kluge) handelt.

KEUNER: Also hätten wir
Müssen dableiben.

CHOR: Richtig, da ihr aber
Weggegangen seid von der Masse und also
Falsch gehandelt habt, ist euer
Untergang voraussehbar.

(10.1:478)

Brecht bricht die Arbeit am gesamten *Fatzer*-Projekt ab — leider für immer —, als er *Die Maßnahme* im Frühsommer 1930 zu schreiben beginnt. Das ist kein Zufall. Die Tendenz, die das *Fatzer*-Material am Schluß genommen hatte, wird deutlich in *Maßnahme* weiterverfolgt — allerdings in umgekehrter Richtung. *Maßnahme* ist der wohl am weitesten herausgetriebene Punkt in Brechts gesamter Theaterarbeit.

Auch hier ist es — allerdings ausschließlich auf der Ebene reiner Narration — der einzelne, der junge Genosse, der mit seinem taktisch unsicheren Verhalten und seinem individuellen (egoistischen) Mitleid allein gegen die Gemeinschaft der drei anderen Agitatoren steht. Dieses "Kollektiv" wiederum steht in der szenischen Gegenwart dem "Parteigericht, dargestellt durch den Massenchor" (4:96) gegenüber. Alle vier Figuren gehen zum Schluß in der Masse auf. "Wir sind einverstanden mit euch," singt der Massen-Kontrollchor als letzte Stückzeile in der Fassung von 1930 (3:98). Damit sind die vier wieder vollständig und "restlos" in die Masse integriert — ebenso wie der einzelne, der junge Genosse, in der Erzählung der drei Überlebenden vollständig und "restlos" verschwunden ist: "denn / Der Kalk verbrennt ihn" (3:96). Der einzelne wird ausgelöscht vom Kalk, die Masse und die "große Erzählung" hat

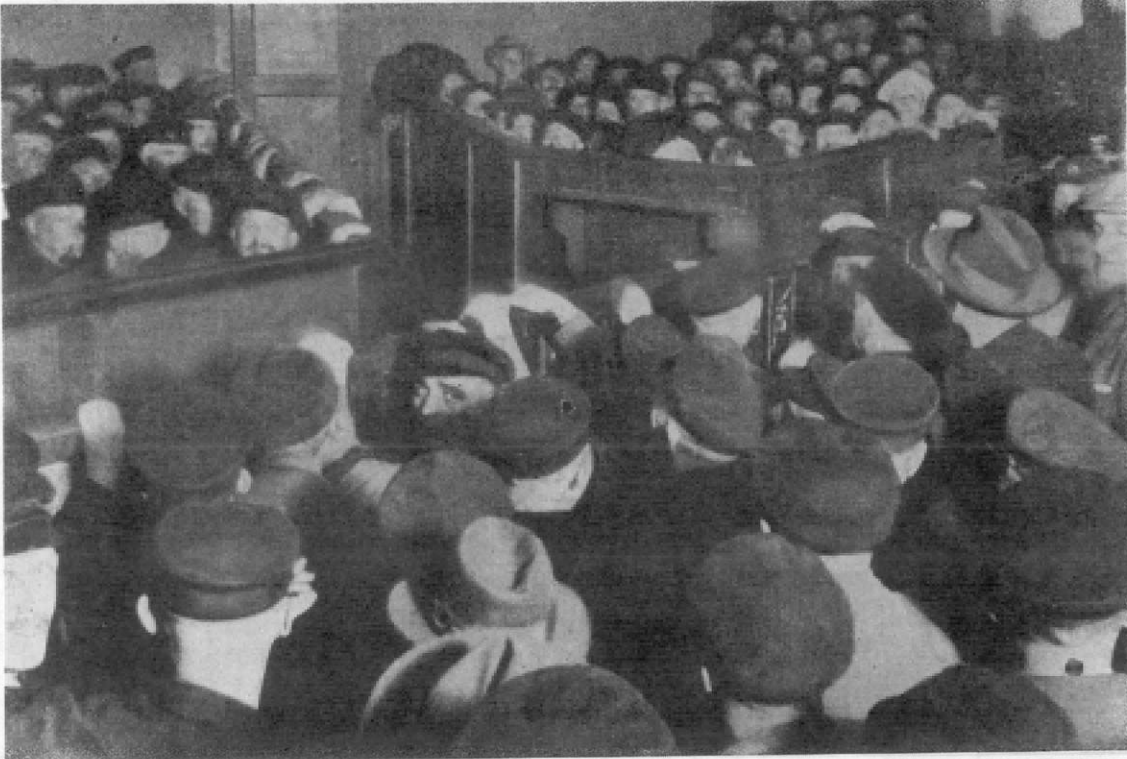
triumphiert. "Ästhetik des Verschwindens" hat Susanne Winnacker dies mit Virilio genannt.²⁷

Hannah Arendt meinte, *Maßnahme* sei "das einzig wirklich linientreue Stück, das Brecht je geschrieben hat."²⁸ Sie irrt. Welcher "Linie" sollte Brecht hier gefolgt sein? Vielmehr hat er sich zwischen allen ideologischen Stühlen placiert, wie die wütenden Diskussionen aller politischen Richtungen zeigten. Daß *Maßnahme* nichts mit Abbildung und Mimesis zu tun hat, muß nicht mehr bewiesen werden. Die Tötungsgeschichte ist rhetorisches Konstrukt und Spielmodell. Mit dem Lehrstück-Modell ("Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird") entwirft Brecht ein politisch-utopisches Theatermodell nicht — hierarchisierter und zugleich politisierter Öffentlichkeit. Ein, wenn man es so nennen kann, kommunitaristisches Modell der *face-to-face*-Kommunikation mittels Theater, in der sich über politische Fragen in einer poetischen und zugleich politischen Sprache verständigt wird. Kunst-Raum und politischer Raum sind in diesem Zukunfts-Modell von Theater in eins gedacht.

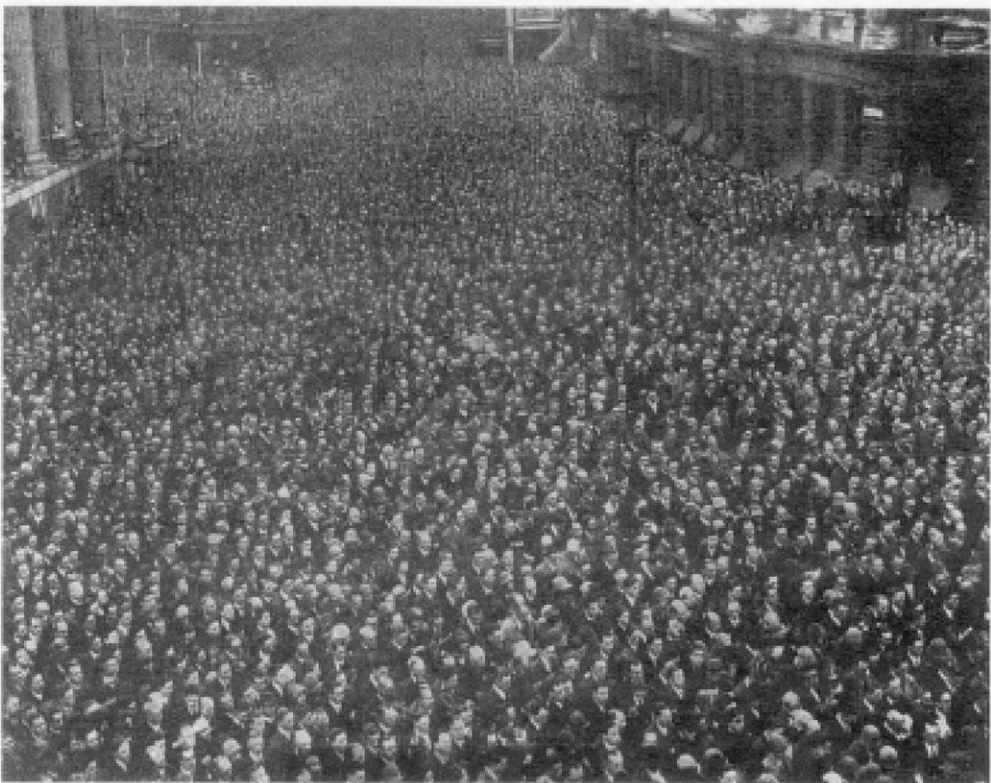
Es ist allerdings fraglich, ob diese radikale Konsequenz von Brecht schon 1930 anvisiert war. Der oben zitierte Satz vom Lehrstück als *learning play* für die Spielenden stammt von 1938. In der 1930 Ur-aufführung vom *Maßnahme* begründet er die Lehrstück-Konzeption noch mit den Massen:

Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und vier Schauspielern. [...] Die Vorführenden (Sänger und Spieler) haben die Aufgabe lernend zu lehren. Da es in Deutschland eine halbe Million Arbeitersänger gibt, ist die Frage, was in den Singenden vorgeht, mindestens so wichtig wie die Frage, was im Hörenden vorgeht.²⁹ (4:101)

Auch in *Die Heilige Johanna* treten bei Brecht — erstmals übrigens in einem seiner Schaustücke — die Massen ins Bild: Massen der Fleischhofarbeiter, Massen der Armen. In der letzten Szene des Bühnenmanuskripts von 1930 heißt es ganz am Schluß: "Während der letzten Strophen ist das Fundament sichtbar geworden, auf dem alle stehen: Die ganze Bühne wird von einer dunklen Masse von Arbeitern getragen" (3:234). Brecht hat in das sogenannte "Johanna-Original" von 1930 Zeitungsbilder eingeklebt, die in der entsprechenden Mappe im Bertolt-Brecht-Archiv erhalten sind. Das eine Foto ist — von der Zeitung — mit "Arbeitslose" untertitelt (s. S. 322). Bei dem anderen ist die Unterschrift abgeschnitten, so daß heute schwer zu ermitteln ist, um welche Kundgebung in welcher Großstadt der Welt es sich handelt. Ist es Rom? Paris? Berlin? Eine Stadt in Nord- oder Lateinamerika? (s. S. 323). Aber das war wohl auch nicht das Entscheidende an diesen Fotos für Brecht; das, was ihn bewogen hatte, sie innerhalb seines Manuskript-Korpus aufzubewahren. Was an den Bildern sogleich ins Auge springt, ist die Tatsache, daß beide eine schier unübersehbare Menschenansammlung zeigen. Was



[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archive 113/19



[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archive 113/07]

beeindruckt, ist die Ausdehnung und die Dichte, die diese Masse hat, aber auch ihre Homogenität. Es sind tatsächlich Fotos der "Masse Mensch"; Bilder, die Brecht vermutlich fasziniert haben.

Im Juli 1930 arbeitet Brecht (mit Dudow, Lania, Neher) am Drehbuch zum Dreigroschen film *Die Beule*, der bekanntlich von der Nero-Film AG später abgelehnt wird. Im Gegensatz zu seinem Stück von 1928 baut er hier unter anderem eine neue Szene ein, der "Traum des Polizeipräsidenten." Darin sieht der Polizeipräsident das "Elend" massenhaft, einer physikalischen Masse gleich, überall hervorkriechen: "auf dem kleinen Platz unter den Fahnen bewegt sich etwas, das sich schnell ausbreitet, man weiß nicht woher, es scheint noch ein tieferes Unten zu geben; jedenfalls sind es schon ganze Haufen, die sich jetzt nach oben bewegen, die Böschung herauf" (19:319). Die Masse ist ins Bild einer elementaren zähen Flüssigkeit gefaßt, die als Urkraft der Erde entströmt und sich ständig vermehrt. In nur wenigen Textzeilen ändert diese Masse mehrfach ihren Aggregatzustand, vom zähflüssigen Zustand zum festen und wieder zum flüssigen:

der kleine Platz spuckt viele aus, zahllose, unaufhörlich, wenn es einmal begonnen hat, hört es nicht mehr auf [...] Aber das Elend formiert sich jetzt, es marschiert, seine Reihen sind lückenlos, genauso breit wie die Straßen, das füllt ja alles wie Wasser, das geht durch alles wie Wasser, es hat ja keine Substanz. (Ebd.)

Elias Canetti hat die Eigenschaften der Masse unter anderem mit den Sätzen beschrieben:

Die Masse will immer wachsen. Ihrem Wachstum sind von Natur keine Grenzen gesetzt [...] Einrichtungen, die das Anwachsen der Masse ein für allemal verhindern könnten und die unbedingt sicher sind, gibt es nicht.³⁰

Und tatsächlich ist auch bei Brecht die militärische Präsenz des Staates ohnmächtig gegen dieses physikalische Element "Masse." Die Gummiknüppel und Geschosse der Polizei "schlagen ja durch die Körper durch" (19:319). Brecht naturalisiert in den Phantasmagorien des Staatsbeamten die Masse als elementare Naturkraft, gegen die die Ordnungssysteme der Welt nichts ausrichten können. Der Alptraum des Polizeipräsidenten als Wunschtraum des Autors?

Zweifelsohne ist diese Szene ein Gegenbild zu Brechts selbsterlebter, traumatisierender Erfahrung vom 1. Mai 1929, die Fritz Sternberg beschrieben hat. Immer wieder taucht sie von nun an in Brechts Texten auf — erinnert sei nur an die entsprechende Szene 1932 aus *Die Mutter*. Sternberg berichtet, wie Brecht vom Fenster der Berliner Wohnung Sternbergs im östlichen Stadtzentrum beobachtet, wie sich — trotz des offiziellen Verbots der Maidemonstration — immer wieder Gruppen von Demonstranten versammelten.

Man konnte sie vom Fenster aus — ich wohnte im dritten Stock — gut beobachten. Auch Brecht stand am Fenster, solange er bei mir war. Was er sah war, wie die Demonstranten von der Polizei auseinandergetrieben und verfolgt wurden.[...] Mehrfach schoß die Polizei. Wir glauben zunächst, es handle sich um Schreckschüsse. Dann sahen wir, daß mehrere Demonstranten niederstürzten und auf Bahren weggetragen wurden.[...] Als Brecht die Schüsse hörte und sah, daß die Menschen getroffen wurden, wurde er so weiß im Gesicht, wie ich ihn nie zuvor in meinem Leben gesehen hatte.³¹

Vermutlich war dies eine Urszene für Brechts Erfahrung mit den Massen, aber auch für seine Stellung zu den Massen. Er, der Intellektuelle, steht am Fenster, durch das Glas getrennt von der Masse, und schaut zu, wie sie sich niederschließen läßt. Er hat die Position des Beobachters und des Chronisten inne, des Reflektierenden und Räsoneurs. Aber er ist unbeteiligt und isoliert. Er sieht, aber er wird nicht gesehen. Ist es Schuld und Scham über das Abgetrenntsein und die privilegierte Position, die das Motiv in seinem Werk immer wiederkommen läßt und auch das des "Verrats" des Intellektuellen, z.B. im *Galilei*, begründet?

Was aus dieser "Heimatlosigkeit" entsteht, ist der Übertritt zu einem "zweiten Glauben" (Mannheim):³² die "sentimentale Sehnsucht nach der Masse."³³ Sie hat nicht nur autobiographische Gründe und sie betraf nicht nur Brecht. Das Jahr 1930 hatte die "Massen" in allen Bereichen menschlichen Lebens deutlich ins Spiel gebracht: Massenarbeitslosigkeit, erstmalige Massenwählerfolge der NSDAP, Massenstreiks und Demonstrationen, Massenschlägereien. Massenhafte existenzielle Verunsicherung der sogenannten "kleinen Leute." Brechts Krisen- und Wendejahr fällt mit dem der Weimarer Republik zusammen. Der *Intensitätsgrad* der Assoziation von Menschen, der das Politische bezeichnet, hatte in nie gekannter Weise zugenommen. Aber auch der Intensitätsgrad des "Rohstoffs des Politischen" (Negt/Kluge), der Intensitätsgrad der Gefühle, der Phantasie, der Proteste, des Begehrens hatte sich verdichtet und wurde zu einer politischen Größe. Das "Politische" war 1930 offensichtlich zu einer allesüberwölbenden Kategorie von Alltagserfahrung und zu einem entscheidenden diskursiven Dispositiv geworden.

Brecht reagiert mit einem für die deutschen Intellektuellen noch bis heute virulenten, geradezu paradigmatischen Selbsthaß des Intellektuellen. Er inszeniert sich — im bewußtem Gegensatz zur "relativ freischwebenden Intelligenz" (Mannheim nach A. Weber) — als Verbündeten und Sprecher der "Massen." Er imaginierte sich in die Position dessen, der zu wissen schien, was "die Massen" "wirklich" wollten und brauchten. Er ermächtigte sich selbst zu deren Interpret. Es war in Wirklichkeit nurmehr die Projektion seiner eigenen politischen Wünsche, Hoffnungen und Phantasien auf das Begehren der Massen.³⁴ Im *Dreigroschenprozeß* von 1930/31 heißt es:

Was unsere, keine Masse, sondern eine Zerstreung von Individuen bildenden Intellektuellen unter Denken verstehen, ist gerade, weil es keine

Kontinuität nach hinten, vorn und seitwärts hat, nur folgenlos reflexhaft. Jeder, der wirklich zu einer Masse gehört, weiß, er kann nicht weiter kommen, als die Masse kommen kann. Unsere Intellektuellen, die nur weiter kommen, indem sie sich von der Masse trennen, erzielen keinen Fortschritt, sondern leben nur vom Vorsprung. (21:484)

Anstatt die Differenz, die den Intellektuellen von der Masse trennt, auszuhalten, zu thematisieren und öffentlich bewußt zu machen, versucht er, die Distanz rhetorisch einzuebnen. Wenigstens die rhetorische Geste imaginiert so die aufgehobene Trennung. Anstatt von der positiven gedanklichen Überschuß-Produktion zu leben; von dem "Vorsprung," ein utopisches gesellschaftliches Potential zu entwerfen und zu behaupten, wie sie den (linken) Intellektuellen auszeichnen könnte, erliegt er selbst dem Mangel an Distanziertheit, den er den Intellektuellen vorwirft. So arbeitet er an seiner eigenen Marginalisierung als Intellektueller. Doch die "Massen" werden Hitler wählen.

ANMERKUNGEN

¹ BBA = Bertolt Brecht Archiv, Berlin. Aus Brecht-Texten zitiert wird im folgenden — soweit nicht anders vermerkt — nach, Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-99), Band, Seite.

Die Fotos BBA 113/07 und BBA 113/19 werden mit freundlicher Genehmigung des Bertolt-Brecht-Archivs veröffentlicht.

² Christoph Hein, "Warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld?" in: *Freitag*, Nr. 7 (6. Februar 1998).

³ Oskar Negt und Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen* (Frankfurt/M., 1992), 45. Interessanterweise übernehmen Negt/Kluge den Terminus des "Intensitätsgrades" von Carl Schmitts "Über den Begriff des Politischen," ohne gleichermaßen dessen Freund-Feind-Unterscheidungskriterien mitzuübernehmen. Ich halte das für einen durchaus brauchbaren Ansatz, den Begriff des "Politischen" handhabbar zu machen. Ohne ihn — wie es bspw. Hannah Arendt in der Nachfolge des antiken griechischen Verständnisses tut — so weit zu fassen, daß er zu einer allgemeinen Praxis der Freiheit wird (unter der Prämisse "Der Sinn von Politik ist Freiheit," Arendt 1993, 28). Und auch ohne ihn, wie es traditionell geschieht, mit dem Begriff der "Politik" als einem Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten zu identifizieren. Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom täglichen Leben* (München, 1981), und *Was ist Politik?* Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ursula Ludz (München, 1993), u.v.a.

⁴ Vgl. Ulrich Beck, *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung* (Frankfurt/M., 1993), 235.

⁵ Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit Welträtseln*, Bd. 1 (Berlin und Weimar, 1986): 305.

⁶ Elisabeth Hauptmann, "Notizen über Brechts Arbeit 1926," in: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht* (Berlin, 1957), 243.

⁷ Jan Knopf, (Hrsg.), *Brechts Heilige Johanna der Schlachthöfe. Materialien* (Frankfurt/M., 1986), 87.

⁸ Die Fabel laufe, meint Rüllicke-Weiler, in 4 Phasen ab: "Szene 1 - 4: Ende der Prosperität; Szene 5 - 8: Überproduktion; Szene 9 (1 - 10): Krise; Szene 10 - 12: Stagnation." Käthe Rüllicke-Weiler, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Fabelbau*, in: Ebd., 293.

⁹ Burghardt Lindner, "Das Messer und die Schrift: Für eine Revision der 'Lehrstückperiode,'" in: Marc Silbermann, et. al., eds., *The Other Brecht II, The Brecht Yearbook 18* (Madison, 1993): 46.

¹⁰ Hans Mayer, *Skandal der Jeanne d'Arc*, in drs., *Außenseiter* (Frankfurt/M., 1981), 59.

¹¹ Da bei der Herausgabe der *GBFA* darauf verzichtet wurde, bei den Aussagen innerhalb der Kommentare jeweils die Verzeichnis-Nummern des Bertolt-Brecht-Archivs mitanzugeben (was aus der, wiederum verständlichen Überlegung heraus geschah, daß sich dann der Apparat unglaublich ausweiten würde), sind jetzt die neuen Forschungsergebnisse der jeweiligen Band-Bearbeiter überhaupt nicht mehr nachprüfbar. Der Bearbeiter von Bd. 3, Manfred Nössig, der sich freundlicherweise auf meine Anfrage hin bemüht hatte, seinen eigenen Erkenntnisweg noch einmal zu rekonstruieren, konnte mir leider auch keine genaue Auskunft über diese Fassung mehr geben. Schließlich lag die Arbeit an diesem Band bereits etliche Jahre zurück.

¹² Auch Walter Benjamin könnte Brecht auf Sorel aufmerksam gemacht haben. Vgl. Chryssoula Kambas, "Walter Benjamin liest Georges Sorel: 'Réflexions sur la violence,'" in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Leipzig, 1992). Diesen und andere Hinweise verdanke ich Erdmut Wizisla.

¹³ Da ich diesen Szenenentwurf im Bd.10.1 nicht finden konnte, zitiere ich ihn hier nach: Bertolt Brecht, *Der Untergang des Egoisten Fatzer* (Schauspielhaus Bochum: Spielzeit 1992/ 93), 27.

¹⁴ Carl Schmitt, *Über den Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. 6. Auflage, 4. Nachdruck von 1963 (Berlin, 1996), 26. Das Zitat lautet vollständig: "Nehmen wir an, auf dem Gebiet des Moralischen die letzten Unterscheidungen Gut und Böse sind; im Ästhetischen Schön und Häßlich; im Ökonomischen Nützlich und Schädlich und beispielsweise Rentabel und Nicht-Rentabel [...] Die spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, ist die Unterscheidung von Freund und Feind." Übrigens hat Carl Schmitt, wie Manfred Lauermann auf der Berliner "Maßnahmen"-Konferenz am 3. Juli 1998 ausführte, im Übergang von der 1927er zur 1932er Fassung seines Textes "Über den Begriff

des Politischen" die Frage der Bürgerkriege mit in den Text aufgenommen, adressiert an die KPD und deren grundlegende These vom Klassenkampf. Dazu wäre anzumerken, daß es erstaunlich ist, daß Schmitt diese Operation vornehmen konnte, ohne seine scheinbar so klaren dichotomischen Strukturen für die Definition des "Politischen" gleichermaßen in Frage stellen zu müssen. Zu fragen wäre, welches Verständnis und welche Erfahrung von "Bürgerkrieg" bei Carl Schmitt zugrundeliegt.

¹⁵ Ebd., 27.

¹⁶ Ebd., 67.

¹⁷ Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller, in: *Brecht 88. Anregungen zum Dialog über Vernunft am Jahrtausende* (Berlin, 1987), 195-96.

¹⁸ Jean Beaudrillard, *Das Jahr 2000 findet nicht statt* (Berlin, 1990), 15 und 18.

¹⁹ Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität. Wissen und Wahrheit* (Berlin, 1978), 81 und 82.

²⁰ So etwa unter anderem im "Schema für eine Szene": "4. Die Reden. Fatzer weist in seiner Rede darauf hin, daß Kaumann nicht vögeln kann, solange die drei im Zimmer sind" (10.1:426).

²¹ Ganz ähnlich interpretiert übrigens auch Friedrich Dieckmann den Tod der beiden "Ja-Sager" von 1930, des Knaben aus *Der Jasager* und des Jungen Genossen aus *Die Maßnahme*. Er nennt diese "Opfertode" einen "homosexuellen Liebestod in Schopenhauerschem Sinn" (1069). Das Kollektiv der Agitatoren aus *Die Maßnahme* sieht er als ein "Jünglingskollektiv" (die Frau, die am Ende der ersten Szene zu den vier Agitatoren gehört, verschwindet danach tatsächlich wieder spurlos) innerhalb des "Passions- und Missionsspiels" beider Lehrstücke, die mit den zentralen Stationen "Missionsmarsch, Heilserwartung und Opfertod" ausgestattet sind. Vgl. Friedrich Dieckmann, "Brechts Utopia," in: *Sinn und Form*, 39.Jg. (1987), 5:1075.

²² Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* (Frankfurt/M., 1977), 128.

²³ Vgl. Helmuth Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt/M., 1994).

²⁴ Vgl. hierzu insb. Thomas Laquer, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* (Frankfurt/M., u.a. 1992).

²⁵ Gleichgültig, ob dieser Chor "Fatzer. Komm" dem Fatzer. "Kommentar" ("Komm.") zuzurechnen ist oder eine als direkte Ansprache an Fatzer (Fatzer. komm.) dem Fatzer-Dokument — die Aussage ist deutlich und deckt sich mit anderen, ähnlichen Appellen des Jahres 1930.

²⁶ Heiner Müller, "Keuner + Fatzer," in: *Heiner Müller: Material* (Leipzig, 1979), 35.

²⁷ Vgl. Susanne Winnacker, "Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht." *Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück Die Maßnahme* (Frankfurt/Main u.a.1997).

²⁸ Hannah Arendt, "Quot licet jovi...Reflexionen über den Dichter Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur Politik," in: *merkur*, 23. Jg. (1969), 7:634.

²⁹ Auch die Uraufführung von *Die Maßnahme* im Dezember 1930 erzählt vom Hingezogensein zu den "Massen": die Aufführung in der Berliner Philharmonie war eine Massenveranstaltung von mehr als 400 Amateur-Arbeiter-Sängern dreier Berliner Chöre, hinzu kam das Orchester und die Schauspieler. Die Anzahl von Zuhörern und Spielern bzw. Sängern dürfte sich bei dieser Veranstaltung ungefähr die Waage gehalten haben.

³⁰ Elias Canetti, *Masse und Macht* (Frankfurt/M., 1995), 30.

³¹ Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Göttingen, 1963), 25.

³² Karl Mannheim, *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk* (Berlin und Neuwied, 1964), 455.

³³ Diese Formulierung gebrauchte meine Kollegin und Freundin Susanne Schulz in einer Diskussion mit mir; ich übernehme sie hier dankbar.

³⁴ Im Zusammenhang mit den Debatten um die Gründung der Zeitschrift *Krise und Kritik* 1930/31 spricht Brecht — im Gegensatz etwa zu Walter Benjamin — sogar vom "Führertum der Intellektuellen." Brecht forderte: "Man braucht eine Führerstellung, wenn man eine Funktion ausüben will." Zit. n. Erdmut Wizisla, "Krise und Kritik (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt," in: *Aber ein Sturm weht vomParadiese her. Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Leipzig, 1992), 285 u. 286.

Demgegenüber formuliert eine der Keuner-Geschichten aus dem ersten Heft der *Versuche* (1930), überschrieben "Von den Trägern des Wissens," die eher gegenteilige Ansicht über die zentrale Aufgabe des Intellektuellen. Dort heißt es: "Wer das Wissen trägt, der darf nicht kämpfen; noch die Wahrheit sagen; noch einen Dienst erweisen; noch nicht essen; noch die Ehrungen ausschlagen; noch kenntlich sein. Wer das Wissen trägt, hat von allen Tugenden nur eine: daß er das Wissen trägt, sagte Herr Keuner" (28:14). Allerdings ist diskutabel, ob es sich bei dem hier angesprochenen "Wissenträger" tatsächlich um den Intellektuellen und nicht — ähnlich den Agitatoren aus *Die Maßnahme* — um eine politische Führungs- und Agitationselite handelt, also das Problem des jungen Genossen noch einmal in Kurzform zusammengefaßt wird.

Theorien des Partisans:
Die Maßnahme und revolutionäre Politik

Das Problem, das hier untersucht wird, ist, ob und inwiefern *Die Maßnahme* als politisches Theater betrachtet werden kann. Ist die Idee einer revolutionären Politik tatsächlich politisch, oder stellt sie vielmehr das Ende der Politik dar? Ist, mit anderen Worten, Brechts Begriff des Pädagogischen ein politischer Begriff, oder hebt er vielmehr das Politische auf? Um die Frage zu beantworten, muß man zwischen zwei Begriffen der Politik unterscheiden: entweder das Politische erscheint als ein Bereich unlösbarer Konflikte, oder es repräsentiert die Aufhebung dieses Bereichs und die Vernichtung aller Konflikte. Entscheidet man sich für die zweite Möglichkeit, entsteht die Frage, ob es überhaupt noch etwas Politisches gibt in einer postrevolutionären Gesellschaft. Obwohl der Kontrollchor seine urteilende Aufgabe preisgibt und sich als "lernend" präsentiert, lernt der genaue Leser oder Zuschauer am Ende des Stücks eine "Lehre" über das Wesen des Politischen, die dem Chor fremd bleiben muß.

Theories of the Partisan: *Die Maßnahme* and the Politics of Revolution

William Rasch

D*ie Maßnahme* represents one of the most compact and economical disquisitions on revolutionary politics to come out of the turbulent decade and a half following the Russian Revolution. It not only depicts a concrete situation in which the ability to decide on right action is repeatedly required, but it also aims at modelling the types of behavior — for and with an audience — that such decision and such action demands. Because of its clear and precise presentation of Marxist-Leninist principles in action and because of its relatively pathos-free invitation to reflect on the efficacy of these principles — indeed, according to Steinweg,¹ its theoretical “participatory” sublation of the audience/actor distinction — it has been said to be the epitome of political theater. One is not merely aroused by revolutionary sentiment, but offered the chance, at least virtually, to accustom oneself to the necessities of revolutionary behavior. However, the seemingly counter-intuitive question I wish to raise here is whether what is depicted and what is modelled in *Die Maßnahme* has anything to do with politics at all. Let me be clear. My aim is not to question Brecht’s commitment to Marxism nor to “rescue” or make him “safe” for a post-Marxist age by rhetorically removing all embarrassing traces of political concerns from his writing. Rather, the notion of revolution itself and its presentation in the play is at the center of my investigation. Thus, I ask whether revolutionary politics is really political, or whether revolution merely forms the prelude to the end of politics? Does not the successful revolution, in other words, also represent the successful elimination of politics? This question presupposes a particular definition of the political, a definition I will elaborate below with the help of Carl Schmitt. By way of his famous (or, if you prefer, notorious) friend/enemy distinction, Schmitt identifies conflict as the essential and indispensable ingredient of political action. The question I pose, then, has to do with the role conflict plays in Brecht’s staging of revolution. There is no shortage of conflict in this parable about oppressors, oppressed, and liberators; but what I wish to investigate is whether the “lesson” that the *Lehrstück* invites us to learn is a political lesson, or whether participation in the revolutionary process is meant to be training for life in a post-political state.

There is no question about the revolutionary agitators' self-understanding of their mission in *Die Maßnahme*.² In their view, it is preeminently political. As the *Kontrollchor* tells us at the outset, whoever fights for the communist revolution knows that there is a time for telling the truth and a time for lying, a time for keeping and a time for breaking promises, a time for facing and a time for avoiding danger. Of all the virtues, only one remains absolute: "Wer für den Kommunismus kämpft, hat von allen Tugenden nur eine: daß er für den Kommunismus kämpft" (110). These words unambiguously subordinate one's ethical convictions to one's political commitments. The immediate reason for doing so is strategic. As you recall, this play's plot finds one of its centers in the character of the Young Comrade whose heart beats for the revolution because he believes in humanity, whose suffering he has seen with his own eyes. Whereas "die Lehren der Klassiker" and "das Abc des Kommunismus" motivate the remaining agitators (107), this new recruit proudly proclaims that "Der Anblick des Unrechts trieb mich in die Reihen der Kämpfer" (106). On one level, then, we have in this young pilgrim's progress to eventual *Einverständnis* a parable about liberal humanism, the faults of which are displayed with every mistaken and disastrous decision he makes. Each mis-step is triggered by a common virtue — sympathy, for instance, or the nobility of an outraged sense of honor. Each displays that the Young Comrade's vision is restricted by these virtues, which are focused too narrowly on the immediate case at hand. It is a common Brechtian theme. To be fought is not the evil that men do, but the system that makes this evil inevitable, no matter the man or the woman involved. The agitators sum up the situation in the following way: "Wir hatten kein Brot für den Hungrigen, sondern nur Wissen für den Unwissenden, darum sprachen wir von dem Urgrund des Elends, merzten das Elend nicht aus, sondern sprachen von der Ausmerzungen des Urgrunds" (111). The object of the agitators is to spread knowledge, raise class consciousness, and give voice to the experience of a successful revolution (107). Consequently, by acting compassionately and honorably, by attempting to intervene immediately in order to alleviate individual suffering, without educating or organizing the workers to make their own demands, the Young Comrade acted too "gefühlsmäßig" and therefore became a liability.³ Conventional virtues must be subordinated to the pragmatic program of promoting and executing a successful revolution. Thus, it is not so much that the heart should beat, but that the head should learn and think, should plot and strategize for the revolution.

But beyond its tactical value, the relativization of virtue also evokes a substantive Marxist critique of liberal, bourgeois morality, a critique that links ethical order with social — and that means — property relations. As Max Horkheimer, writing in 1933, states: "The moral conception of the bourgeoisie found its purest expression in Kant's formulation of the

categorical imperative" (18). This imperative, which pits duty against inclination, formalizes, indeed, eternalizes, the division of general and individual interest. Horkheimer objects to the naturalization of the conflict of interests, for in his view, this conflict is, in actuality, a product of history. The chasm that separates individual interest from the general will is not to be located in a tragic metaphysics of human nature; rather, the split represents, Horkheimer believes (echoing both Hegel and Marx), a fixable distortion that results from unequal property relations. These relations, and the moral reasoning which supports them, are reproduced and further naturalized with every tragic triumph of duty over inclination. For Horkheimer, then, the logical antinomy is grounded in social reality, thus the resolution of the antinomy must also be social. "If people want to act," Horkheimer notes, "in such a way that their maxims are fit to become universal law, they must bring about an order in which this intention...can really be carried out according to criteria. Society must then be constructed in a manner that establishes its own interests and those of all its members in a rational fashion" (25). In such a future, transformed society, "productive property is administered in the general interest not just out of 'good intentions' but with rational necessity" (28). The image here of a post-revolutionary, rational social order is one in which conflict of interests — the antinomy of theory and practice as well as the antinomy of duty and inclination — have been successfully resolved on a material, not just spiritual or logical level.⁴

Horkheimer, of course, understands this critique of bourgeois morality to be a critique motivated by political interests — which is to say, by emancipatory interests. On this view, concordance of ends can never be realized in the present social order, but a society can be imagined in which such a concordance is not only possible, but necessary. Given this *theoretical* reality, political activity must have as its goal the *practical* and material establishment of a just and rational society. Since those who benefit from the present property relations will not voluntarily see them altered, political activity is, of necessity, revolutionary action. Thus, revolutionary politics, which advocates the violent overthrow of the present order, entails conflict, to be sure, but conflict in the service of a pacific ideal. Just like Wilson in April of 1917, so Lenin in October becomes the prophet of a war to end all war. The new order to be established transforms the social bases that cause the conflict of interests, therefore the nature of politics is transformed as well. In the rational and just society of the future, politics can no longer be defined in terms of an antagonism (for opposition can only be reactionary aggression), but in terms of consensus, a form of *Einverständnis* achieved through political education.

Our belief in the possibility of a rationally ordered, just society, in which individual and collective interests necessarily coincide, and our conviction that such a society can be brought about by political action,

presents us, however, with a paradox. The belief in complete political emancipation is just that — belief. Horkheimer stresses “that morality cannot be proven, that not a single value admits of a purely theoretical grounding” (45). The same can be said of the value of revolution. The critique and relativization of bourgeois morality in the name of revolutionary politics itself requires a moral leap of faith. To put it in the terms of Brecht’s agitators, the teachings of the Marxist-Leninist classics and the ABC’s of communism may indeed be derived from the conditions of reality, but our knowledge of these conditions hinges on our acceptance of the teachings of the classics. Before we can recognize the reality that the classics make present for us, we must be raised by the teachings of the classics to class consciousness and be exposed to the experience of the revolution. If reality were self-evident, *Die Maßnahme* would be redundant. Reality must be construed theoretically before it can be practically effective, but this theoretical construal must also emerge practically for it to be accurate. There is a circularity here that may or may not be vicious, it may very well be hermeneutical, indeed, dialectical; but our entrance into this circle is not the result of logical deduction nor material necessity. It is as “absurd,” to evoke the inevitable Kierkegaard, as any other decision based on faith.

Georg Lukács identified this problem clearly in his earliest, post-revolutionary reflections of 1918. The dilemma he faced as a democratic socialist who found himself confronted with the choice of joining or rejecting the Leninist vanguard party (the Bolsheviks) was the dilemma he resolved by way of a necessary ethics/tactics distinction. In his essay “Bolshevism as a Moral Problem,” Lukács recognized the inherent, contradictory tension within Marxism, namely, that it weds the inescapable reality of class conflict, which “has always been the moving force behind every existing social order,” with the “ethical objective” of socialism, a “utopian postulate of the Marxian philosophy of history” that dictates the *resolution* of class conflict in a future society marked by harmony and absolute justice (420). Thus he realized that the demands made by the revolutionary party are not only based on empirical analyzes of class conflict, but also on an ungrounded yet necessarily presupposed belief in the latter, ethical and utopian goal. In other words, sociological analysis confirms the necessity and inevitability of social conflict (of interests, of class, etc.), but political messianism insists on an immanent and historically conditioned transcendence of present, imperfect reality, a transfiguration and self-transcendence of all conflict. If one believes in the utopian goal but rejects democratic reformism because of its “risk of infinite delay” (the goal may never be reached by peaceful means), then one must navigate the ethically challenging waters of revolutionary politics and accept “dictatorship, terror, and the class oppression that goes with it...in the hope that this last and therefore most open and cruel of all class oppressions [the dictatorship of the proletariat] will finally destroy

itself and in so doing will put an end to class oppression forever" (422). The dilemma one faces, therefore, is posed by Lukács in terms quite similar to those of the Young Comrade's. If we believe in a future social order in which class (or any other) conflict will no longer exist, then we must advocate the dictatorship of the proletariat here and now. Put the other way around: We can only justify the use of terror and the repression of democracy and standard moral behavior in the present if we believe that by such means the better, more perfect world will be brought about. The realism of Marxist sociology — that "history consists of a continuous sequence of class struggles between oppressors and oppressed," a "law" which "the struggle of the proletariat cannot escape" — must be trumped by the secular salvation religion of Marxist *Geschichtsphilosophie*. "We have to accept," Lukács says of those who successfully make the leap,

the wrong as wrong, oppression as oppression, and class oppression as oppression. We have to believe — this being the true *credo quia absurdum* est — that no new class struggle will emerge out of this class struggle (resulting in the quest for a new oppression), which would provide continuance to the old sequence of meaningless and aimless struggles — but that oppression will effect the elements of its own destruction. (423-4)

It is as if the proletariat, in the moment of their emancipation, become the "agent of the social salvation of mankind" by intensifying and bearing responsibility for the accumulated sins of the ages. It is not for nothing that Lukács refers to them as "the messianic class of world history" (421).

Of interest here are the two definitions of politics that emerge in this discussion — the one, derived from Marxist sociology, which identifies conflict as the essential and unavoidable feature of social reality; and the other, derived from its messianic *Geschichtsphilosophie*, which promotes the vision of future harmony, free from all strife. If one adopts the former view, politics becomes the continual negotiation of conflicting interests, never their final resolution; whereas the latter view insists that politics be the means by which a new social order can be realized in the imminent future. In other words, if one accepts as untranscendable a society marked by the intellectual and social antinomies identified by Horkheimer, then politics becomes an end in itself, an autonomous or "operationally closed" system that finds itself in a field of equally autonomous systems.⁵ Such a society organizes itself around the differences of these systems as the differences among political, economic, cultural, scientific, and other interests. If, on the other hand, one cannot accept the existence of these "reifications" and modes of "alienation," if the differentiation of social systems can only be seen as the consequence of differential property rights, then politics must subordinate itself to a vision of the good life and become the mechanism by which a flawed society can be transformed into a just one. Serving the ideal of a just society, politics becomes both

total (all is justified) and transitory. Operationally, politics reduces to a tactical activity, a self-consuming artifact that uses itself up in its own success.

We can elaborate this basic insight and apply it to the notion of partisan and/or revolutionary warfare with the help of Carl Schmitt. In his *Theorie des Partisanen*, published in 1963, Schmitt uses an anecdote about the trial of Joan of Arc to clarify the meaning of his much disputed definition of politics as the friend/enemy distinction. Asked, during her trial, by an ecclesiastical judge, whether she believes that God hates the English, our heroine is reported by Schmitt to have replied: "Ob Gott die Engländer liebt oder haßt, weiß ich nicht; ich weiß nur, daß sie aus Frankreich vertrieben werden müssen." Schmitt comments:

Mit einer solchen grundsätzlichen Defensive ist auch die grundsätzliche Beschränkung der Feindschaft gegeben. Der wirkliche Feind wird nicht zum absoluten Feind erklärt, und auch nicht zum letzten Feind der Menschheit überhaupt. (93-94)

With this second distinction — the one between an actual and an absolute enemy — Schmitt wishes to differentiate between the partisan who defends her homeland from foreign invaders and the revolutionary who is guided by a universalist ideology and therefore not bound to the land. But this difference between the "telluric" (or territorial) partisan, whose goal is limited, and the professional revolutionary, who seeks a total and global solution, replicates the two diametrically opposed types of political conflict discussed above. On the one hand, as ideologically driven revolutionaries, we must regard our opponents as absolute enemies; our war against them is total. If God hates the English, so to speak, then we, as God's servants, must execute His will — by executing His enemies. On this view, politics must be described as the attempt to effect a radical transformation of society, a destruction of one social framework and the establishment of another. It must, in Lukács's words, be "directed towards the emergence of a social order which differs from that of every previous society in that it no longer knows either oppressors or oppressed" ("Tactics" 5). True conflict, *legitimate* conflict, must then be seen as revolutionary practice with the aim of establishing the Kingdom of Heaven on earth. The political enemy becomes the absolute enemy, and, as such, the ultimate enemy of humankind. He, after all, opposes the pacific concord of the just society out of particular self-interest, and must therefore not only be defeated, but destroyed, and so must the system he represents. God — or at least history — must *hate* him, and not just wish to see him go home.

Despite a persistent tendency to identify Schmitt's friend/enemy distinction automatically with this absolutist position,⁶ his commentary on St. Joan's response indicates an alternative, one that not only emulates St.

Joan's modesty regarding knowledge of God's likes and dislikes, but also one that is carefully agnostic with regard to the feasibility of the Marxist project. Emphasizing, as Schmitt does, the essentially agonistic aspect of politics is not the same as equating it with revolution. When Schmitt originally advanced the friend/enemy pair in his *Der Begriff des Politischen*, he explicitly disassociated it from moral, aesthetic, or other categories (26-28). Far from being cynical, this disassociation was itself ethically motivated, since Schmitt felt that excesses of violence could only be limited by acknowledging conflict as an existentially inevitable and thus a thoroughly legitimate feature of all genuine political activity. He defines politics as conflict, not to glorify violence, but to regulate it.⁷ Thus Schmitt's notion of the political assumes, to continue with the imagery introduced by St. Joan, that God respected the distance that separates the Heavenly from the Earthly City, or at least assumes that there is no one on earth who has exclusive and privileged access to the heavenly vision. Consequently, in the absence of an ultimate judge who could decide the outcome of mortal disputes, politics becomes the structure by which shape is given to the unavoidable necessity of conflict. Politics is not the means by which the universally acknowledged Good is actualized, but the mechanism that negotiates and limits disputes in the absence of any universally acknowledged Good. Politics exists because the just society does not. It soon becomes apparent, therefore, that if political struggle is an ever-shifting alliance of friends confronting an ever-shifting alliance of enemies, if politics is more Sisyphean than millennial, then the aim of revolution is precisely the abolition of politics, the abolition of conflict and dissent, all done in the name of a universal principle that is enunciated by a privileged particular instance. In other words, from *within* a given framework, from within a given social order, politics-as-conflict cannot be seen as the revolutionary *destruction* of the system, but rather as the activity that *reproduces* the system. Enemies are as much a part of this reproduction as friends. Thus, from the perspective of a thoroughly agonistic politics, the demand for revolution can only be seen as an eschatological appeal to a singular vision of the good life, the actualization of which would eventually preclude further political conflict. In a just society, we must all friends, because there are no *actual* enemies, only *absolute* ones.

These two visions of the political are mutually exclusive. Either one defines politics as conflict immanent to a given system, or one aims at violently transforming the world by transcending the system's limits. One cannot inhabit both realms, nor can one decide on the validity of one view over the other from a neutral, third position. Indeed, the choice of one radically cancels the other. Thus, the definition of the political as a structure of controlled and regulated conflict not only runs counter to the self-understanding of Brecht's agitators, but must appear as an ideological

manifestation of the order they wish to abolish. The world in which they work knows only one legitimate conflict, a total and absolute battle that will give birth to a new, conflict-free society. What is therefore required of them is faith in the absolute and unquestioned good of the revolution. "Eure Arbeit war glücklich," the *Kontrollchor* affirms both at the beginning and the end of the play, "auch in diesem Lande marschiert die Revolution, und geordnet sind die Reihen der Kämpfer auch dort" (105). But once the ultimate battle is won and the revolution is successful everywhere, not just in Mukden, what happens to these "Kämpfer?" Must not the successful revolution renounce politics-as-conflict and therefore strive to pacify the oppositional impulse, even the critical spirit? If politics is reduced to tactics, does it not disappear once the end is achieved?

In asking this question, I do not mean to re-open the debate on the fate of the Young Comrade, but rather the debate on the relationship of the spectators to the action on stage. Contrary to conventional, post-Steinweg wisdom, the pedagogical impulse, the desire to suspend the difference between thought and deed, observation and action, has very little to do with progressive political behavior, despite (or perhaps because of!) its seeming affinities with Marx's *Thesen Über Feuerbach*.⁸ Indeed, in its extreme form, the ideal *Aufhebung* of the actor/audience distinction, as advocated in some of Brecht's fragments, can more correctly be seen as the cancellation of all critical and political distance. We can see this renunciation of politics *in nuce* in perhaps the most famous *Lehrstück* fragment, the one distinguishing a *Große* from a *Kleine Pädagogik* (Steinweg, *Modell*, 51). The latter, identified with the "übergangszeit der ersten revolution" — that is, the democratic, bourgeois order — maintains the traditional distinction between actor and audience, though the spectators are to be "aktivisiert," encouraged to engage their intellect, rather than their emotions, in order to take a definitive, political stand. The passive, sympathetic identification of old is to be replaced by an active, inquisitive and aggressive attitude. In short, the spectator is to be transformed into a "staatsmann," a critical, political being. As we know, the "Große Pädagogik," on the other hand, takes an extra step in that it cancels the distinction altogether, "[sie] hebt das system spieler und zuschauer auf." This new state of affairs is no longer bourgeois, but post-revolutionary. It is both the mode of theater and mode of being appropriate to a society in which "das interesse des einzelnen das interesse des staats ist." In such a society, the antinomy between the individual and the general will, the antinomy "naturalized" in Kantian, bourgeois morality, is overcome. As a result, the participants, both actor and spectator (who are now one in any case), no longer need to exercise the same type of critical attitude that had to be learned during the "übergangszeit." They no longer need to be political in the sense defined above, for they have arrived in the post-political state. Opposition is traded in for cooperation and *Einverständnis*. Individuals are now enjoined to learn the "begriffene

geste" which determines their new "handlungsweise." Thus, though the action of *Die Maßnahme* depicts the early stages of revolutionary agitation in the imaginary space of Mukden, the behavior modelled and the theoretical apparatus that surrounds the play are decidedly post-revolutionary. Here, the political stance of a critical audience is replaced by the cooperative efforts of a revolutionary party that both seeks to raise the consciousness of those not yet in its fold and mold the consciousness of those already there. It has, in other words, a two-fold task: it works politically when confronted with the class enemy and post-politically when dealing with dissent within its own ranks. If the *Lehrstück* can be said to have a *Lehre*, then, it would be that in a post-revolutionary society the political is to be superseded by the pedagogical

The above claim is extreme, seemingly hostile, and perhaps only partially tenable. I propose first to justify it, then see whether there are mechanisms inherent in the text that would allow us to reintroduce the political moment. To do so, I will focus on the transition the *Kontrollchor* undergoes in its interactions with the agitators they are called upon to judge. If, ideally, the sublation of the actor/audience distinction can only be played out on stage by a coterie of participant observers, nevertheless, as readers of the text or as non-participating spectators in a traditionally staged production (the only kind possible, it would seem, when the music is included), we can still observe the portrayal of this desired sublation in the gradual transformation of the function of the *Kontrollchor*. Far from being the representatives of a centralized party apparatus, as hostile criticism has repeatedly asserted, the members of this body epitomize, at the beginning of the play, the behavior of a critical audience, observing and judging the actions of the agitators in their recapitulation of the events in Mukden. Thus, just as the chorus is invited by the agitators to judge their actions, we, the "real" audience, are also invited to don the role of the judge in order to learn the proper mental and physical movements of critical observation. As we follow the progress of this chorus through the course of the play, however, we learn that the attitude we were first asked to assume must eventually be unlearned, for our critical attitude is at first supplemented and then transformed by the pedagogical impulse. Through questioning we learn, but once we learn, we no longer question.

Except for the occasional, if significant, intervention in the agitators' re-enactments, the *Kontrollchor* engages primarily in the "Discussion" sections at the end of scenes, or performs set songs that punctuate the action that the agitators depict. Though their words are always accompanied by music, these two activities serve different functions.⁹ Whereas the songs ("Lob der UdSSR," "Lob der illegalen Arbeit," "Ändere die Welt, sie braucht es," and "Lob der Partei") reinforce the actions or decisions of the agitators (as opposed to those of the Young Comrade), the questions raised during the discussions are meant to probe the motives for and wisdom of these actions. Thus, with all due apologies to Herbert Marcuse,

we might say that the explicitly titled songs represent the "affirmative" moment of the *Kontrollchor's* presence in the play, while the "discussions" display the chorus in its "critical" mode. It will, therefore, be instructive to trace, however briefly, the withering away of one of these functions and the ultimate triumph of the other.

The members of the chorus appear in the very opening of the play in their full authority. They are called upon to receive the returning agitators and recognize their successes in Mukden. When they are told of the death of the Young Comrade, they assume their judicial responsibility. "Stellt dar," they command, "wie es geschah und warum, und ihr werdet unser Urteil hören." The agitators present themselves honestly and confidently, but they agree to accept their apparent superiors' verdict. "Wir werden euer Urteil anerkennen," they reply (105). This is the first of four quasi-judicial scenes. At the end of Scene 3, "Der Stein," the *Kontrollchor* cross-examines the agitators regarding the Young Comrade's sympathy for the coolies — "Aber ist es nicht richtig, zu unterstützen den Schwachen / Wo immer er leidet, ihm zu helfen / Dem Ausgebeuteten, in seiner täglichen Mühsal?" — but accepts their explanation — "Er hat ihm nicht geholfen, aber uns hat er gehindert, Propaganda zu teilen im unteren Stadtteil" — with the simple "Wir sind einverstanden" so familiar to readers of Brecht's other *Lehrstücke* (115). Thus ends the first lesson regarding the relative merits of "Gefühl" and "Verstand" in revolutionary action. The situation is the same in the "Discussion" section of Scene 4 ("Das kleine und das große Unrecht"). First comes the *Kontrollchor's* question (this time about the correctness of combating injustice wherever it may appear), then the agitators' explanation (distinguishing greater from lesser injustices), and, finally, *Einverständnis* (119). Indeed, by now we should recognize that the chorus has no choice but to agree with the reasoning of the agitators, for it conforms to the relativization of morality laid out by the *Kontrollchor* itself at the end of Scene 2. There is only one virtue, and that virtue is advancing the cause of revolution, no matter what other virtues may suffer in the process. Consequently, when, in Scene 5 ("Was ist eigentlich ein Mensch"), the question is posed — "Aber ist es nicht richtig, die Ehre über alles zu stellen?" — an abrupt and unelaborated negation suffices — "Nein" (123). No explanation is needed, neither for the *Chor*, nor for us. Rather than repeating the by now customary "Wir sind einverstanden," the chorus directly launches into song, "Ändere die Welt, sie braucht es," ending their plea for change and revolution with a confession: "Erzählt weiter!/Lange nicht mehr hören wir euch zu als/Urteilende. Schon/Als Lernende" (123). From here on out, there are no more "Discussions."

In following the progress of the *Kontrollchor*, we witness the collapse of critical distance. At this point in the play, we might say that the so-called *Kleine Pädagogik*, enacted by the critical cross-examinations of the *Kontrollchor* as the embodiment of an "activated" audience, transforms

itself into the *Große Pädagogik*, the self-transcendence and negation of the audience's critical and oppositional function. It is not by chance that this transformation is punctuated by an explicitly titled song, that is, in the affirmative mode of the chorus's way of being in the play, for the shift from critical judge to understanding pupil marks the end of debate. With the elimination of divisive individual interest, the potential for conflict is also fully canceled. Consequently, the *Kontrollchor* does not understand the Young Comrade's death as the universal liquidation of the particular nor as the tragic subordination of inclination to abstract duty, but rather as a "beautiful death," a self-sacrificing affirmation of the objectivity of the collective good. "Nicht ihr," the chorus tells the agitators, "spracht ihm sein Urteil, sondern/Die Wirklichkeit" (132), and one cannot argue with reality. It is this transformation of law into fate and the abdication of the *Kontrollchor's* juridical responsibility that marks the final disappearance of the political from *Die Maßnahme*.

To observe this disappearance of political distance, however, we, the spectators, must retain our own. That opportunity is afforded us not only by the historical distance we enjoy — the fact that the "übergangszeit der ersten revolution" is still with us, or, as the case may be, with us once again — but also by what can only be called a strategic "verbal blunder" on the part of the *Kontrollchor*. As it affirms its support of the measures taken by the agitators at the very moment that these measures are about to be re-enacted, the chorus states: "Erzählt weiter, unser Mitgefühl/Ist euch sicher" (132). How odd! Why should the *Einverständnis* that is based on rationally accepting the better argument, to evoke a more recent adherent of agreement and consensus — why should that rationally arrived-at approval now be reduced to *Mitgefühl*? It is reality, according to the *Kontrollchor*, that condemns the Young Comrade, a reality that the emotional, humanist, new recruit failed to perceive in time, because he was a victim of his senses and his sympathy. Now, after numerous examples which are meant to show that cool, calculating, tactical reason triumphs over affective sincerity and ethical purity, why would this chorus all of a sudden lose its own cool? Is our acceptance of the agitator's *Maßnahme* to be based on *Mitgefühl*? Is our *Mitgefühl* for the agitators' deeds meant to trump any lingering, classical, bourgeois *Mitleid* for the fate of the young lad about to lose his life? But how can that be? The battle over means and over ends cannot be fought with dueling sympathies. If we, as readers and spectators, have followed the progress of the *Kontrollchor* and have seen it as a model to be imitated or tried on for size, if we have seen in its actions a type of training for right behavior in a revolutionary situation, then we must stumble over this word, and therefore also stumble over the apparent transformation the *Chor* undergoes. If we have been good students, in other words, we are driven to question the lesson presented to us. As the *Kontrollchor* learns to

overcome the distance that separates it from the agitators, we re-learn the value of that distance. We may find that we no more wish to overcome the audience/actor distinction than we wish to sublimate the difference between theory and practice. The political, as the possibility of conflict and opposition, resides in the space that separates these very different agencies with their very different functions. Our caution, here, may not suit the post-revolutionary, pedagogical Brecht, but, it seems to me, it is very much in line with the ironically skeptical Brecht of our persistent, very secular and seemingly non-transcendable time of perpetual transition.

NOTES

¹ See Steinweg, *Lehrstück*, and Steinweg, *Modell*. Steinweg's famous thesis is challenged by Krabel and further relativized by the September, 1997 production of *Die Maßnahme* by the *Berliner Ensemble*, which makes only one gesture (a five minute silence, inviting audience members to think of a different solution to the problem) in the direction of audience participation, a gesture that would be embarrassing to take seriously.

² I use Steinweg's critical edition (Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Rainer Steinweg*). All citations come from the fifth and final version (A5, 1937/38) and parenthetically identified by page number in the text.

³ The word ("gefühlsmäßig") comes from a characterization of the purpose of the play by Brecht. See Steinweg, *Modell*, 92.

⁴ Gillian Rose's reading of the Kantian antinomies and their inevitable replication in neo-Kantian sociology (e.g., Weber) equally locates them in unresolved bourgeois property relations. The ability to resolve antinomies (between concept and intuition as well as between theoretical and practical reason) presupposes the ability to transform social relations, just as the ability to transform social relations presupposes the ability to resolve antinomies, that is, to think the absolute. Hers is the most brilliant contemporary attempt to think the philosophical (Hegelian) foundations of "revolutionary practice." For a summary statement of her position, see Rose 204-20.

⁵ The term ("operational closure") is Niklas Luhmann's. See Luhmann 92-120.

⁶ See, for a recent example, the otherwise excellent study by Colas, esp. page 324, in which she betrays only a superficial knowledge of Schmitt's work by attributing to him the very positions he argues against.

⁷ This view is most thoroughly and famously advanced in Schmitt, *Der Nomos der Erde*. See, for example, the passage on 158-59.

⁸ See the famous fragment, "Theorie der Pädagogien," and the literature Steinweg refers to in Steinweg, *Modell*, 70-71.

⁹ These two "functions" of the chorus are most fully realized in A5.

WORKS CITED

- Brecht, Bertolt. *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*. Ed. Reiner Steinweg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Colas, Dominique. *Civil Society and Fanaticism: Conjoined Histories*. Trans. Amy Jacobs. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Horkheimer, Max. "Materialism and Morality." *Between Philosophy and Social Science: Selected Early Writings*. Trans. G. Frederick Hunter, et. al. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. 15-47.
- Krabiell, Klaus-Dieter. *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Lukács, Georg. "Bolshevism as a Moral Problem." Trans. Judith Marcus Tar. *Social Research* 44.3 (1977): 416-24.
- . "Tactics and Ethics." *Tactics and Ethics: Political Essays, 1919-1929*. Ed. Rodney Livingstone. Trans. Michael McColgan. New York: Harper & Row, 1972. 3-11.
- Rose, Gillian. *Hegel Contra Sociology*. London: Athlone, 1981.
- Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen: Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin: Duncker & Humblot, 1963.
- . *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot, 1950.
- . *Theorie des Partisanen: Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 1963.
- Steinweg, Rainer, ed. *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- . *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Forum

Mischa Spoliansky: A Brecht Setting

Born in Bialystok on December 28, 1898 (died June 28, 1985), Mischa Spoliansky came to Berlin in 1914 via Königsberg (East Prussia), Vienna, and Dresden. Like many other Jewish immigrants from Eastern Europe, he began at the bottom of the ladder, playing violin in the silent film orchestra of the Mozartsaal Cinema (where he met the music student Marlene Dietrich, playing the second violin). As a talented piano player and composer, he found work in a team with Friedrich Hollaender and Werner Richard Heymann at the famous Berlin literary cabaret "Schall und Rauch" under the direction of Max Reinhardt in 1919. In 1923 he joined Trude Hesterberg's cabaret "Wilde Bühne" and appeared as pianist with other famous cabarets of the twenties, including Wilhelm Bendow's "Tütü," the Munich "Bonbonniere," and "Kabarett der Komiker." During the twenties Spoliansky's revues, chansons, and cabaret songs spawned many hits and grammophone recordings, and his later film compositions — beginning in 1930 — gained him international recognition, smoothing the way for his emigration in 1934 to England and then to the United States. Among the interpreters of his songs were the greats of the twenties: Marlene Dietrich, Hans Albers, Margo Lion, Gustaf Gründgens, Trude Hesterberg, Theo Lingen, Olga Tschechowa, Curt Bois, Magda Schneider, and Jan Kiepura.

Spoliansky's rendition of Brecht's song "Und was bekam des Soldaten Weib?" was discovered through a fortunate coincidence by Jens-Uwe Günther, musical director at the Leipzig Theater. On the occasion of Spoliansky's centenary in 1998, Günther and the director Dirk Audehm put together a revue under the title "Es liegt in der Luft was Idiotisches" (There's Something Idiotic in the Air) that opened in December 1998. Spoliansky's daughter, who lives in London, drew his attention to this musical setting of the Brecht poem that was not included in the Spoliansky papers at the Berlin Academy of Arts. She provided the score, and the unknown version became part of the revue, where it holds its own in comparison to the other scorings of the same poem by Kurt Weill and Hanns Eisler.

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Book Reviews

Peter Thomson. *Brecht: Mother Courage and Her Children*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 206 pages.

Peter Thomson's book is a welcome addition to the Cambridge "Plays in Production," series where major dramatic works are examined from the perspective of historical context, stage performances, and transposition into other media, given that *Mother Courage* has had enormous success in postwar Europe and to this day holds the attention of renowned European theatre companies. Organized in six sections, the study examines the play's performance life. The author begins with Brecht's selection of the source material, locating the origins "in the desolate aftermath of the invasion of Poland when Brecht completed a first draft of *Mother Courage*" (2). Relying in part on the well-know volume *Theaterarbeit*, edited by Helene Weigel for the Berliner Ensemble, Thomson offers a scene-by-scene analysis of the work while tracing its youthful performance history. Comparisons to other Brecht works are established as well: to *The Mother* as counterpart to *Mother Courage* (31), or to *The Caucasian Chalk Circle* and *The Life of Galileo* in a discussion of Brecht's preference for episodic drama structure (38). In presenting "The Berlin Production: 1949," Thomson informs us how Brecht's techniques from *Verfremdungseffekt* ("to force the audience out of the slipstream of the narrative," 71) to *gestus* ("the basic *Gestus* is the *Gestus* of showing," 68) failed with the GDR Party elite, who anticipated representational theatre. Paul Dessau's dissonant music accompanying the play elicited further displeasure among the "socialist realists." The historical limitations under which he worked in East Germany bring into relief Brecht's method. By contrasting the historical context to an interpretation of Brecht's techniques, Thomson brings to light the paradox of the new in opposition to the old. Despite the official displeasure of the GDR Party faithful, the Berliner Ensemble's performances mark the "heroic age" of *Mother Courage*. After the premiere on 11 January 1949, the Ensemble went on to stage 400 performances by January 1961, receiving in 1954 and 1960 the First Prize for Best Drama Performance in Paris. Productions by other theatre companies were measured by the Berliner Ensemble's style, recorded in *Theaterarbeit* and captured on film. In particular, Helene Weigel's interpretation of *Mother Courage* became the ideal to match.

Thomson's considerations of *Mother Courage's* performance history on the anglophone stage offer lucid evidence of the challenges facing the transcultural migration of drama. It appears that in Britain Brechtian theatre was viewed not unlike Hegelian philosophy. Thomson observes:

struggle with it, and that the necessary task is therefore one of alleviation," adding "... the English do not like their theatre too political" (92). Thomson takes as examples four major productions of *Mother Courage*: The National Theatre at the Old Vic, London, 1965; The Royal Shakespeare Company at the Barbican Centre, 1984; Glasgow's Citizens Theatre, 1990; and The Royal National Theatre, 1995. The first of these, by "the most Brechtian of English directors" (84), William Gaskill, foundered, as admitted by Gaskill himself: "... for the actors [...] there was no common attitude, political or aesthetic, in the work" (86). Thomson holds that it "...is arguable that *Mother Courage* can be played to full effect only by a company that knows and shares Brecht's purposes" (ibid). Arguable is a key word. Ignoring Brecht's method might explain the distortions Thomson noted in David Hare's production at the Royal National Theatre where "...war [was viewed as] an irresistible natural phenomenon" (98). Of course, the play's point is that war as historical phenomenon emerges from economic conflict. Sharing Brecht's purposes too avidly might invite a historicization of his works. A performance of *Mother Courage* in Uganda convinced Viv Gardner "how much this production would show me the play alive — shorn of the dead hand of classicism and canonisation that has dogged my experience of Brecht in Britain" (169). Attempts to renovate earlier successful productions or to innovate and invite novelties are frequently difficult choices for directors to make in staging a major work. Thomson illustrates amply the fame or failure of such choices. However, for him the problem of Brecht productions in Britain lies elsewhere: "At the heart of Brecht's enterprise was a determination to engage drama in the semantic struggles of twentieth-century art." Such an engagement accompanies a certain amount of intellectual play, which Thomson finds wanting in a theatrical tradition where "British actors, if they call a director an intellectual, are more likely to be intending an insult than a compliment" (106).

Apparently the United States offers more fertile ground. Thomson evaluates the works of two academically positioned directors, Herbert Blau and Richard Schechner, as "the most thoughtful anglophone productions of *Mother Courage*" (ibid). At the Actors Workshop at the Marines Memorial Theatre in San Francisco, Blau brought *Mother Courage* to an American stage to reap controversial reception and hostile reviews in 1956. Thomson recognizes Blau's efforts aimed against the "American Method's privileging of *internal* conviction" that impeded the introduction of Brecht's *Verfremdung* of "external conviction" (107). In New York Schechner's work with the Performance Group at the Performing Garage in 1976 reflected the changed political climate. The war in Vietnam had brought forth a more receptive public.

The stage life of *Mother Courage* in the two Germanies and in France reflects as well the extent to which cultural values and national politics influence the reception of art. Brecht's decision to settle in East Berlin led

to a near boycott of his works in West Germany. Not until Peter Palitzsch's breakthrough production in Cologne in 1964 and the growing student activism later in the decade did a Brecht boom occur in West Germany. Thomson attributes Palitzsch's success to the astute application of the "Brechtian half-curtain," estranged as "blood-red silk on which the Nazi emblem used to be stamped" as well as a surface where "scene-titles would be projected on to it in the bold black letters used in Nazi propaganda" (121). With such techniques Palitzsch related the play's Thirty Years War to the one of more recent history. Thomson expresses reservations, however, about Palitzsch's film project. When he and Manfred Wekwerth adapted the Berliner Ensemble production for a cinematic version of the play, Palitzsch introduced some of the "broadly psychological determinism of socialist realism" that he "had assimilated" in his apprenticeship in East Berlin (122) — certainly a stigma for any Brecht purist. Thomson notes a common difficulty confronting directors of *Mother Courage*. Either they are criticized for following Brecht's Model too closely or for failing to understand his methods. But an alternative seems to emerge when innovation brings the play's subject into the here-and-now. Alfred Kirchner's production in Bochum situated the play's events during the war between Iran and Iraq in 1981, televising current news and documentation of new weapons throughout the performance (125-128).

Thomson's account of Brecht's enormous popularity in France may well leave the reader with more questions than answers. He attributes Brecht's initial success to the work of Jean Vilar. Already in 1951 "... Vilar chose *Mother Courage* to initiate an enterprise of national importance... [the] quest for a people's theatre in France" (134). Notwithstanding his choice of Brecht to realize such high aspirations, Vilar failed to grasp Brecht's theatre. Thomson relates that Vilar's "preference was for plays of heroism and pathos," and his production of *Mother Courage* was vivacious, the tempo fast, and the main character sympathetic, in a word: non-Brechtian. Despite (or is it because of?) such misunderstandings from 1954 to 1968 "... Brecht's was the major influence in the French theatre." The author ventures the comparison that "...Brecht's plays spread across France and were greeted with the kind of enthusiasm that made British reservations appear anti-intellectual" (136-38). Was Brecht's popularity a consequence of talented French adaptation or of confrontation with Brechtian techniques as occurred in England and the United States? The reader is left pondering that question. Furthermore, Roland Barthes' brilliant interpretation of Brecht's *gestus* is drawn upon by Thomson in relation to an English production (104-105), but only mentioned in passing in discussions of French performances (138).

In his closing chapter, "The Afterlife of *Mother Courage*," the author explores the play's impact on stage directing by contrasting Brecht's method — the dialectics of *gestus* — to Peter Brook's direct and confront-

tational approach in his play *US*. Thomson's sharp analysis focuses on the glaring differences, showing that where one demands distance and intellect, the other seeks commitment and emotion (146-54). With a few remarks on music theatre Thomson's final analysis presents Dusan Jovanovic's *The Puzzle of Courage*. Jovanovic tests the efficacy of *Mother Courage* through his character Irena, who, in rehearsing the main role, is confronted with a mother widowed in the recent Balkan wars. Thomson concludes that "Jovanovic's desolate postmodernism [leaves] ... no political hope ... and no personal hope either, and Jovanovic's bleak verdict seems to be that *Mother Courage* can no longer speak to his society." To avoid closing "a study of the performance history of one of the twentieth century's greatest plays" on this note (168), the author turns to Viv Gardner's account of *Maama Nalukalala Nezzadde Nye* or *Mother Courage* performed in Uganda. After decades of terrorism, civil war, and dictatorship, Uganda has a collective memory of war's devastation, and Gardner describes in vivid images how that memory influenced the rehearsals and the staging of the production. For her it was "the most passionate anti-war statement I have experienced" (179). The book's final ten pages, written by Viv Gardner in a style strikingly different from the author's, suggests that Thomson may have wished to end his inquiry with a *Verfremdungseffekt*.

Thomson began his study by locating the origins of *Mother Courage* in Brecht's response to Hitler's invasion of Poland (September 1939). The events of the war apparently spoke to Brecht, a thought developed like a leitmotif throughout the book. The author offers several major examples — and one exception — where *Mother Courage*'s message is intensified and the play highly acclaimed by the audience once Brecht's subject of the Thirty Years War is brought into proximity to events of a more current war. Can readers conclude that what once affected Brecht holds for directors who emphasize the contemporaneity of war in staging *Mother Courage*? Or that audiences are more receptive, once current events relating to war enter the play's historical subject matter? And why did Brecht state to Friedrich Wolf that he began writing *Mother Courage* in 1938, when he foresaw the coming of the war? Questions for future discussions. Peter Thomson's history of the performance life of *Mother Courage* is well informed, intelligently argued, and well written. The author's insightful interpretations reveal that he is as familiar with staging a play as with textual analysis.

Peter von Bawey
The American University of Paris

Steve Giles and Rodney Livingstone, eds. *Bertolt Brecht: Centenary Essays*. German Monitor No. 41. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998. 260 pages.

Though the writings of a committed Marxist could seem irrelevant in our post "anti-fascist-Wall" era, this volume of essays provides new views on a wide range of topics about Brecht: biographical studies on his experience in the GDR, reflections on his theoretical writings, an analysis of the semiotics of his theatre as well as a look at others' works in which Brecht is a character. The editors have assembled contributions about Brecht's direct or indirect influence on others' works, such as Ernst Bloch, Christa Wolf, Anna Seghers, and young, contemporary American playwrights as well as new analyses of Brecht's own works, including his dramas, lyric poetry, and social and artistic theories. The essays on Brecht's theatre will be of particular interest to those looking for new insights into performance problems with students or with professionals.

Tom Kuhn deals with biographical speculation in Fuegi's now oft-quoted attacks on Brecht in his essay, "Bertolt Brecht and notions of collaboration." He posits that Brecht and his collaborators could have been "prophets of the postmodern," a collective meeting-of-discourses, rejecting the traditional idea of the inspired subject as author. In addition, Kuhn rightly observes that too little has been written about the male collaborators. Concerning Brecht's dealings with the GDR government, Davies and Parker conclude that Brecht's attitude was a paradigm for GDR intellectuals, entwining criticism and loyalty in "Brecht, SED cultural policy and the issue of authority in the arts: the struggle for control of the German Academy of Arts." Christina Ujma compares Ernst Bloch and Brecht in "Notes on Bloch and Brecht in the Twenties and Thirties." Bloch admired Brecht's and Weill's works but could not accept the New Objectivity movement and its seemingly "cold" objectivity. In "The many faces of Bertolt Brecht in fiction and memoir: from Fleißer and Feuchtwanger to Cannetti and Weiss" Julian Preece pursues traces of Brecht in several biographical narratives about other writers.

The essays on Brecht's theoretical writings, aphorisms, and poetry include Steve Giles's examination of "Marxist aesthetics and cultural modernity in *Der Dreigroschenprozeß*." Giles compares Brecht's theory of commodification of art and the effect of technology on art to Walter Benjamin's essay "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." In "Brecht's *Me-ti*: a question of attitude" Rodney Livingstone emphasizes "coldness" or the "eiserne Zucht" (71) necessary for the revolution's success. He posits *Me-ti* as a kind of "Verhaltenslehre" instead of a book of aphorisms, a montage of voices including Marx, Engels, and Rosa Luxemburg, among others. In "Relations of production?"

Christa Wolf's extended engagement with the legacy of Bertolt Brecht" Renate Rechten explores the influence of Brecht's theories on Christa Wolf. Wolf saw how Brecht, according to his understanding of Marx's theory of historical materialism, presented the individual as producer. Wolf pushes the interpretation of historical materialism further than Brecht had by portraying the outer "reality" and its effect on the "inner" life of individual experience.

Six essays deal with Brechtian theatre. Florian Vaßen uses the idea of "Verhaltenslehre" in his essay "A new poetry for the big city: Brecht's behavioural experiments in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*." Vaßen experimented with readings of the *Lesebuch* poems using gestures, combining the *Lehrstück* method with poetry. The semiotics of Brecht's plays and of his theory of epic theatre are analyzed in John White's "Brecht and Semiotics: Semiotics and Brecht." White examines the semiotic function of *gestus* in Manfred Wekwerth's study of semiosis and sign systems (93). Mark Roche investigates the basic structures of comic action in the plays, "Comic reduction and comic negation in Brecht," suggesting a "heuristic device" to understand Brecht's use of comic contradictions. Several essays treat the *Life of Galileo*. Freddie Rokem analyzes "The Meanings of the Circle in Brecht's Theatre," including the circle in Galileo's dialogue about the universe, in *The Caucasian Chalk Circle*, and in the set design of *Mutter Courage*. Anne Moss explores Brecht's rewriting of the play according to perspectives of the unlimited destructive power advanced by scientists in the weapons industry in "Limits of Reason: An Exploration of Brecht's Concept of *Vernunft* and the Discourse of Science in *Leben des Galilei*." Terry Holmes emphasizes the social analysis inherent in Brecht's play about the astronomer under siege by the Catholic church, critical of corrupt power structures but unable to change them or himself in "The Suppressed Science of Society in *Leben des Galilei*."

The closing essays treat the relevance of Brecht's theatre today. Astrid Herhoffer's study of "Gesinnungsästhetik" and reception especially in the *Lehrstücke*, asks in the title "Brecht: an aesthetics of conviction?" and concludes that the form of production "which allows a rethinking and a new positioning of the *Lehrstück's* contents" make the author's convictions "irrelevant to the act of reception and are of merely literary-historical interest" (224). In "Is there a use-value? Brecht on the American stage at the turn of the century" Carl Weber discusses the success and failure of Brecht's works staged in America, the reasons for the lack of productions of his plays, and the playwrights who emulate aspects of a "Brechtian" dramaturgy. In "Dragging Brecht's *Gestus* Onwards: a Feminist Challenge" Meg Mumford claims that the *gestus* of showing provides an opportunity to break from the limitations of "conventional iconicity" (243). She explores the potential and limitations of *gestus* theory and practice as a performance model for materialist-feminist theatre with the

women who played men in *Trumpets and Drums*, a seldom-analyzed work, and *The Good Person of Sezuan*.

Along the same lines as earlier volumes of essays on Brecht, for example, James K. Lyon's and Hans-Peter Breuer's (eds.) *Brecht Unbound* (1992), this broad critical study of Brecht's works presents contemporary insights into Brechtian theory, theatre, and biography, and their relevance for the stage, the classroom, and scholarship.

Paula Hanssen

Webster University, St. Louis

Susanne Winnacker. "Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht." Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück "Die Maßnahme". Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997. 183 Seiten.

Bertolt Brechts erstmals 1930 erschienenes Lehrstück *Die Maßnahme* gehört zu den literarisch avanciertesten und zugleich politisch umstrittensten Arbeiten des Autors. Von Brecht später als "Theater der Zukunft" annonciert und zur Zeit seiner Entstehung als "Manövriergelände" bezeichnet, an dessen "politischem Lehrwert" der Autor besonderes Interesse hatte, wurde *Die Maßnahme* politisch von links als undialektisch von rechts als Ausdruck stalinistischer Gesinnung kritisiert. Auch Reiner Steinwegs generelle Rehabilitierung von Brechts Lehrstücken und ihrer Theorie Anfang der 70er Jahre als Stücke für Spielende, Spiele ohne Zuschauer, konnte an der einseitig auf den kontroversen Inhalt konzentrierten Rezeption der *Maßnahme* offenbar wenig ändern. Bis heute erweist sich das kompakte Drama um den Tod des jungen Genossen als ein Stück, welches Zerrissenheit provoziert, wobei auch die jüngere Forschung — darf man Susanne Winnacker glauben — zumeist hinter den Anspruch ihres Objektes zurückfällt. Die Frankfurter Theaterwissenschaftlerin, deren 1994 abgeschlossene Dissertation jetzt als Buch vorliegt, sucht ihrerseits einen methodisch und literaturpolitisch neuen Zugang zum Stück.

Der Gegenstand ihrer Untersuchung ist schmal — ganze 52 Seiten nehmen die beiden Fassungen des Stückes aus den Jahren 1930-31 in der Berliner und Frankfurter Ausgabe ein -, und schmal ist auch der Umfang der Untersuchung selbst. Das ist kein Urteil über die Qualität dieser Studie, wohl aber charakterisiert diese Tatsache das Verfahren, welches in der genauen Lektüre besteht, einer Lektüre, die es darauf abgesehen

hat, "auf dem Wege der Mikroanalyse einzelner Szenen [...] ein theatrales und dramaturgisches Modell der Abwesenheit aufzuzeigen" (21), und über die Reflexion der poetischen Form des Stückes den "Versuch einer Revision dessen" zu unternehmen, "was man der Einfachheit halber Brechts Lehrstücktheorie zu nennen pflegt" (13).

Susanne Winnacker geht es in ihrer Untersuchung nicht um eine neue, griffige Interpretation der *Maßnahme*, ja, es geht ihr eigentlich überhaupt nicht ums Interpretieren in klassisch-hermeneutischer Absicht; vielmehr darum, ein Gewebe von Beziehungen bloßzulegen, die Spur einer Differenz zu beschreiben, das "Aufscheinen von Abwesenheit" (167). Abwesenheit als paradoxe Bedingung der theatralischen Repräsentation ist die im Verlauf ihrer Arbeit immer wieder aufscheinende Denkfigur, wonach die Autorin nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung ins Zentrum der Untersuchung stellt. In neun, den Szenen der *Maßnahme* folgenden Abschnitten kommentiert sie Schritt für Schritt, was Brechts Text offenbart und verdeckt, und verbindet dabei in einer Art theoretischem *Patchwork* soziologische, philosophische und literaturtheoretische Ansätze von Adorno über Benjamin bis zu Foucault und Derrida.

Die genaue Begleitung des Textes, in den sie sich gleichsam meditierend einräbt, hat den Vorteil, daß am Ende Strukturen freiliegen, die so wohl zum ersten Mal kenntlich werden. Zugleich aber fehlt es der Arbeit an Abstraktion — nicht an Abstraktheit —, zu sehr verschwistert sie sich mit dem Text, wobei auch die gewählte Form des sukzessiv fortschreitenden Kommentars letztlich das Fehlen eines übergreifenden Ansatzes dokumentiert. Desgleichen sind die einzelnen Abschnitte zwar durch suggestive Zwischentitel vom Typ "Sprachgrenze / Grenze der Sprache / Geste" oder "Das entzogene Wissen / Der verweigerte Dienst" (Abschnitt 2.3.) unterteilt, die Systematik, der diese ihr Entstehen verdanken, ist indessen nicht erkennbar. Geschlossen ist ihre Argumentation infolgedessen nur passagenweise und weicht aus eben demselben Grund desöfteren in ontologisierende Festschreibungen aus: "Ein Theater der Verhandlung ist auch das Theater Brechts..." (48); "Brechts Theater ist ein Theater der Phantome" (172).

Das Hauptaugenmerk der Autorin gilt der Frage nach dem Individuum und seinem Körper, dessen Darstellung, Politisierung, Vergesellschaftlichung und nicht zuletzt seiner literarischen Fundierung. Konkret handelt es sich in Brechts Lehrstück um die Repräsentation des jungen Genossen, die Winnacker zufolge zweierlei zur Bedingung hat: die abwechselnde Darstellung seines abwesenden Körpers durch die vier Agitatoren und seine Existenz als bloßer Text. Auf der Bühne stehen, in den Worten der Autorin, Agitatoren, die "den jungen Genossen aus Worten, Blicken und Gesten zusammensetzen" (55), und dabei einen Toten darstellen, von dem lediglich die Rede ist: "Dieser junge Genosse stirbt nicht nur nicht wirklich [...], den Körper des jungen Genossen gibt

es nur als geschriebenen Text, der in der darstellenden Wiederholung durch die vier Agitatoren prothetisch er-funden wird" (56). Die Identität von Text und Körper, die in der Arbeit überzeugend dargelegt wird, fundiert die Analyse theoretisch und erlaubt der Autorin dabei manche metaphorische Grenzüberschreitung.

Am stärksten ist ihre Arbeit dort, wo sie den Grundgedanken radikalisiert und gegen die oberflächliche Lektüre des Stückes wendet. Existiert der junge Genosse tatsächlich nur als Text, so kann die Interpretation zu Recht davon ausgehen, daß hier nicht die Realität eines historisch konkreten Individuums theatralisch abgebildet werden soll. Statt um die Darstellung eines historischen Sachverhalts, ginge es, pointiert formuliert, um die Darstellung eines literarischen, freilich mit allen Konsequenzen. Subjektivität wird hier nicht ausgelöscht, sie wird zuallererst konstruiert, aber auch das nicht positiv, sondern nur als Fehlendes. Der junge Genosse bildet, so Winnacker, "das schlechthin Unrepräsentierbare, das Ausgeschlossene, das im Moment seiner Auslöschung nur als Benennung aller Züge von Individualität wie Name, Herkunft und Geschlecht kurz Aufblitzende, das, wie ein leeres Blatt, allem entgeht, außer der Beschreibung, und das selbst in der und durch Beschreibung immer nur ausgelöscht werden kann" (90). Die Konsequenz einer solchen Sichtweise ist wesentlich. In ihr ist der junge Genosse weder das im Kollektiv aufgehende Individuum, da dieses positiv gar nicht gegeben ist, noch ist er die Leidensfigur, auf der sich die Unmenschlichkeit des kommunistischen Systems abbildet. Wohl aber figuriert er das Leiden und beschreibt dabei eine Position, die dem Stück und seiner vordergründig verstandenen Aussage inkommensurabel bleiben muß: "Der lebendige Mensch, der brüllt, das ist die Position junger Genosse..." (140), die "Radikalität des Präsens" (126). Der junge Genosse ist zugleich weniger und mehr als das, was von den Agitatoren berichtet wird. Ist *Die Maßnahme* ein Stück über die Auslöschung des Individuums, so bedeutet für Susanne Winnacker diese Auslöschung nicht die "Aufgabe jeglicher Individualität als Zwangsmaßnahme zugunsten kommunistischer Kollektivierung [...], sondern Überschreitung derselben" (92).

Die Stärke der Untersuchung liegt fraglos in der Radikalität des Arguments, ihre Schwäche dort, wo ein Mangel an Präzision vorliegt, wo die Autorin zu weit ausgreift oder sprachlich und gedanklich nachlässig erscheint. So beispielsweise in der von Winnacker desöfteren bemühten Christus-Analogie, selbst wenn es auf diese im Text und in der Musik Hinweise gibt. Passagen wie die folgende unterschreiten das insgesamt doch recht hohe Niveau der Studie: "Die dergestalt übereinkopierten Worte durchschlagen als Geschoß den Körper des Kontrollchors und lassen ihn durchlöchert zurück. Unter den Füßen des Kontrollchors öffnet sich ein Grab — aber dieses Grab ist leer" (52). Dasselbe gilt für Formulierungen, wie "Die Geschwindigkeit des Textes nimmt in dieser Szene außerordentlich zu..." (14) und zahlreiche andere stilistische

Unebenheiten, wenn auch der Arbeit insgesamt ein Bemühen um die geschliffene Formulierung anzumerken ist. Darüber hinaus ist es bedauerlich, daß eine so ambitionierte Arbeit bis auf einige, wenige Hinweise nicht auch die Musik zum Lehrstück mit berücksichtigt, die sicherlich mehr als ein Akzidens ist. Schließlich findet auch die eingangs erwähnte Revision der Lehrstücktheorie nie systematisch statt und muß vom Leser allein einzelnen, verstreuten Kommentaren entnommen werden. Gleichwohl bietet diese kluge Arbeit der mit *Der Maßnahme* vertrauten Brecht-Forschung sicherlich manche Anregung, und es ist fraglos auch ihr Verdienst, Anlaß zu geben, dieses aufregende Lehrstück neu und erneut zu diskutieren.

Martin Kagel
University of Georgia, Athens

Jürgen Schebera. *Hanns Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott, 1998. 336 pages.

Brecht shared with the composer Hanns Eisler not only a prolific collaboration and close friendship but also his year of birth. A centenary for both artists was celebrated in 1998 with performances, concerts, workshops, seminars, and discussions honoring the men whose partnership resulted in *Die Maßnahme*, *Die Mutter*, *Kuhle Wampe*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, *Die Gesichte der Simone Machard*, *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, *Leben des Galilei*, *Tage der Commune*, and many other works.

Fittingly, 1998 also marks the publication of the most comprehensive biography ever written about Eisler. Jürgen Schebera's extensive, smoothly-written narrative details the composer's professional and personal life and is meticulously documented with 235 photographs and 770 footnotes. Appendices include an index, a chronology of Eisler's life and selected works, a bibliography of primary and secondary literature, a listing of performances, publications, and recordings since Eisler's death (1962-1997), a discography that also covers recent CDs, and a listing of Eisler's film music. This material provides a welcome update to Manfred Grabs's *Hanns Eisler: Kompositionen-Schriften-Literatur. Ein Handbuch*, published in 1984.

Schebera, whose academic background includes German literature and musicology, previously published two shorter works on the composer, *Hanns Eisler im USA-Exil* (1978) and *Hanns Eisler: eine Bildbiographie* (1981). During the almost thirty years he has studied Eisler, Schebera

has accumulated a number of rare documents and photographs, 57 of which are published here, many for the first time. In his introduction the scholar from Eastern Germany takes a retrospective look at the failure of socialism. He believes that Eisler's devotion to "der dritten Sache" and his refusal to acknowledge the grim political impact of Soviet doctrine in the GDR can be viewed today as the tragedy of an entire generation (8). Although Eisler retained an Austrian passport after the war, his political allegiance to the GDR was unwavering, as seen in an open letter to Günter Grass published in *Die Weltbühne* on 13 August 1961, in which he defended the building of the Berlin wall (274). Schebera also acknowledges that his own writings were politically "einäugig" and promises the reader a new, broader perspective: "Ich hoffe sehr, daß der Leser des vorliegenden, wesentlich weiter greifenden biographischen Versuchs auch erkennen möge, welch intensiver Prozeß des Nachdenkens aufgrund hinzugewonnener historischer Erkenntnis sich im Text widerspiegelt" (8).

One of Eisler's many talents was the ability to survive setbacks and tragedies with remarkable resilience and optimism. His famous wit was honed early; at age 13 he and his brother Gerhart were active debaters in a socialist "Sprechklub" in Vienna. Political exile during the Hitler years seemed to energize rather than demoralize him, and he continued to compose in variety of styles including the atonality and 12-tonality pioneered by his teacher Arnold Schoenberg. Returning to a destroyed Berlin after the war, Eisler devoted himself to the new East German socialist state, serving as teacher, member of the Deutsche Akademie der Künste, and composer of the new national anthem. Schebera gives a candid portrayal of the year 1953, which marked a low point in Eisler's life. Attacked by SED functionaries for his "formalist" libretto to *Johann Faustus*, struggling through a second divorce, and arrested in West Berlin after an evening of too much wine and no money to pay a taxi driver, Eisler retreated to Vienna, suffering from depression. He returned soon after to the GDR, reconfirmed his political loyalty, and began campaigning for the publication of his works, which resulted in the ten volume set *Hanns Eisler: Lieder und Kantaten*, a long overdue series, as Schebera points out.

Eisler's untiring zeal for composing and great capacity for friendship are reflected in the relationships he built with Karl Rankl, Erwin Piscator, Thomas Mann, Charles Chaplin, Ernst Busch, Johannes Becker, Wolf Biermann, and many others included in the biography. Schebera also details the complex political and personal rivalry between Eisler's siblings and his marriages to Charlotte Demant, Louise von Gosztony, and Stephanie Peschl. Yet throughout his turbulent life, it was the relationship with Bertolt Brecht that most often served as an artistic and personal catalyst. As young men in the Weimar Republic, both were passionate innovators who shared a goal to redefine the function of music. Although

committed socialists, neither ever joined the KPD. Eisler's description of Brecht as a "Bolschewik ohne Parteibuch" could also apply to himself. Schebera describes their earliest partnership on *Die Maßnahme* in detail and includes the negative reception of the text by both left and right-wing press. The ban by Brecht's heirs on performing the work until 1997 had a more negative impact on Eisler, Schebera argues. The text was at least available in print, whereas there is still no complete recording of the music available today, despite the fact that the score was critically acclaimed from the earliest performances (86).

The second stage of their collaboration — in exile — was arguably the high point of their productivity. Although both felt alienated from the "Traumfabrik" atmosphere of Hollywood, Santa Monica became the place of origin for many of their outstanding anti-fascist plays and songs such as the biting "Hollywood-Elegien." The two also shared the burden of considerable FBI surveillance and nerve-wracking appearances before the HUAC. Eisler's hearings were complicated by a family drama: his estranged sister, Ruth Fischer, provided testimony against him and his brother Gerhart, the background of which Schebera thoroughly documents.

During the *Faustus* debate of 1953 Brecht remained loyal to Eisler in the face of great political pressure and opposition. Worried about his friend's subsequent depression, Brecht offered a number of opportunities such as composing stage music for Becher's play *Winterschlacht* at the Berliner Ensemble. Despite their strained relationship with party functionaries, a shared optimism for the future is shown in Brecht's foreword to the first volume of Eisler's *Lieder und Kantaten*: "In sein Werk eintretend, übergebt Ihr euch den Antrieben und Aussichten einer neuen Welt, die sich eben bildet."

Three days after Brecht's death on 14 August 1956, Eisler made a pledge: "Der Tod Bertolt Brechts, des größten Dichters und Dramatikers nicht nur unseres Jahrhunderts, ist ein entsetzlicher Verlust für die Menschheit. Ihn ehren, heißt seine Werke lebendig halten. Dafür will ich mich bemühen, so gut ich es kann und solange ich lebe" (*Neues Deutschland*). Eisler was as good as his word: his last years were devoted to expanding the music to *Schweyk im zweiten Weltkrieg* and promoting its performance in Germany and France. In 1961, he took part in a debate in Hamburg entitled "Brecht — Funktion und Chance auf westdeutschen Bühnen." His loyalty to the GDR was similarly unshakable. After many bitter disappointments under the Ulbricht "Kulturbürokratie," Eisler still remarked, "Wenn wir die heutigen Zustände in unserem geteilten Deutschland ansehen, kann man sagen, [...] [m]it all ihren Schwächen finde ich die DDR großartig" (270).

Ellen Klein
University of Evansville, Indiana

Antony Tatlow. *Brechts Ostasien: Ein Parallog*. Redaktion Inge Gellert und Sigmar Gerund. Berlin: Parthas Verlag, 1998. 96 Seiten, 29 Abbildungen.

In fast jeder guten Biographie finden wir Hinweise auf Beziehungen Brechts zum chinesischen Theater und zur chinesischen Philosophie und Lebensweisheit, aber meist bleibt es bei der Nennung dieser Bezüge, selten gibt es dazu umfangreichere Untersuchungen. Nun hat ein Spezialist für diese Thematik, der selbst viele Jahre im ostasiatischen Raum lebte und lehrte und sich seit Jahrzehnten mit Brechts Rezeption Ostasiens und der Rezeption Brechts in Ostasien beschäftigt, gemeinsam mit Inge Gellert und dem Literaturforum im Brecht-Haus Berlin zum 100. Geburtstag Brechts eine Ausstellung konzipiert und einen sehr ansprechenden Katalog dazu mit Kommentaren ausgestattet.

Schon die Ausstellung (vom 23. Januar bis zum 7. Juli 1998 im Kleinen Saal des Literaturforums zu sehen) bot einen hohen ästhetischen Reiz und eine inhaltliche Bereicherung der Veranstaltungen im Brecht-Haus, zu den Diskussionen während der Brecht-Tage im Februar 1998 manchmal fast eine Konterkarierung durch die große Klarheit. Der Katalog nun, vom Parthas-Verlag ediert und von SehStern Berlin hervorragend gestaltet, geht auf die in der Ausstellung zur visuellen wie rationalen Gliederung des Themas genutzten Komplexe ausführlicher ein und benennt als Zielstellung im Vorwort: "erstens kurz und möglichst anschaulich über die Bedeutung der ostasiatischen Kulturen für Brecht zu informieren; zweitens, diese Vorgänge in einen größeren Zusammenhang zu stellen, eben den der Entwicklungen sowohl der Literaturtheorien als auch unseres Verständnisses für die Interdependenzen des Denkens; drittens, die ein-, um nicht zu sagen festgefahrenen Methoden, nach denen ein Brechtbild gewöhnlich erstellt oder neuerdings, zum Teil deswegen, beiseitegeschoben wird, in Bewegung zu bringen" (2).

Der Band ist zusammengefügt aus Texten von Bertolt Brecht und vielen anderen Protagonisten, die zur Bestätigung der Gedankengänge, zu Gegenüberstellungen und Parallelen dienen, und aus Kommentare genannten, aber eigentlich aus Interpretationen, Erfahrungen, Analysen und Denkanstößen zusammengesetzten Bemerkungen des Autors. Sie sind in mehrere Bereiche gegliedert: die ersten vier sind direkt auf die Beziehungen und Einflüsse der chinesischen Kunst und Philosophie auf Brecht gerichtet, die letzten vier, die in der Ausstellung weniger eine Rolle spielten, auf Denk- bzw. Interpretationsansätze in Vermittlungen zur europäischen Anthropologie, Ethnologie und psychoanalytischen Ethnographie im 20. Jahrhundert (Lévi-Strauss, Barthes, Derrida, Foucault). Ergänzt werden die Themen durch Fotos, Bildcollagen, Zeichnungen und farbliche Unterlegungen, die den Katalog sehenswert machen.

Der erste, größere Komplex befaßt sich mit den Einflüssen des ostasiatischen Darstellens und Denkens. Er versucht, anhand von Zitaten aus Brechts Werken und Kommentierungen sich mit den Bezügen zu ostasiatischen Metaphern zu beschäftigen: in der Malerei und Schauspieltechnik zum Beispiel, zum chinesischen Theater und der Schauspielkunst (Mei Lanfang), zur Lyrik, die unter dem Aspekt der Übertragung / Übersetzung aus dem Englischen ("Der Politiker") oder seinem Verhältnis zum Buddhismus ("Gleichnis des Budda vom brennenden Haus") betrachtet wird, und zur chinesischen Philosophie, die besonders Brechts Verbundenheit mit dem Denken von Konfuzius, Mo Tse (Me ti), Laotse und des Daoismus analysiert. Die fundierten Kenntnisse sowohl der Brechtschen Texte wie der chinesischen Auffassungen, Gestaltungsmittel und Denkweisen lassen die Kommentare Tatlows zu anregenden, neue Denkrichtungen implizierende Leseerlebnissen werden, auch trotz mancher Wiederholung von Bekanntem, wie den Verfremdungseffekten oder seiner frühen Affinität zum Daoismus, oder einfach nur von Zitaten (vgl. 4 und 56 oder 60 und 81).

Der zweite Komplex widmet sich zunächst der Betrachtung von Beziehungen, Überschneidungen zu Claude Lévi-Strauss' Anthropologie. In dessen weltumspannenden Mythensammlungen findet Tatlow inhaltliche Analogien, Zeichen und Symbole, praktisch-rituelle Handlungen und Benehmensmuster, die Brecht bei der "Strukturierung seiner Werke behilflich" waren (71). Die Mythen und Geschichten vieler Naturvölker, die Lévi-Strauss erzählt, seien voll von Metaphern für das Spiel um und mit Leben und Tod, Toten oder Gewinnenmüssen, für Verzicht, um zu leben, die wir bei Baal oder Garga oder Fatzer wiederfinden würden. Die Kategorie vom wilden Denken, — auch im Sinne von Lévi-Strauss und der modernen Kulturtheorie gedacht — das nicht auf kurzschlüssiges Handeln, sondern auf langfristige Wirkung eingestellt ist, floß "über diesen chinesischen Umweg [gemeint ist Laotse's *Daodejing* - R. K.] ... wohl am nachhaltigsten in das Brechtsche Werk von den frühen Stücken bis zu den *Buckower Elegien* ein" (72). Die Kette der Beziehungen menschheitlicher Entwicklungen, die Lévi-Strauss überall dort sieht, wo andere nur Unterschiedliches und Unvergleichliches vermuten, führe zu Universalität wie zu Reduktion des Weltbildes. Deshalb lehne Jacques Derrida, mit dem sich Tatlow anschließend auseinandersetzt (und dabei auf frühere Studien zurückgreift), auch diese Art Anthropologie ab, und sein *De la Grammatologie* bestehe im Grunde aus einer Auseinandersetzung mit Rousseau und Lévi-Strauss (74). Die von Derrida formulierten Themen sieht Tatlow bei Brecht antizipiert und er resümiert: "Gegen die fixierten Wahrheiten eines Platon oder Konfuzius bestehen die Daoisten und Derrida und Brecht auf dem Wechsel, auf dem Prozeß oder Fluß der Dinge, auf der Differenz" (82). Die letzten zehn Seiten sind dem Thema "Brecht, Foucault und die psychoanalytische Ethnographie" gewidmet. Michel Foucaults Gedanken zum Unbewußten in der zeitgenössischen

Kultur bis zum positiven Unbewußten des Wissens, die auch mit den Gedanken Deleuzes nach der Sinnfrage in Beziehung zu bringen sind, waren auch für Brecht relevant gewesen. Mit der Beschreibung von Stücken und Inszenierungswirkungen, z. B. von *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der Aufstieg des Arturo Ui* und der *Dreigroschenoper* wird das nachzuweisen versucht. Auch wenn Tatlow nicht in allem zustimmen ist, so sind diese Interpretationsversuche doch so interessant, daß man sich gern zu erneutem Nachdenken über diese Themen anregen läßt.

Rita Klis
Humboldt Universität, Berlin

Irmgard Schartner. *Hanns Eisler, "Johann Faustus": Das Werk und seine Aufführungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998. 265 Seiten.

N och rechtzeitig zum 100. Geburtsjahr Hanns Eislers erschien Irmgard Schartners Studie über die *Faustus*-Oper. "Das Werk und seine Wirkungsgeschichte" lautet der Untertitel des Buches. Damit hat die Autorin schon von der Themenstellung her ein ebenso umfangreiches wie ehrgeiziges Ziel anvisiert: die Problematik der teilweise und nur in Skizzenform vorliegenden Musik, der kulturpolitische Kontext der Kontroverse um das Eislersche Libretto (der sogenannten "Faustus-Debatte"), die nicht minder schwierigen (auch gescheiterten) Versuche, nach Eislers Tod 1962 in Ost und West eine theatrale Aufführung bzw. Lesung des Librettos zu realisieren, und schließlich die Bemühungen verschiedener Komponisten, das Libretto in eine musiktheatralische Form zu bringen.

Irmgard Schartner beschreibt zu Beginn Eislers Wege zum "Faust" (Teil A) und wendet sich dann (in Teil B) dem Werk selbst zu (Inhalt, Interpretation, der zweite Akt, Entstehung und Textvergleich der verschiedenen Fassungen). Im dritten Teil (C) diskutiert sie die "Veröffentlichungen des Opernlibrettos 1952 und die Folgen." Es schließen sich in Teil D Beschreibungen von geplanten oder realisierten Werkaufführungen in Rostock (1968), am Berliner Ensemble (1968), in Wien (1968), in Tübingen (1974), in Kiel (1976) und wieder am Berliner Ensemble (1982) an. Dann (in Teil D) diskutiert die Autorin verschiedene Vertonungsunterfangen des *Faustus*-Librettos von Wolfgang Hohensee, Rudolf Stodola, Siegfried Matthus und natürlich von Hanns Eisler selber. In einem Notenteil werden Auszüge der genannten Kompositionen

abgebildet. Quellen-, Literatur- und Namensregister bilden den Schluß der Studie. Gegenüber der bisherigen Literatur zum Thema versucht die Autorin, neue Akzente zu setzen. So beschreibt sie ausführlicher und vollständiger die Versuche, das Libretto nach Eislers Tode für verschiedene theatralische Zwecke nutzbar zu machen. Zu nennen wären weiterhin die ausführliche Gegenüberstellung der verschiedenen Text- bzw. Musikfassungen sowie ein aufschlußreiches, längeres Interview mit dem Komponisten und Zeitzeugen Wolfgang Hohensee, der Fragmente aus *Johann Faustus* zu einer Suite eingerichtet hatte (Uraufführung 1986) und noch von Eisler Einblicke in dessen geplante Oper bekam.

Doch beim Lesen stellt sich heraus, daß die Autorin für ihr Vorhaben nicht ausreichend gerüstet ist, da sie über den kulturpolitischen Kontext der frühen fünfziger Jahre nicht genug weiß (oder mitteilt). Kein Wort fällt z.B. über das "richtungsweisende" Referat Hans Lauters auf der 5. Tagung des ZK der SED zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Kunst (17.3.1951), das für eine ganze Reihe von Kunstwerken dieser Jahre (auch für Eislers *Faustus* oder dessen Musik zum *Wilhelm-Pieck*-Film) zum Maßstab für Erfolg oder Mißlingen gemacht wurde. Ebenso scheint der Autorin entgangen zu sein, daß die *Faustus*-Debatte in der Akademie der Künste ihr Ende keineswegs am 10. Juni 1953 gefunden hätte, wenn nicht der 17. Juni 1953 (der nicht nur ein Berliner Aufstand war [s. 240], sondern in verschiedenen Städten der DDR stattfand) den kulturpolitischen Druck von Eisler genommen hätte. Auch die Gründe für das berufliche Scheitern Eislers nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Wien 1948/49 werden nicht benannt. Es war vor allem die negative amerikanische Presse- und Medienkampagne, die sich nach Eislers Verhör und Ausweisung aus den USA global entfachte und im Wien des Kalten Krieges zu einem faktischen Berufsverbot führte. (Am Rande sei vermerkt, daß die *Faustus*-Studie in einer Publikationsreihe zum Wiener Musikleben des 20. Jahrhunderts erschienen ist. Diese Merkwürdigkeit damit zu erklären, daß die Uraufführung des *Johann Faustus* 1968 am Wiener Volkstheater geplant war, dann aber doch nicht zustande kam, ist wohl etwas an den Haaren herbeigezogen.) Auch die Argumentationsstrategie der Intendantin Helene Weigel, die 1968 gegen das staatliche Verbot einer Leseaufführung des *Johann Faustus* am Berliner Ensemble ankämpft (86-88), wird durch die Autorin nicht transparent gemacht: handelt es sich doch um ein vergleichbares Strategiemodell, wie es schon Brecht, Weigel, Arnold Zweig und andere im Kampf um Paul Dessaus *Lukullus*-Oper 1951 erprobt hatten.

Die Autorin, die sich an verschiedenen Stellen des Buches als übergenu zeigt (indem sie im Haupttext auf S. 86 den Zeitpunkt eines Recherche-Telefonats mit "23. September 1993, 16 Uhr 40" angibt, oder längst veröffentlichte Brecht-Briefe immer noch mit den BBA-Nummern versieht, wie sonst nur bei unveröffentlichten Texten üblich) ist in wichtigeren Kleinigkeiten nicht so genau: so wird sich heute kaum

jemand noch an Karl Hossinger von der Deutschen Akademie der Künste erinnern, über dessen Funktion und Aufgabenbereich sich die Autorin ausschweigt. Aber das wohl erstaunlichste an diesem Buch ist die Tatsache, daß auf 265 Seiten zum Eislerschen *Faustus* mit keiner Silbe die zwei Jahre zuvor international beachtete Kontroverse um Brecht/Dessaus *Lukullus*-Oper erwähnt wird, obwohl der enge Zusammenhang beider Ereignisse evident ist. Man kann 1998 nicht mehr ein Buch über Eislers *Faustus* und dessen Aufführungsgeschichte veröffentlichen, und dabei die kurz zuvor erfolgte *Lukullus*-Debatte mit ihren weitreichenden Konsequenzen und kulturpolitischen Hintergründen gänzlich ausblenden. Damit gerät das Buch auf weiten Strecken in eine Schiefelage, weil die Autorin verabsäumt, die Komplexität und zusammenhängenden Wechselwirkungen der Kultur- und Kunstpolitik in der frühen DDR im Hinblick auf ihren gewählten Gegenstand aufzuzeigen.

Entgangen muß der Autorin auch sein, daß Eislers *Faustus* in der DDR nicht nur eine schwierige Aufführungs- sondern auch Wirkungsgeschichte gehabt hat. Beispielsweise wird als Prolog von Dessaus *Einstein*-Oper (noch 1955 in Gesprächen mit Brecht konzipiert, dann 1971-73 durch Karl Mickel geschrieben) sicher nicht zufällig "Hans Wursts Auferstehung" gezeigt. Und auch Rainer Kunads Oper *Sabellicus* (1972-73) verknüpft die Stoffkomplexe Faust, Bauernkrieg und Intellektuellenverrat miteinander und weist eine wirkungs- und ideengeschichtliche Verbindungslinie auch zu Eisler auf. Schließlich wäre hier auch Kurt Schwaens *Spiel vom Doktor Faust* (1982/83) zu nennen. Die Frage läge ja auf der Hand, wie Dessau und Schwaen, damalige Zeitzeugen der *Faustus*-Debatte, später ihre eigenen Sichtweisen entwickelten. Verwunderlich sind auch die Lücken in der herangezogenen Literatur. Diese betreffen nicht nur das thematische Umfeld, sondern auch sein Zentrum. Im Literaturverzeichnis sucht man vergeblich den Aufsatz von Manfred Grabs: "Hanns Eislers Versuche um die Oper" (*Sinn und Form*, Heft 3/1981). Und dies ist nur ein Beispiel.

Als Diplomarbeit kann ich die Wahl dieses Themas und des daran gezeigten studentischen Interesses nur begrüßen. Als überarbeitete Buchveröffentlichung dagegen ist mir Irmgard Schartners Studie noch nicht ausgereift. "Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" — nicht immer stimmt dieses geflügelte Wort.

Joachim Lucchesi
Berlin

Judith Wilke, *Brechts "Fatzer"-Fragment: Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1998. 270 Seiten.

Judith Wilkes Buch ist die erste monographische Arbeit über Brechts Fragment *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Das ist erstaunlich, denn seit über 20 Jahren gilt der *Fatzer* als Geheimtip in der Brechtgemeinde. 1973 kam Brechts *Arbeitsjournal* heraus, und dort fand sich die Notiz, für die Arbeit am *Galilei* "wäre zuerst das "Fatzer"-Fragment und das "Brotladen"-Fragment zu studieren. Diese beiden Fragmente sind der höchste Standard technisch" (25.2.1939). In der Folge hat Heiner Müller immer wieder darauf insistiert, daß *Fatzer* Brechts bester Text, der "theologische Glutkern" (Benjamin) seines Werkes sei. Trotz dieser Wertschätzung, trotz des "dramaturgischen Geraunes" (Mittenzwei) war die Brecht-Forschung über die Analyse einzelner Aspekte nie hinausgekommen. Meines Wissens ist keine Arbeit darunter, die die Frage, was eigentlich "höchster standard technisch" heiße, befriedigend beantwortet.

Auch wenn Wilkes Buch, hervorgegangen aus ihrer Dissertationschrift, dieser Frage nicht ausdrücklich nachgeht, so unternimmt es doch den Versuch, der spezifischen Qualität des Fragments beizukommen. Auf Brecht zurückgreifend, macht sie Dokument und Kommentar zur beobachtungsleitenden Unterscheidung. Das verspricht, immer im Auge zu behalten, daß der *Fatzer* nicht ein fertiges Stück ist, sondern ein Material, das "oszilliert zwischen zwischen Lehrstück, epischem Theater und theoretischem Diskurs."

Wilke stellt sich im ersten Kapitel, dem Hauptteil des Buches, der zentralen Frage nach dem Status von verschiedenen Textformen, Schreibweisen. Allzuoft wurde der Kommentar im *Fatzer* nur als Vorschrift für die Auslegung der *Fatzer*-Handlung gelesen. Wilke spürt dagegen in einer Art *close reading* auf, daß der Kommentar seine instrumentelle Funktion zugleich in Frage stellt, indem er seine eigene Unvollkommenheit ausstellt. Damit wird er zur "Vor-Schrift," die ihrerseits der Kommentierung und des Gebrauchs bedarf. Gegen sich gerichtete Einsprüche hat er sich selbst eingeschrieben und gewinnt so eine — weil paradoxe — außerordentliche Autorität. Die geforderte Ritualität der Kritik — "Denkend in den Gedanken des Kommentars erkennt er die Unvollkommenheit des Kommtars in seiner Größe und Kleinheit ..." (GBFA 10: 514) — weist den ganzen Vorgang als einen körperlichen aus. Schwierige Partien sind auswendig zu lernen — vor dem Begreifen. An diesem Punkt vermißt man schmerzlich Ausführungen darüber, welche Rolle der berühmte "Fatzervers" dabei spielt. (Der Text ist präideologisch, die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozeß, sagt Heiner Müller. Wie funktioniert das,

wäre zu fragen.) Die Autorin vermerkt zwar in der Einleitung, daß "gerade die Einfachheit der *Fatzer*-Partien einen hohen Grad an artifizierlicher Gestaltung aufweist," doch dabei bleibt es dann im wesentlichen. Dieser Mangel fällt auf, weil Wilke so nachdrücklich und zu Recht auf "Furcht und Schrecken" insistiert: als Zentrum der körperlichen Dimension eines Lernens, das nicht falsche durch richtige Argumente ersetzt, sondern ein Einüben in Haltungen ist. Lernen und Lehre sind Angriffe auf den Körper und seine Lebensfunktionen, die sich als Protest artikulieren können. Für Wilke — da folgt sie Lehmann/Lethens Aufsatz "Ein Vorschlag zur Güte" von 1978 — bleibt da ein Rest, jenseits jeder dialektischen Versöhnung.

Anhand *Fatzers* Spaziergang durch die Stadt Mühlheim arbeitet die Verfasserin dann den Charakter des Dokuments im *Fatzer* heraus. Mit Dokument hatte Brecht das eigentliche szenische Material bezeichnet. *Fatzers* Gang wird als Gegenstand von Betrachtung und Begutachtung verstanden, der zum einen Theater selbst thematisiert, also reflektiert. Zum anderen ist er Ausstellung eines Vorgangs, dessen Dokumentcharakter im Möglichen liegt. (Der Begriff der Kontingenz hätte hier noch besser gepaßt.) Das Dokument (d.h. das szenische Material) ist "eine Konstruktion, deren Wirklichkeit erst auf der Szene des Theaters ge- und erfunden werden muß." Wirklichkeit wäre damit nicht Wahrheit im Sinne einer Botschaft, die man nach Hause tragen kann, sondern Markierung von Anschlußmöglichkeiten für weitere Kommunikationen. Ihr Konstruktionscharakter geht dabei nie verloren.

Im zweiten und dritten Kapitel untersucht Wilke Stück-Konzeptionen und das szenische "Fleisch" des Fragments. Brecht und der Weltkrieg; *Fatzer* ± Keuner; Der Egoist, die Gruppe, die Bande; Aus dem Geschlechtskapitel lauten einige der Überschriften. Meines Erachtens wird hier eine Schwäche der Arbeit deutlich, die in der Gesamtanlage gründet. In der Einnahme von *points of view* folgt Wilke sehr stark dem, was Brecht bzw. der *Fatzer* vorgibt. Wenn zitierte Texte oft paraphrasierend erklärt werden, statt daß eine neue Ordnung hergestellt wird, fällt die Autorin hinter ihre eigene Eröffnung zurück. Offensichtlich fehlte der Autorin gelegentlich der Mut, "auf Lücke," d.h. behauptend zu schreiben. Zu oft führt die Vorsicht zu Nominalkonstruktionen wie: "Ausgehend von der umgekehrten Einsicht, daß das gesellschaftliche kaum vom geschlechtlichen Sein des Menschen abzulösen ist, bestimmt die Frage nach der Sexualität in verschiedenen Gesellschaftsformen auch Brechts Text zu Friedrich Engels." Solche Formulierungen machen die Lektüre mitunter anstrengend. Das ist schade, denn es geht um so wichtige Dinge wie die "Furcht als Heuristik der Erkenntnis," die zugleich angewiesen bleibt "auf die Unkontrollierbarkeit des Begehrens und den primitiven Materialismus des Sexuellen."

Man ahnt, was verschenkt wurde, bei der Lektüre des vierten (und letzten) Kapitels. Dort rekonstruiert Wilke die theaterpraktischen Umsetzungen des *Fatzer*-Fragments. Das ist eine spannende Geschichte,

und m.E. hätte viel für den Versuch gesprochen, sie als Teppich zu benutzen für den Gang durch das Text-Material. (Wahrscheinlich kommt man nur über *Fatzer auf dem Theater* der Antwort auf die Frage näher, was "höchster standard technisch" bedeutet.) Denn anhand der einzelnen Inszenierungen deutet Wilke sehr schön an, wie sehr der *Fatzer* das bestehende Theater herausfordert. Aufschlußreich z.B., wie ein Projekt am Institut für Theaterwissenschaften Wien unter der Leitung von Josef Szeiler am *Fatzer* arbeitete, diesmal ohne Zuschauer. Weitgehend abgeschlossen von der "Realität draußen," produzierte die Gruppe im Laufe der Lehrstückarbeit ein "Furchtzentrum," ganz ähnlich dem im *Fatzer*. Auch Heiner Müllers Inszenierung *Duell Traktor Fatzer* (Berliner Ensemble, 1993) wird entgegen der eher ablehnenden Kritik im Feuilleton angemessen gewürdigt. Für Wilke ist sie als "eine Art Gedächtnisarbeit" zu verstehen, die die Reflexivität von *Fatzer* noch aufstockt, indem sie die Geschichte des Berliner Ensembles wie auch die von Brecht/Müller hineinholt.

Trotz der Einschränkungen hat Wilke ein Buch vorgelegt, das mit den Ausführungen über den oszillierenden Status von Texten, über Furcht als ästhetische Kategorie sowie über die Geschichte der *Fatzer*-Inszenierungen Anschlußmöglichkeiten für weitere Arbeiten eröffnet.

Stefan Mahlke
Humboldt Universität, Berlin

John Fuegi. *Brecht & Co: Biographie*. Autorisierte, erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch Verlag, 1997. 1086 Seiten.

Werner Hecht. *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 1315 Seiten.

Among the considerable number of publications that appeared during the centenary of Bertolt Brecht's birth in 1998 or immediately preceding it, the two volumes in question weigh in heavily on account of their bulk and length. However, apart from the external criterion of voluminousness, the coincidence that both books are the result of their respective authors' lifelong labors, and their generic affinity, they have little in common. In fact, in his "Nachwort" (1259) Werner Hecht dismisses John Fuegi's 1994 American original as seriously flawed and hence unusable as a source. Conversely, on account of the appear-

ance of both *Brecht & CO.* and *Brecht Chronik* in the fall of 1997 Fuegi and his translator were presumably unable to take note of Hecht.

The authorized, enlarged, and corrected German translation of John Fuegi's highly controversial *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* is indeed less flawed than the original (for a more comprehensive review, see my recent commentary in *Modern Drama*). In fact, it has been estimated that translator Sebastian Wohlfeil made approximately 2000 changes in an attempt to address some of the original's shortcomings. The result of these changes is a substantially enlarged volume (1086 versus xi + 732 pages) that features an increased number of notes (including those by the translator), a reliable index of names, a considerable array of photos, and a bibliography, which, however, does not include the extensive listing of errata in volume 20 of the *Brecht Yearbook* (1995) as the most likely source of the corrections, and an index of works by "Brecht and Co." (the two latter items were missing in the original). It can then be argued that the translation exhibits some of the meticulousness and care that one may reasonably expect in a scrupulously researched major biography and that were so sadly lacking in the original. The translation also dispenses with a titillating subtitle, foregoes any fictitious claim of explaining the origins of modern drama, and is simply called "Biographie." Similarly, the renaming of some chapter headings tends to deemphasize Fuegi's implied claim of Brecht's anti-Semitism by substituting phrasing that does not easily lend itself to misinterpretation (chapters 6, 35, 42).

There are other attempts to address the criticism voiced in the *Brecht Yearbook*, such as the radical reduction in the occurrence of the term "Bébé," a word that is supposed to denote "baby" — but in German does not phonetically correspond to the word used for a small infant — and to suggest Brecht's lifelong dependence on his female collaborators. Perhaps the most noteworthy effort to abandon excessive and preposterous assertions is evident in the area of Brecht's politics. In the original Fuegi had carried his argument about Brecht, the political opportunist, to absurd extremes: not only did he seek to deny Brecht's well-established antifascist views, he also alleged a symbiotic relationship between Brecht and *both* Hitler and Stalin. While Brecht's reluctance to speak out against Stalin during the former's lifetime is difficult to explain, Fuegi speculatively posited that Brecht, Hitler, and Stalin exercised a "wholly irrational power" (128) over their adherents, and he blithely ignored the glaringly obvious difference that Brecht, unlike dictators Hitler and Stalin, was not in a position that enabled him to sentence or send millions to their deaths. Fuegi's dubious construct of a "universe according to Brecht, Hitler, and Stalin" (357) is clearly not to be taken seriously, and the translation dispenses with it and similar formulations.

But Brecht does not emerge completely unscathed. In fact, Fuegi's central argument concerning Brecht, the relentless and utterly ruthless

exploiter of his female collaborators, remains largely intact. While some may applaud Fuegi's catering to feminist sensibilities by drawing attention to the alleged or real plight of coworkers such as Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, and Ruth Berlau — all of whom also doubled as Brecht's lovers, Fuegi tends to make excessive claims that have been seriously questioned. The collaborators' work, he declares, was callously expropriated by Brecht, who habitually refrained from giving them either credit or remuneration but instead "rewarded" them with sex. Fuegi's most extravagant assertion is that Hauptmann was supposed to have written at least 80% of the text of the indomitable *Threepenny Opera*. In advancing this statistical claim, he ignores both the workings of the Brecht collective — in which individual authorship was not prized highly but in which Brecht clearly dominated — and those of the collective enterprise in the theatre. Obviously, the text constitutes only one element, and the very nature of the theatre makes it difficult to determine the exact share of each contributor to the success of a specific production. The translation will, then, not lay to rest the serious reservations about the validity and soundness of Fuegi's massive biography. But the enormous publicity that has been generated by the publication of both the original and the translation cannot but contribute to sustaining interest in the "classic" Brecht beyond the centenary.

In contrast to Fuegi's partisan biography that results in a distorted portrayal of Brecht, Hecht endeavors to present nothing but "facts" that he derives from a wide array of published and archival sources. "Die Leidenschaft des Chronisten entzündet sich an Fakten und Daten," he writes (1257), but the extent of accessible written sources (oral sources play a far less significant role) did not suffice to provide complete, day-by-day coverage. Nevertheless, Hecht's chronological presentation achieves a record of sorts in that every day in January 1952, for example, is accounted for — an astoundingly detailed reconstruction of Brecht's daily activities that touch upon all facets of his closely interrelated literary productivity, theatre engagement, and personal life. As one of the chief editors of the thirty-volume edition of Brecht's *Werke* (1988-1998), from which he quotes extensively, Hecht was in a position to incorporate the results of research related to that enterprise. The information explosion, which was aided by postwall developments, is reflected in the total number of pages; by comparison, Klaus Völker's 1971 *Brecht-Chronik* (new, revised edition 1997; English translation 1975) counted a mere 159 pages in a small paperback format. Hecht retains and slightly varies the basic principle adhered to by Völker and other biographers in that he devotes individual chapters to Brecht's various places (and countries) of residence that, owing to the vagaries of exile, changed often. Although Hecht indicates that extant biographies such as those by Werner Mittenzwei (1987, reissued 1997), Klaus Völker (1976; English translation 1978), and James K. Lyon (1980; German translation 1984) may have to

be revised in the light of his findings, it is unlikely that a general reassessment of Brecht's life and work is to ensue. After all, the biographer's interpretive leeway, which has been carried to disturbing extremes by Fuegi, allows for the construction of different images of Brecht on the basis of the "facts" Hecht provides.

A "Nachschlagebuch" (1257) rather than a biography proper, the *Brecht Chronik* nevertheless weaves the threads of several narratives into its fabric that are likely to sustain the reader's interest. The account of Brecht's courtship of, eventual marriage to, and divorce from opera singer Marianne Zoff in the 1920s occasionally resembles a soap opera with the requisite happy end; conversely, Brecht's relationship with Ruth Berlau during the 1950s, which suffered from her alcohol abuse and disruptive behavior, constitutes a sadder chapter of the Brecht biography. Brecht and women is, of course, an inexhaustible topic; but true to the chronicler's task and in contrast to Fuegi's voyeuristic tendencies and professed moral indignation, Hecht practices commendable restraint and refrains from value judgments. Thus he remarks laconically (14 May 1932) about Brecht's relationship with Margarete Steffin — Brecht got to know her in November 1931 — "Es entwickelt sich eine Liebesbeziehung" (328).

Hecht's restraint is evident in other respects, such as the missing attribution of the idea for Brecht's story "Der Arbeitsplatz," based on a true occurrence, to Brecht or Anna Seghers (355). Similarly, the poem "Der Radwechsel" was "vermutlich" (1002) inspired by an actual flat tire on Brecht's car that neither he nor his companion Egon Monk knew how to fix (8 February 1952). These and other little known or unknown bits of information may qualify as the "Perlen" (1257) uncovered by Hecht's sleuthing activities. Among them are the abortive plot, hatched by Wilhelm Girus, to discredit the Berliner Ensemble by exposing Brecht as primitive (1070-71), Brecht's endeavors in East Berlin to obtain Bavarian beer as a means to sustain his health and stimulate his creativity (1174), his repeated complaints about the rude conduct of the guards manning the checkpoints on the periphery of East Berlin, and his selection as a substitute candidate (unbeknown to him) for the Stalin Peace Prize (awarded to Brecht on 25 May 1955) — Thomas Mann had declined out of fear that acceptance would brand him as a communist (1135-36).

Far from seeking to present a *chronique scandaleuse*, Hecht devotes much space to Brecht's works, their origin, their (first) publication and/or production, their reception, and the historical events that shaped them. In the case of plays, for example, Hecht usually prints the information relating to the premiere, cast, run, and so on in the main body of the text; selected reviews as well as photos and programs or other documentary evidence are printed in the wide margins. Yet the coordination between main text and documentation has not always been resolved optimally. A few reproductions of documents are of poor quality and hard to decipher; similarly, some photos are too small (4 x 3 cm) or fuzzy to provide an

adequate visual impression. In several instances, captions are missing; a number of undated portraits of Brecht from the 1950s appears to have been used as fillers rather than as documentation or illustration of the main text. One surely should not underestimate the enormous difficulty and complexity of the task Hecht faced; hence minor flaws were virtually unavoidable. There are two different dates of Elisabeth Hauptmann's marriage to Friedrich Hacke (264, 306); it is Wilhelm rather than Walter Girnus (986); not all persons (e.g., M. Guss; 1167) or titles of works (e.g., *Paradise Lost* by Clifford Odets; 469) are identified and titles of works other than those by Brecht are listed inconsistently in either German or the original; and, finally, some sources lack complete bibliographical references (e.g., Ginsberg, 868; Monk, 1002; Spoto, 1170). Although the "Nachweis der Quellen," "Brecht-Titel-Register," and "Personenregister" are reader-friendly features, a "Sachregister" would have greatly enhanced the work's accessibility.

Without doubt, the *Brecht Chronik* as the hitherto most comprehensive compilation of the minutiae of Brecht's life and work cannot be ignored by any serious Brecht scholar, theatre person, and interested reader. However, as the author himself intimates, the volume is a work in progress (1258), perhaps even a "Versuch" in the Brechtian manner, that seeks to promote the reader's engagement with Brecht rather than to provide finite answers. One can hardly expect more.

Siegfried Mews
University of North Carolina, Chapel Hill

Richard Bodek. *Proletarian Performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus, and Brecht*. Columbia, SC: Camden House, 1997.

In his introduction Richard Bodek expresses his desire to combine the history of Weimar culture with the history of the Berlin working-class movement. His claim is that much of what is considered typical about Weimar culture originated in the working class or was addressed to a working-class audience. His intention is to demonstrate this connection and to explore the conditions within which it developed. His ultimate focal point is the relationship between Brecht's artistic innovation and working-class culture. Specifically, Bodek perceives a link between agitprop initiatives in Weimar Berlin and Brecht's work on a proletarian theatre, suggesting that agitprop practice influenced some of Brecht's innovations.

Before beginning his investigation, Bodek takes some pains to describe and justify his analytical approach. In contrast to a perceived emphasis on mainstream culture and the clear distinction between it and working-class culture in earlier studies of Weimar Germany (standard works by Gay, Laqueur, Willett, the contributions of Hermand and Trommler, Burns, etc.), Bodek wishes to employ what he describes as a New Historical approach, relying on impulses from the work of Geertz, Greenblatt, and — in German studies — Kaes. In so doing he implies the necessity to overcome the perception of cultural bipolarity in favor of an analytic model allowing one to explore interconnections and cross-fertilizations. For him the most important site of this process is the streets of Berlin's working-class neighborhoods, above all in Wedding.

In the body of his work Bodek concentrates on descriptions of working-class life and leisure in Berlin at the end of the Weimar Republic (especially that of the youth), the choral clubs and major choral events of the Social Democratic Party, and the development of Communist agitprop theatre. In the process he posits an image of young working-class people striving to establish a positive identity, often in creative opposition to that of existing social institutions such as state, political party, and mainstream culture. He suggests that poverty blocked the access of most working-class Berliners to mainstream models of identity formation and created the context within which Social Democrats and Communists could vie for their attention. Bodek's study suggests that the SDP experienced only limited success in attracting working-class Germans, for example, by nurturing appreciation of classical music and portraying it as the harbinger of a new socialist culture. The study also describes the KPD's attempts to win the allegiance of young Berliners by offering them guidance in the development of agitprop groups and programs. According to Bodek, such attempts were thwarted in part by the self-willed approach of agitprop groups who filtered the party's political messages through their own experience of everyday life. He also sees SPD and KPD initiatives with music as yet another example of how their contentiousness hindered possibilities for productive cooperation.

The study concludes with a description of Brecht's association with proletarian theatre and his use of an agitprop model in *Die Mutter*. Here Bodek notes the play's thematic focus on women and older people as well as its use of staging, acting, and appeal to intellect to suggest that Brecht borrowed from working-class culture, especially agitprop themes and performance techniques. He also offers an account of the play's initial reception in the leftist press.

The strength of *Proletarian Performance in Weimar Berlin* lies in its presentation of archival and journalistic material. It is clear that Bodek worked diligently to glean what he could from the collections of the Bundesarchiv in Koblenz and Berlin's major archives to create a rich image of working-class living conditions and the cultural politics of late

Weimar Berlin. For that and the attempt to offer a more complex account of the interconnections between various discourses in Weimar culture he is to be commended. At the same time the study reveals weaknesses. While positing the necessity for a more complete and dynamic image of Weimar culture, Bodek's study narrowly focuses on working-class culture in Berlin at the end of the Weimar Republic, to the point that the reader might doubt his ability to evaluate the general quality of Weimar Germany's working-class culture. After asserting the importance of exploring cultural interconnections, with few exceptions he pays little more than passing attention to the influence of commercial cinema, literature, popular music, etc. on the character of working-class culture. In addition, specialists on Brecht's aesthetic theory and practice may find it disconcerting that the chapter on *Die Mutter* makes no distinction between epic theatre and Brecht's *Lehrstücktheorie* and refers only superficially to leftist discourse on cultural politics at the end of the Weimar Republic. *Proletarian Performance in Weimar Berlin* also would have benefited from more rigorous editorial guidance. It includes occasional stylistic and some grammatical inconsistencies. While these weaknesses seem noteworthy, Bodek's study remains a welcome experiment in the new historical approach to cultural studies.

Bruce Murray
University of Illinois, Urbana-Champaign

Nils Grosch, Joachim Lucchesi, and Jürgen Schebera, eds., *Kurt Weill-Studien 1*. Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996. 202 Seiten.

Heinz Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera: Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*. Schliengen: Edition Argus, 1997. 343 Seiten.

Kurt Weill and Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper — A Facsimile of the Holograph Full Score*. Ed. Edward Harsh. The Kurt Weill Edition IV:1. New York: Kurt Weill Foundation for Music and Valley Forge, PA: European American Music Corporation, 1996. 151 pages.

Kurt Weill is one of the most fascinating and at the same time one of the most enigmatic composers of the twentieth century. Unlike his contemporaries, most of whom dabbled in a variety of

compositional trends throughout their careers; Weill developed a unique musical style that became his own, a curious combination of "high" and "low" musical idioms that defies classification or description. As a result Weill has been one of the most difficult composers for music scholars to grapple with. For a number of years after his death the prevailing consensus was the notion of "two Weills": the "serious" German composer who collaborated with Brecht to reform opera and musical theatre and the émigré to the United States who "sold out" to the Broadway marketplace. Recent access to the rich resources of Weill's papers (made possible through the establishment of the Kurt Weill Foundation) has attracted much attention to revisiting Weill as a composer and has led to the dismantling of the "two Weills" theory. The works under review demonstrate that the process of merging Weill's two musical personae into one continues to this day.

Kurt Weill-Studien are the published proceedings of a conference held in 1995 at the annual festival sponsored by the Kurt Weill-Gesellschaft and Kurt Weill-Zentrum, established in 1992 in Weill's birthplace of Dessau. Its international group of contributors include a number of known scholars of music and literature in the Weimar Republic (Joachim Lucchesi, Tamara Levitz, J. Bradford Robinson, Jürgen Schebera, Guy Stern), although the participation of Weill scholars Kim Kowalke, David Drew, and Stephen Hinton is noticeably missing. There is no central theme to the essays, rather they represent a varied collection of scholarly investigations, but the arrangement of essays roughly follows Weill's career chronologically. Appended to the essays are five short texts by Kurt Weill related to the creation of some of the works discussed in the volume.

The majority of the contributions present the genesis of individual works (Nils Grosch on the *Berlin Requiem*, Andrea Hauff on *Die Bürgschaft*, Jürgen Schebera on the Second Symphony, Guy Stern on *Der Weg der Verheißung*, and Elmar Juchen on *Lost in the Stars*). All of these bring up fascinating insights on Weill's working relationships, the sources for stage works and cantatas, the challenges of mounting productions, the meaning of the works for contemporary audiences, and the development of Weill's musical style and conception of theatre. Grosch's "'Notiz' zum Berliner Requiem: Aspekte seiner Entstehung und Aufführung" points out the references in Brecht's texts to the murder of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg and the difficulties this caused in getting the cantata performed. Radio stations interested in broadcasting the work pulled it from their schedules for fear of political repercussions, forcing Weill to delete movements and tone down the work's irony and social commentary. Hauff's essay, "'Du kannst in jeder Sache einen Haken finden': Überlegungen zu Kurt Weills *Bürgschaft* anhand der Entstehungs- und Auführungsgeschichte," explores Weill's collaboration with scenic designer Caspar Neher in 1930. This collaboration, emerging out of Weill's

strained relations with Brecht, was Neher's first try at writing a libretto. Its genesis reveals how the break with Brecht allowed Weill greater freedom in altering Neher's text and gave him an opportunity to create a work that was anti-capitalist in its message but not staunchly communist in tone, creating a piece that was "political but not partisan" and more palatable for middle-class audiences. Although the parable on which the text is based derives from the Talmud, brewing anti-Semitism in 1932 (the year of its premiere) prompted its creators to refer only to Herder's later adaptation of the story as its source, thereby "dejudaising" as well as "Germanizing" its origins.

Weill left Germany with the sketches of a symphony under his arm, and Jürgen Schebera's "Amsterdam, 11. October 1934: Einiges zur Uraufführung von Weills Sinfonie Nr. 2" traces the process of the commissioning of the symphony by a princess living in Paris, the unfulfilled promises to underwrite its premiere and publication, and Bruno Walter's interest in premiering the work in Holland and including it in his engagements in the United States and Austria. Guy Stern revisits Weill's first American project in "Der Weg der Verheißung: Die Genese als via dolorosa." The purpose of the work was to recount the history of the Jews and promote Jewish solidarity, and documentation in the Weill archives reveals that coordinating a transatlantic collaboration with Weill, Max Reinhardt, and Franz Werfel proved complex and often antagonistic. Elmar Juhen's "Kein Geld für 'Gold!' Finanzierung einer Broadway-Produktion am Beispiel von *Lost in the Stars*" looks at the system of private financing of Broadway shows and traces Maxwell Anderson's and Weill's tribulations in securing backing for *Lost in the Stars*, a work regarded as a financial risk because of its seriousness. The title of the essay refers to the need to omit the big dance number entitled "Gold!" in order to cut production costs.

The remaining essays explore other aspects of Weill's career and creations: the impact of his teachers on his compositional approach, musical-dramaturgical processes in *Der Protagonist*, Weill's transformation into a Broadway composer, and his impact on Marc Blitzstein, the American composer responsible for the adaptation and huge success of *The Threepenny Opera*. Tamara Levitz ("Junge Klassizität zwischen Fortschritt und Reaktion: Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption") opens the collection by referring to the "two Weills" debate and its ramifications for understanding Weill's music in the context of modernism. By looking at what Weill learned from his teachers Busoni and Jarnach, she carefully analyzes the doctrines of "Junge Klassizität" or neo-classicism, an aesthetic of modern music that has commonly been misunderstood as a mere revival of classical and baroque models and a return clarity in response to Romantic excess. Gunther Diehl ("Zum Verhältnis von dramaturgischer Konzeption und kompositorischer Gestaltung in Kurt Weills früher Oper *Der Protagonist*")

illustrates how Weill musically interprets the complex relationships of characters, looking at his use of motives, ensembles, "gestic composition," and elements suggestive of expressionism. J. Bradford Robinson, known for his fascinating explorations of the filtered reception of jazz in interwar Germany, pursues a similar method in analyzing Weill's learning process in writing for Broadway ("Kurt Weills Aneignung des amerikanischen Theaterliedes: Zur Entstehungsgeschichte von *Johnny's Song*"). By looking closely at one song from Weill's first Broadway musical *Johnny Johnson*, Robinson reveals how Weill gained a clearer understanding not only of the song forms of Tin Pan Alley but also of the "signature song" of American musicals, i.e., the song that usually became a hit on its own and provided free advertising for the show for which it was written. Both of these phenomena were new to Weill, and the sketches of "Johnny's Song" provide a fascinating step-by-step musical account of Weill's gradual grasp of these unfamiliar practices. While somewhat technical, Robinson's discussion is extremely important in helping us understand Weill's European style and the new demands made on him by Broadway conventions. Finally, Elisabeth Schwind's essay "'Weill hasn't changed, I have!' Zur Ästhetik des Komponisten Marc Blitzstein" recounts Blitzstein's initially harsh criticism of Weill's music and his gradual conversion into a Weill enthusiast, providing an interesting glimpse into the cultural milieu of American composers in the interwar period.

The second work under review, Heinz Geuen's *Von der Zeitoper zur Broadway Opera*, a 1996 doctoral dissertation, is similar in scope to *Kurt Weill-Studien* in that it concentrates far more on Weill's European environment than on his American experience. Here, too, one of the author's goals is to challenge the "two Weills" theory by tracing Weill's persistence in redefining opera in a post-Wagnerian world in his European as well as his American creations. In addition, Geuen raises important questions about the circumstances of the sudden interest in Weill, coming in the wake of a Brecht revival in the 1950s and 1960s. One can see how Weill's music could only be understood in Brechtian terms, leaving no room for taking Weill's American works seriously and seeing them only as a concession to American commercialism following an ideological rift with Brecht. He notes how Weill's works have been mistakenly subjected to Brecht's formulations on music and theatre, penned after he and Weill had parted ways, thus leading to forced interpretations of Weill's works as representative of Brechtian notions of *gestus* and *Verfremdung*.

Perhaps Geuen's most important contribution is the contextualization of the numerous and often baffling terms coined in the 1920s to depict certain artistic and musical movements. By critically evaluating their interpretations in recent scholarship as well as situating their meanings in contemporary tracts, Geuen offers a thorough overview of the similarities and often only subtle differences among designations such as *Gebrauchsmusik*, *Neue Sachlichkeit*, neoclassicism, expressionism, and *Zeitoper*,

as well as paying careful attention to Weill's interaction with cabaret, revue, and operetta. He arrives at a much more nuanced understanding of *Zeitoper* that looks beyond musical idioms and allows for the inclusion of works by Richard Strauss, a figure normally excluded from all modern movements and relegated to the category of worn-out reactionaries. A close examination of the musical and dramatic gestures of the three most important *Zeitoper*n — Krenek's *Jonny spielt auf!*, Hindemith's *Neues vom Tage*, and Weill's *Der Tzar läßt sich fotografieren* — helps to crystallize the underlying features of the genre and enables the author to point out that, unlike the other two contemporaries, Weill was the only one to dedicate himself thereafter to musical theatre and continue to pursue further reforms. In the fourth and last section of the book, Geuen highlights Weill's mission by looking into his later American works as well as his German works for theatre.

That the scholarship under review persists in focusing more on the European Weill than the American Weill may indicate that the "two Weills" will have to wait a bit longer to be united into one, at least in the hands of German scholars. A hopeful sign of progress in this direction is the publication of the facsimile edition of the holograph full score of *Die Dreigroschenoper*, significant because it initiates the publication of the critical edition of Weill's complete works. The publication of a composer's complete works, a practice in existence for centuries but gaining momentum only in the last hundred years, is reserved for those deemed as giants in the musicological canon. Among twentieth-century German composers, Schoenberg's works have been thus honored since the 1960s and 1970s with the ongoing preparation of critical editions of his works, and more recently Hindemith has joined the ranks. The initiation of a Weill *Kritische Gesamtausgabe* is the most telling indication that Weill has finally gained admission into the pantheon of great German composers.

The edition, beautifully bound in folio format and printed on glossy paper, is a full-color reproduction of the only complete full-score manuscript of *Die Dreigroschenoper* with three accompanying essays by Weill scholars. Stephen Hinton briefly recounts the genesis of the work (a more comprehensive study of the work is to be found in his *Cambridge Opera Handbook*) and the provenance of the manuscript score; Kim Kowalke relates Blitzstein's "conversion" into a Weill devotee (much of what he reports reappears in Schwind's account, discussed above) and the circumstances of the English adaptation and the premiere under Leonard Bernstein's baton; and David Farneth (current director of the Weill-Lenya Research Center of the Kurt Weill Foundation) provides a description of the score, pointing out, for example, the markings by both Blitzstein and Bernstein.

The changing perception of Kurt Weill over the past 15 to 20 years is perhaps summed up best in the afterword to the facsimile edition.

David Drew, often acknowledged as the originator of the "two Weills" theory, announces: "By the end of the 1980s, however, the ['two Weills'] theory (or 'construct') has been questioned and found wanting so often that in many quarters it has ceased to serve as legal tender. Yet its antithetical bearing on the founding principles of the Kurt Weill Edition was nonetheless acute. The Edition is, by its very nature, committed to a unitary if not unitarian Weill, and is therefore distanced from all critico-theological debates about dualisms and multiplicities." Drew concludes with an open-ended challenge to future generations to continue to struggle with the Weill paradox.

Pamela Potter
University of Wisconsin, Madison

Walter Delabar und Jörg Döring, Hrsg. *Bertolt Brecht (1898-1956)*. Memoria 1. Berlin: Weidler Buchverlag, 1998, 430 pp.

In their introduction to *Bertolt Brecht (1898-1956)* the editors, Walter Delabar and Jörg Döring, express their desire to present a "möglichst vollständige und facettenreiche Beschreibung des Autors Brecht und seines Werks" (7) in a collection of essays that they claim represents the highest level of contemporary scholarship. Despite the intrinsic interest of a number of these essays, the volume falls far short of its stated goal. Indeed, the overriding characteristic of this collection seems not to be its expansive diversity but its parochialism.

The volume consists of a short introduction, 18 essays, and a bibliography of monographs published on Brecht since 1970. A few essays attempt a comprehensive overview. Thomas Wegmann, for instance, gives us a systems-theoretical analysis of Brecht's decomposition of the bourgeois subject, noting that "Brecht" is a brand name under which certain types of communication are marketed and claiming that one particular form of "Brechtian" communication, the *Lehrstück*, serves as an ideal tool for the training of business managers — certainly an *Aufhebung* of the *Kunst/Lebenspraxis* distinction that neither Brecht nor Peter Bürger had in mind. On the other end of the spectrum, Jost Hermand urges us to think of Brecht as a utopian thinker with whom we can hibernate in this cold, post-utopian, and disillusioned age. The majority of the essays, however, are more particular in nature and concentrate on individual works (e.g. *Leben des Galilei* or *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*). Reinhold Grimm, for example, provides

"notes" on two classic texts, *Galilei* and *Mutter Courage*; Delabar extends our understanding of the continuity (and "cold," à la Helmut Lethen) of Brecht's thought that transcends some imaginary pre-Marxist/Marxist dividing line; and Andrew James Johnson executes a nice piece of literary and intellectual history in his examination of Chaucer, Galileo Galilei, and *Galilei*. An inordinate number of articles are comparative, rehearsing relationships between Brecht and influences (Wedekind), contemporaries (Bronnen, Ihering, Becher, and Kafka), and those he influenced (Müller, Grünbein). Some of these tend to be biographical (e.g., Buck's "Brecht und Becher") while others focus on specific works (Ulrike Baureithel on *Mann ist Mann* and Bronnen's *Ostpolzug*, for instance, or Bodo Plachta on *Der Flug der Lindberghs* and Kafka's *Die Aeroplane in Brescia*). Finally, a small group treats themes (*Weisheit, Schönheit*) and controversies (Lucchesi on the 1951 production of the *Lukullus* opera).

Two anxieties ripple throughout this collection only to be studiously avoided, or so it seems: the question of collective authorship that haunts Brecht studies since the publication of John Fuegi's *Brecht & Co.* and the question of Brecht's continued relevance as a major modern author. Remarkably, with the exception of Sonja Hilzinger's article on Margarete Steffin, there is no treatment of Brecht's collaborators or the nature of his collaborations. Here the opportunity presents itself, unavoidably one would think, for a feminist perspective on Brecht and his work, or one that would examine the whole notion of authorship from a post-romantic, post-heroic, "postmodern" position. But even if one wished, as do the editors, to avoid "ein allzu hastiges Einschwenken auf die jüngste Wendung in der Brecht-Diskussion" (8), one can still ask: Where are the musicians? Is it not reasonable to assume that a collection devoted to a writer who, among other things, wrote musicals and opera libretti would deal with the importance that music had for his work — especially with regard to the *Lehrstück*? Yet there is no examination of Weill or Eisler or Dessau (except briefly by Lucchesi), no investigation of their collaborative efforts or ethos, and no revisiting of the *Lehrstück* and its theory in light of Klaus-Dieter Krabiel's extended study, *Brechts Lehrstücke*. Equally troubling is the failure to place Brecht within an international context. For all the comparisons, none are made with non-German-language authors. If we wish to regard Brecht as our contemporary, in spite of (or because of?) his historical and political specificity, ought we not to continue to investigate his impact on contemporary theatre and literature, an impact that at times — witness Tony Kushner in the United States — may even be greater outside Germany than within it?

This isolationism extends to theoretical approaches as well. With the exception of Wegmann's foray into systems theory, there is little that resonates with prevailing trends in international scholarship. Christian Jäger's "*Penser Brecht*" is the sole voice with a French accent, as it were. His contribution summarizes the reception of Brecht (dating back to

1954) by three prominent French structuralist and poststructuralist authors: Barthes, Althusser, and Deleuze. Remarkably, it not only has the flavor of an introduction, as though it could not be expected that Brecht scholars would know of this reception, but Jäger even still feels the need to apologize for French thought, or at least explain why it might be appropriate in a discussion about Brecht. These three thinkers are certainly not the be-all and end-all of contemporary criticism, but why are they and others like them merely explained, like museum pieces, and not used, like tools, in this volume? As solid and helpful as some of the articles are, there is a timidity in conceptual approach that betrays a lack of vision regarding Brecht and his place in modern literature, even a lack of interest in the question of his relevance to our brave, new, multi-oriented world. The series, *Memoria*, of which this is the inaugural volume, claims to be "der kulturellen Tradition durch Erinnerung verpflichtet." It is as if, at the 100th anniversary of Brecht's birth, the editors of this volume set out to memorialize something that is dead.

William Rasch
Indiana University, Bloomington

Jonathan Kalb, *The Theatre of Heiner Müller*. Cambridge, New York, and Melbourne: Cambridge University Press, 1998. 255 pages.

Jonathan Kalb's aim in his book is to help bridge the divide separating the English-speaking and the Continental European theatre. Heiner Müller is probably the most significant dramatist to have emerged in Europe since Brecht and Beckett, and yet his presence in the United States can only be described in Kalb's words as utterly marginal. There are any number of reasons for this indifference, not least of course the marginality of drama and theatre in the United States, but there are two which apply specifically to Müller. He is a leading proponent of a theatre rarely found in the States: "an intellectually ambitious theatre that undermines the insidious contract between complacent audiences and the dominant bourgeois dramatic tradition, engages with world history and the history of theatre and drama, and brings all its abundant resources to bear shrewdly and innovatively on meaning" (2), rather than on spectacle and decoration. But he is also tied to a particular historical constellation. Müller's explosive, avant-gardistic "destruction" of the dramatic tradition in the context of the end game of the German Democratic Republic and the Soviet Empire made him the impresario of a Hegelian "fury of

disappearance," that has already been ratified by history. An American reception, when and if it comes, will be necessarily retrospective and post-historical, a translation which will test the second, posthumous life of Müller's drama in a very different theatrical context.

Kalb has provided us with some essential aids for this translation (which also involves the more immediate question of existing translations, on which I would have liked more information and evaluation). The most important of these aids, and in many ways the key to the whole oeuvre, is Müller's conception of drama as an act of translation, that is, as a process of adaptation, reworking, and re-interpretation of pre-texts, drawn from the history of drama from the Greeks to the twentieth century. It is a conception reinforced by a comparable perspective on history. Müller emphasized that his life experience in two dictatorships, in two totalitarian systems interested him above all as material for artistic production. Similar to his exemplary alter ego Brecht, drama and history, form and content intertwined to give learning models of socio-historical and theatrical self-transformation. The renewal of the *Lehrstück* with Brecht (chapter 2) and the plays of socialist production with Mayakovsky (chapter 4) soon collapsed, however, into a darker vision of history. The revolution in the theatre mutated from optimistic tragedy into an unredeemed dialogue with the dead, a search for the creative force of what Müller liked to call necrophilia.

Kalb reads this trajectory and this dialogue with the dead as a problem of authorial identity, as an elusive and allusive protean play of masks. It gives him the perspective which enables him to combine in productive fashion argument, structure, and narrative by presenting and analyzing Müller's plays through the prism of his changing personas: Brecht and Mayakovsky for the early work; Kleist (chapter 3), not only for the excursions into Prussian history but also for a new angle on the Brechtian *Mauser* text; Shakespeare (chapter 5) for *Macbeth* and *Anatomy of Titus Fall of Rome*; Artaud (chapter 6) for the "destruction" of the drama and the theatre of the subject in *Hamletmachine*; Genet (chapter 7) for *The Mission*; Wagner (chapter 8) for *Germania Death in Berlin*; Beckett (chapter 9) for the ultimate stasis of *Description of a Picture*. If Müller's drama is a forum for examining history, it is, as Kalb observes, a forum populated by ghosts, by the speeches and the spirits of the dead, a forum, composed on the montage principle. But we could also say the demontage principle, since Müller opens up a space beyond the moribund theatre of illusion and extends an invitation to directorial imagination. The protean possibilities of theatrical realization thus form the appropriate concluding focus of the investigation in a final chapter which explores the range and variety of American and German productions of *Quartet*, including Robert Wilson's Boston and Heiner Müller's Berlin productions.

Kalb's book is the first general survey and introduction to the theatre of Heiner Müller in English. It is published in the "Cambridge Studies in Modern Theatre," a series with a particular interest in the political, social, and cultural functions of the theatre but also performance analyses. Both aspects — historical contextualization and theatrical actualization — are well covered and unified through the structuring perspective on Müller's artistic method, characterized by Kalb as an act of (dis)possession of other bodies of work, occupying them like a "historically subversive vampire or virus." Müller's ironic demonstrations of the "Death of the Author" underline for Kalb the insight that a playwright of lasting value can no longer lay claim to subjective identity. The outcome is the fascinating paradox of a self-consuming avant-gardism, which succeeded in drawing fresh life from the corpse of European history and drama. That Müller now belongs *postmortem* with Brecht, Artaud, Beckett, and Genet to the dramatic tradition seems assured, at least in Germany and Europe. Whether he can be translated to the New World remains to be seen. In the meantime we must be grateful for Jonathan Kalb's persuasive advocacy of the theatre of Heiner Müller.

David Roberts
Monash University, Melbourne

Fredric Jameson. *Brecht and Method*. London and New York: Verso, 1998.

Just in time for the conclusion of the Brecht centenary, one of North America's most prominent literary theorists and critical Marxists turns his attention to this preeminent political poet, playwright, and thinker. Jameson's long essay is an incisive reflection on Bertolt Brecht's topicality in the narrow sense: what relevance do his writings have for us today? Thus, it represents an appropriate contribution to the recapitulation and revision of a major writer's legacy in this retrospective celebration. More expansively it offers an energetic, philosophically grounded investigation into the possibility of praxis, that is, of useful activity at a moment in contemporary political and intellectual life characterized by paralysis and breathlessness. That Jameson (re)discovers or (re)turns to Brecht for this larger undertaking may surprise some, and his insistence on the utility of the didactic and pedagogical (in Brecht's writings and for us) will strike many as a step backward from his more recent critiques inflected by postmodern concerns. Yet his careful strategy of focusing on Brecht's key

concepts, words, turns of phrase, and habits of thought while teasing out their suggestive contradictions is a *tour de force*, an attempt to retrieve a notion of "politics as doing" modeled on Brecht's own pedagogical method of showing and demonstrating that has nothing to do with dogmatic or doctrinaire moralizing.

The study is divided into three major sections — Doctrine / *Lehre*, Gestus, and Proverbs / *Sprüche* — framed by a prologue and an epilogue. These in turn dissolve into 20 sub-chapters that invoke specific issues or keywords identified with or deriving from Brechtian theory, for example, estrangement, epic, contradiction, parable, *Grundgestus*, representability, modernity, history. The central section on gestus reflects the axis of Jameson's argument. For Brecht's method, the method of the book's title, is *gestus*, explicated and elaborated by Jameson as a self-referential dramaturgy or performance of thinking and searching for answers. Informed by an Asian attitude toward the nature of flux, change, and transformation and by a fundamental stance of storytelling that renders experience "in the 3rd person," the Brechtian dialectic is not seen as an end in itself but rather as only one moment in an ongoing process of forming (politically coherent) judgments.

For the Brecht specialist this essay on method will not present startlingly new interpretations of the writer's texts nor will it introduce new material. Furthermore, Jameson does not cover the field of Brecht scholarship but rather seems to be aware of relevant secondary sources when needed (for example, Tatlow, Suvin, Steinweg, Hecht, the commentaries of the new Suhrkamp edition of Brecht's works, etc.). For the biographers, philologists, critics, and interpreters, however, both the mapping of the argument — the movement from one layer to another sketched out succinctly in the prologue — and the rich web of references to other literatures, philosophers, and contexts will provide new insights and avenues for raising further questions. In other words, for European and North American Brecht scholars, schooled largely in German traditions, Jameson brings another, fruitful frame of inquiry to bear on the material. Meanwhile, for the non-Brecht specialist, for theatre historians and practitioners, literary scholars and theorists, the essay upsets the tired cliché of the poet who exhausted his talent in politics or of the poet in spite-of-himself. Not without polemics, Jameson argues compellingly that Brecht (or the Brechtian idea) is distinctive and unique in the twentieth century for the dynamic "method" he established to formulate questions. As such, his experiments, the evolution of a particular kind of theatre-practice model, prepared the way for many of our current critical or theoretical preoccupations.

Especially important for non-specialists and for those who cannot read German is Jameson's thorough knowledge of Brecht's writings and his willingness to go back to the sources, quoting (and providing English-language renderings) from as yet untranslated and lesser known material

such as the *Threepenny Novel*, the *Turandot* play, the uncompleted *Buch der Wendungen*, fragments and essays from the 1930s and early 1940s, and unfinished but sketched-out plays of the 1950s like the Oppenheimer and Einstein projects. Brecht's reception has been fatefully skewered for non-readers of German by the availability in English of only a narrow canon of the major plays and John Willett's (excellent but limited and outdated) 1964 anthology of scattered writings *Brecht on Theatre*. Jameson's essay literally imposes a different Brecht by engaging unfamiliar material. Moreover, he addresses some of the most egregious "wisdom" about what is generally but improperly called Brechtian theory: estrangement or V-Effekt, gestus, the parable structure, collective experiments, etc. For those who have only engaged this "received" Brecht, Jameson's work will provide a crucial, new point of departure for future discussions. The too frequent copy-editing errors (e.g., Bukow instead of Buckow, 6; "leitmotiven" instead of "leitmotive", 22; inconsistent orthography in the use of the German "ß"; misspellings in the copiously quoted German passages), mistakes in citation (e.g., Böll's novel *Billiard um halb-zehn* was published in 1959, 54; the title *Buch der Wendungen* is variously translated as "Book of Turns" [78], "Book of Turns and Twists" and "Book of Turning Ways," [both 111], and "Book of Changes" [index 183]), and stylistic infelicities or dense prose in some passages, which those familiar with Jameson's work will recognize immediately, should not prevent this challenging, sophisticated study from mobilizing new discussions. This is truly a great gift to Brecht and those interested in Brecht on the occasion of his centenary.

Marc Silberman
University of Wisconsin, Madison

Sabine Kebir. *"Ich fragte nicht nach meinem Anteil": Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau, 1997. 292 Seiten.

Finally we have in this book by Sabine Kebir an account of "Elisabeth Hauptmann's working with Brecht" (as I would render the subtitle) which is as reliable and as full as the presently available documents seem to allow. Though Kebir also follows and comments upon Hauptmann's life and offers many relevant sidelights and interesting details not only about Brecht's but also about other collaborators' life and work, my rendering of the subtitle stresses that this book focuses on the personal-cum-political quality of the Hauptmann-Brecht collaboration.¹ Kebir's nine (unnumbered) chapters are on the whole chronological but very often branch into general considerations. The book concludes with notes, a rather brief vita of EH, and a name index. Its braided structure is characteristic for Kebir's inductive-deductive feedback method, which gives due attention both to historical documentation and to foregrounded evaluation. These two aspects also mark Kebir's strengths: the documentation is abundant, the evaluation principles are clear and generous. The former includes the first publication of the three almost full variants of EH's 1926 diary and its subsequent write-ups as well as much more generous transcripts than previously available of EH's important talks with the movie-makers of the DEFA documentary *Die Mit-Arbeiterin* (1972). The evaluation might be labeled as no-nonsense, European socialist feminism, although other labels are also possible and as a rule not fully illuminating anyway. The book is written in a lively, often polemic style, which bears at some points marks of haste but can rise to eloquence and precision. It is destined for a larger audience, meshing with public opinion, especially women's.

It is indispensable to note here that, while we Brecht specialists overwhelmingly know how professionally shoddy John Fuegi's argumentation is, this does not change the fact that he is the clear winner in German (and North American) public opinion, especially among women. He has durably inflected the agenda of Brecht debates. The indispensable scholarly publications about him clearly do not suffice. Kebir's path, different from our cozy *Literaturwissenschaft* as the path of a harried and hurried freelancer in a pitiless market, has better chances here, and should be judged on her own ground. One hopes that the insights of both her books on Brecht and the women in his "workshop" will be translated and participate in English-language debates. I shall use Kebir's book to bring together what is scattered in it about Hauptmann's life, then proceed to her central thesis about EH's personality and work, and finally to what we can today say about her participation in Brecht's workshop and what might be some conclusions.

Born in 1897 in the depths of Westphalia, which she left at the age of 15 for six years of teacher training south of Leipzig and then to teach in the even more provincial depths on the Polish border, the ambitious and talented EH came to Berlin in 1922 as part of that "entry of mankind into the big cities" which would lead her to meet its poet, BB, in 1924. Her close creative collaboration with him, interrupted only from 1933-35 and 1936-46, was at times accompanied by intimate but never exclusive erotic relations (apparently from 1924 to 1929 and probably again in 1935, but there is almost no evidence on this — Kebir 75) and sometimes with misunderstandings or conflicts. Two or three of them seem to have been quite sharp, though not long-lasting. A suicide attempt in 1929 is usually ascribed to Brecht's marriage with Weigel, but we just do not know (Kebir comments sardonically: "Suicidal intentions in men are not automatically explained by grief in love, in women almost always!" — 117). In 1933 — after EH's urgent help for BB's family and possessions, which resulted in her being jailed by the Nazis, fortunately interrupted by the initial confusion, and the intervention of her US-American family — an equally unclear early exile estrangement came about, which Kebir assumes to have caused an "emotional break never again to be compensated" (170, and 159-69). Some evidence for it is found in EH's 1934 letters to Benjamin and Brecht. From one of the latter, I pick out a cool, masterly, and somewhat cutting encapsulation which shows, I believe, how much EH had learned from BB and how different she remained: "Our relationship was somewhat scanty and unaffectionate and awkward, but it was the greatest working friendship that you will ever have and that I will ever have" (170, BBA 480/107-11). A third grave depression, not exclusively or even clearly connected with BB, occurred in Berlin in 1950 and was again accompanied by a suicide attempt; EH's published fragmentary prose "Eine wahre Geschichte" and "Gedanken am Sonntagmorgen" attest to it (200).

However, EH also had other intimate relationships. We know of at least two marriages: in 1931-32 to the editor Friedrich Hacke (the divorce names Bianca Minotti, later Margret Mynatt, EH's intimate communist friend, with whom Kebir suggests she probably had a lesbian relationship — 147, 158), and from 1946 or 1947 till 1951 (though de facto till 1948) to Paul Dessau. The relationships in Berlin with another "BB workshop" member, Emil Burri, and with the well-known reciter of literary works, Ludwig Hardt, might have also been marriages, but they were equally sporadic (158). EH's personal life, especially in the USA, but also in Berlin, still awaits full elucidation, and one hopes some competent dissertation will do so. A biography seems needed, and Kebir's subtitle expressly disclaims this was her aim, yet we should know more about EH's St. Louis family and especially about her political work as CP member and activist first in 1929-33, apparently again in the USA after 1935, where she was in 1944-45 even executive secretary of the "Council

for a Democratic Germany" chaired by Paul Tillich,² and finally in the SED from 1949 on. Certainly, we also need thorough research on her various pseudonyms in Germany and USA, which would allow an overview of her "independent" publications (often deeply influenced by BB, sometimes with some known — and unknown? — participation by him), of which we now have rather incomplete knowledge. Kebir's list at the beginning of her index (280-81), which includes *Happy End*, six short stories, two "songs," seven "autobiographical notes / semi-fictional fragments," and nine "unfinished texts / projects," as well as 11 "translations / adaptations (partly with others)," is a significant step forward but obviously insufficient.

In the USA from 1934 on, EH had a tough time, but she adapted. She did not continue her independent writing attempts of the Berlin years. She worked for émigré and antifascist causes, and published some pseudonymous articles which have not been identified. She thought of moving to Moscow but fortunately desisted. In 1935 she received a "quota visa," which allowed legal employment, and taught in a high school and college in St. Louis. In 1940 she acquired US citizenship; she lived from 1941 on in New York City with Horst Baerensprung, who had been the social-democratic police chief in Magdeburg, and "ghost-wrote" his memoirs and weekly radio-talks. She kept in written touch with BB and helped his arrival in USA. In 1946, after Baerensprung's return to Germany, she moved to Los Angeles, continued her collaboration with BB, vetting the English translations of his plays (among others by Bentley, who was not exactly happy about the powers BB entrusted her with — see Kebir 191-92), and married Dessau. In Berlin after February 1949, she gradually moved into the position of editor of BB's works at Suhrkamp and then also Aufbau, though at the beginning she also worked as dramaturge at the DEFA film studios and as translator. From 1954 on she was a dramaturge at the Berliner Ensemble and collaborated in a number of play adaptations with BB, Besson, and others. After BB's death she helped significantly with the Archive, but above all planned from 1958 on with Weigel and Unseld the Suhrkamp Brecht edition, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, in whose actual textual preparation she had the lion's share. Her editing work continued until her death of cancer in April 1973. She was at the time an "elder stateswoman," much sought after by the increasing number of "brechtologists," all of whom visited her little working room in the Akademie der Künste.³

Kebir's central thesis is twofold: First, that most earlier pseudo-feminist considerations treat "such pioneering women as EH as passive objects, solely as victims of a private relationship" (9). Real problems are reduced to a kind of intimate "chamber play" beloved by the yellow press (8). Kebir cites in particular Astrid Horst's *Prima inter pares*, Paula Hanssen's

Elisabeth Hauptmann, and John Fuegi's *Brecht & Company*. The two earlier books on Hauptmann rest on a much slimmer documentary basis and are in my opinion superseded by Kebir's, who seems to have used all the EH documents in the Akademie der Künste and BBA; the third book is directly, frequently, and successfully contradicted.⁴ Kebir criticizes their accusations for concealing that EH's "reserved and seemingly modest character" was shaped primarily by "the specific conditions of the societies in which she spent her life, while holding fast to her ideals" (9). This ironically named "male feminism" reaches from Raddatz, Theweleit, alas also Peter Weiss in his harmful fictional fantasy about BB, to Fuegi & Co. Often it not only fixates exclusively on a woman's — no doubt very important — relation to Brecht at the expense of all other relations. Most importantly this approach totally de-historicizes EH's situation, which was strongly determined by two factors. To begin with, she was already during the Weimar Republic, but even more strongly after her emigration, constrained by the social and publishing orthodoxy in which women had to demonstrate overwhelming talent and furthermore either a Brechtian fighting spirit and/or a solid economic basis in order to make a name in the book or play-writing market (Anna Seghers, for example). All others were caught in the gap between legal and financial independence (see Kebir 117-19 and passim). To my knowledge, none among the psychologizing-cum-ethical detractors take into account that almost everybody in the BB circle was on or just over the border of starvation before *The Threepenny Opera*, often again after emigration, and perhaps in the first years of the divided Berlin (exceptions would be Weigel before 1933 and Berlau before 1939, who had family support). Even in postwar Germany, Kebir reveals, BB's publishers banked exclusively on his "genius" name as marketable; even today, Kebir failed to publish EH's interviews. EH found out by bitter experience that "it became necessary for her survival to hide essential parts of her personality behind the ladylike quality of an inconspicuous secretary and schoolmarm" (10).

The second part of Kebir's thesis is "to reactualize the collective form of production around Brecht from the point of view of Elisabeth Hauptmann" (16). It is clear that a strong attraction was exercised over the whole BB workshop by the belief, shared by them after about 1926, that they were working for *die dritte Sache* of a vaguely Leninist world revolution against war, exploitation, and degradation, which would lead to a society with justice for all, particularly for the unbelievably put-upon women and children. A successful formulation of that overriding syndrome, whose importance for BB and for all of his collaborators is much undervalued, can be found in Shen Te's scene observing the child rooting among refuse (I would propose to all the exploiters of mainly unproven but certainly existing abortions among BB's lovers — always decided upon by the women — to keep in mind that scene before they judge!). Remarkably, it was women like Steffin, Weigel, Berlau, and EH

who were the staunchest believers in this "third thing," where the political was truly the personal, while the often equally important male collaborators, such as Engel, Ihering, or Burri, could eventually defect into kitsch or, in Bronnen's case, even to National-Socialism. Kebir's discussion of BB's poem "Du der das unentbehrliche" (GBFA 13:364-65) is here also pioneering (123-26).

Cynically one might note that the men had a choice while the women had none; Marieluise Fleisser's horrible fate after leaving BB testifies to that. No doubt, the original catalyst of the workshop that BB always gathered around him was his personal charisma, the mixture of shyness and ruthlessness, playfulness and utter focus, strong personal *Haltung* and collective orientation. This "gobbling up of life" (Feuchtwanger) is impressively limned in Fleisser's story "Avantgarde" — precisely because it is a hyperbolical attempt to square accounts with the charisma's cost for the incompatible ones (against her will much misunderstood as one-to-one biography and attack). But major factors that held the workshop together were, first, the fun ("Spaß") EH stresses time and time again in her DEFA interviews, and second, the fact that the collaborators' creativity could, by using BB's name, have an observable, liberatory public effect. As Kebir memorably formulates: "The kind of rationality with which he [BB] faced the puzzles of the world was playful and at the same time severe. The erotic emanation that this thinking obviously possessed was however not only seduction through, but also seduction to, reason. It works even after his death, and not only on women" (92). One is tempted to applaud.

I therefore subscribe to Gerda Marko's conclusion that in such straits EH made not only an understandable but also an intelligent decision, and that insinuations to the contrary "would mean banalizing her self-confident subordination" (cited in Kebir 10). The Svengali "hypnotizer of defenseless maidens" theory is third-rate bourgeois romanticism, yellow-press kitsch. The Raddatz-Fuegi *Besserwisserei*, taking it for granted that they know better than the women involved what could and should have been good for them, is arrogant and moreover materially incorrect sermonizing, fit for a self-proclaimed "moral majority," driven by a deeply political, right-wing agenda, and intent on destroying the alliance between women and radical social liberation by splitting it into isolated sects.

Kebir discusses at some length the sexual openness of the bohemian avant-garde in the twenties — female as well as male — stressing their above-board relations as well as the self-determination, toughness, and mutual help and respect of the women (e.g., 71-89). All this does not mean there were no neuralgic, at times acute, "pains of free love." They could and sometimes did damage people around BB. The extreme cases might be Berlau and Fleisser (the latter name indicates that no sex need have been involved, unless one takes it as D.H. Lawrence's "sex in the

head"), while Kebir admires Steffin, EH, and especially Weigel for finding the right balance between personal possessiveness and creative collaboration. Kebir also suggests her argument does not mean that in different historical and personal circumstances (say, for women in the global North after the 1960s, and/or on other continents), other paths are not available and might not be preferred. Even BB allowed that love as the supreme productivity also legitimates strike actions; of course, it took him until 1949 to formulate this (*GBFA* 27:305), while in earlier blow-ups it is often difficult — but always mandatory — to decide whether his cutting sarcasms were motivated or not by the interests of the workshop's common horizons. Yet the argument does mean that nobody is helped by "missionary" impositions of one's own situation upon a historical Other (even assuming the imposition were just, above-board, and philologically illuminating, none of which is the case with Fuegi), as opposed to a process of loyal feedback where impositions can be modified by data. Obversely, however, this means, as Kebir rightly pleads (for example, 14-16), that in our historical period in the relatively affluent North, justice should be done to the remarkable creativity of BB's collaborators like EH by identifying as clearly as possible, though not necessarily in quantitative terms, their participation in the opus falsely published — without any scheming by BB — under his sole name.

Why then, did all such matters remain carefully under wraps even after Brecht's death, together with his "priapic" poems? Kebir as a political scientist, Gramscian, and a woman with the rare experience of all three quondam "worlds" — East, West, and South — is at her shrewdest and most innovative when arguing the reason was a mixture of commerce and politics: "Nobody knew better than EH that precisely the most important aspects of Brecht's art had found only a cryptic home in the GDR. Nor were they exactly welcome in the official FRG — despite the impressive sales figures" (12, see also 221-33 and *passim*). The root of the matter lay in the orientation and indeed practice of BB and his circle to the self-managing socialism of "council democracy" (the original soviets or Luxemburg's *Räte*).⁵ Indeed, Kebir's values seem to stem from the circle of Werner Krauss, Werner Mittenzwei, and other "warm stream," would-be reformers of socialism who saw in BB a unique possibility to urge upon the public sphere of both Germanies a "plague on both your houses" in relation to the ruling apparatuses. Aesthetically this meant destroying the "artistic dogma of a 'positive hero' as a figure supposedly necessary for the audience's identification" (12). One should note that such empathetic identification was as rife in "Western" arts, sports, and political star-systems as in the administratively enforced "cult of personality" and other GDR dogmas. Kebir argues that EH, Weigel, and Unseld were aware that focusing on BB's avant-garde eroticism might have given much ammunition to philistine enemies everywhere, to the detriment of his liberatory political function (and of Suhrkamp's and Aufbau's profits).

Regardless of whether this was actually warranted by BB's behavior, it was therefore wiser to "dose" the publication of both the poems and the memoirs — so that the latter finally did not get written by EH, despite Unsel'd's and Bunge's urging.

"I have frequently compared Brecht to a vacuum cleaner that constantly ingested printed and unprinted ideas and formulations of the dead and the living in order then to regurgitate them in his own unmistakably characteristic shape and usually with a totally different meaning or in a new combination of meanings" (120). Kebir's reference to her remarkable earlier book, *An Acceptable Man?*, which provided an overview of his relationships to women from Marie Rose Aman to Isot Kilian, establishes her central point: "ingestion" ["Einverleiben"] was BB's way of consciously shaping new social knowledge in the light of his horizon — a self-governing society in which art would not be a commodity but a relationship among free personalities. This is diametrically opposed to the horizons of today's capitalism without a human face. But at present the experiences of personal work expropriated by and for huge apparatuses raise legitimate demands for justice. And so, what is EH's participation in the opus published (except for *Happy End*) as BB's works? Owing to EH's strong, sometimes crotchety reluctance to put herself forward and to the carelessness about copyrights that she fully shared with BB, we shall never know this in detail. However, Kebir adds some suggestions to earlier work (e.g., John Willett's) which I shall briefly use now.⁶

For *Happy End* the main outlines are fairly well known: EH developed BB's idea basing herself on the material of a mysterious US-American short story (which I have always believed, though this awaits clarification, to be by Damon Runyon) and incorporated her investigations into the Salvation Army as evident in her short story "Bessie Soundso"; BB contributed songs and other textual interventions in collaboration with music written by Weill and probably with EH, while Emil [Hesse-] Burri also played some role (see Kebir 108-17). We cannot say much either about BB's Berlin short stories written between 1924 and 1933. EH's 1926 diary and notes (cited in Kebir 34-63) speak about "work" on at least one of them, but as usual it is unclear whether it is by EH, BB, or both. While Willett seems to be the only critic to suppose the stories were up to a point co-authored by her, I would agree it is quite possible she added some touches to some of them. There remains her well-known participation in BB's plays between 1926 and 1932, from a decisive reworking of *Man Equals Man*, through *The Threepenny Opera* and some songs and parts of *Mahagonny*, to most of the *Lehrstücke* (especially *The Exception and the Rule* and *He Who Said Yes / He Who Said No*), the 1931-33 versions of *Round Heads and Pointed Heads*, and the most important of them all, *Saint Joan of the Stockyards*. A second

period ensued when EH in the 1950s participated in the adaptations of the Berliner Ensemble with BB's pupils, in two cases (*Drums and Trumpets* and *Don Juan*) with some BB participation. EH's various testaments (Kebir 236-37) claim she participated extensively or directly in the texts of all the above except the transmogrified *Pointed Heads*. However, there are good indications this should not be taken as a final, full list. *The Baden-Baden Lesson on Consent* and *The Flight of the Lindberghs* are missing; she seems also to have worked on the earliest version of *The Measures Taken* and perhaps on *Baal*, in the USA on *Fear and Misery of the Third Reich* and *The Duchess of Malfi*.

Kebir endorses Klaus Völker's summary of EH's substantive participation in the two "musicals" with materials found and/or translated from the press, "taken over by Brecht often literally, or very slightly but still strikingly changed, in the formulation by Elisabeth Hauptmann" (cited 101). EH obviously wrote (and claimed) the Basic-English "Alabama Song" and "Benares Song," while she claimed that poems not for music were in general written by BB alone (though everybody present when they were being typed — mostly by her — was welcome to give suggestions, a number of which are now in those poems). Kebir's book adds little to what was known already about the *Lehrstücke*, and I think she exaggerates the (undoubted) importance of the Noh for their coming about; it was a pluricausal convergence based on already existing elective affinities. She mentions that EH "intensively co-operated" in *The Mother* too (155) but, except for EH's mention in "Gedanken" that she redid the Bible scene with BB, we only know about her help in New York in 1935. As for *Saint Joan of the Stockyards*, surely BB's most important play written before 1939 (at least), it was the end-result of a number of earlier shared attempts to deal with BB's "cold Chicago," the stockmarket, and/or the Salvation Army, and it was written with Burri and EH. She most probably worked mainly on Johanna's speeches but also supplied much material about the stockmarket and probably about Elizabethan theatre and versification (Willett). Except for the various testaments, Kebir's materials do not add new data about this play. But she agrees for the nonce with Fuegi (and Willett) that without observing the stance and activity of his women friends, BB would not have been able to create Johanna or his other female protagonists (100).⁷

With sure political instinct, EH foresaw the Fuegis of this world. She told the DEFA interviewers that her work with BB was mutual learning in which she learned more: "...so that it should not seem that the co-workers were exploited. For we got infinitely much from it" (Kebir 94). She meant knowledge and pleasure, rather than money. As to the participation, the plays should not only all be (most have been) marked in small print "with co-operation of EH," but her kind and quality of participation should have been acknowledged in much more detail in the GBFA notes. I cannot (alas) enter here into the unholy marriage of capitalist commercialism and

old-fashioned German editorial practices, which prevented that edition from encompassing "Bertolt Brecht, seine Schüler und seine Werkstatt," as the lie of the land demands and as is normal in presentations of Giotto or Rembrandt. This would not detract from BB nor would it prevent separate publications of the opus of single members in the BB-Workshop. In other words I do not advocate imperialist erasure of EH's or Steffin's public profile by such a putative "BB Workshop" edition: both approaches are devoutly to be wished for. In individual editions and in all performances I see no problem with reviving for the six titles written between 1926 and 1932 mentioned above, as well as for a few more already known to the GBFA and the 1950s collaborations, BB's old *Versuche* practice of identifying authorship by a team of "BB with EH and XY [where pertinent]." Surely at least *The Threepenny Opera* and *He Who Said Yes / He Who Said No* should be assigned to "BB and EH." This act of justice is for me more important than the ridiculous Swiss-American banking exercise of counting word percentages. It would somewhat offset the unjust financial retribution to EH, which was caused every bit as much by her own carelessness, shyness, and even conscious obfuscation of participation (see 214-15), but which others concerned in legal and financial decisions — not BB — could then exploit.

Obversely, this does not give much fodder to the thesis of sexual or psychic exploitation, in contradistinction to the financial arrangements for *The Threepenny Opera* and after, say, 1954, when BB became world famous and there is good reason to speak of niggardliness. Nonetheless, it further seems clear to me that without BB none of the above plays would ever have even been conceived; without BB and Weill the two "musicals" and the "school opera" *He Who Said Yes / He Who Said No* would not have been a success; and last but not least, without BB, EH's life (as she firmly believed) would have been radically poorer. Could she have had an independent literary career? Kebir believes the odds would have been strongly against her, Willett that we do not know whether she had the combination of talent and drive to achieve it. With much respect toward a person I had the privilege of meeting once and from whom I learned much through the years, I agree with both.

Darko Suvin
McGill University, Montreal

NOTES

¹ In her earlier, by now famous book *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen* (Berlin: Aufbau, 1997, revised and enlarged from the first, 1987 edition), Kebir had done some splendid analyses of poems, say of "Erinnerung an die Marie A." If she here evinces less interest in philological details or analyses, it is because the focus is different. Further in this review the following abbreviations will be used: EH = Elisabeth Hauptmann, BB = Bertolt Brecht, BBA = Bertolt-Brecht-Archiv, and GBFA = *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* of Brecht's works (1988-99).

² Kebir gives the correct date on 192-94 but 1943-45 on 278; the former is confirmed by GBFA 29:323-25, 334-35, 686-87.

³ A letter from EH's later years complains about the "hellen Haufen" of Germanists who arrive each summer (Kebir 11). Though not a Germanist, I was one of them in 1971, when preparing dramaturgical and pedagogical work on *St. Joan of the Stockyards*, in which I knew EH was especially involved. I would not like to keep from the public domain her answer to my speculation that Johanna's great speech in Scene 9, "Nun sah ich züge, straßen, auch bekannte, Chicago!" was based on the Chicago Commune chapter of Jack London's *The Iron Heel*. Her answer, "wie aus der Pistole geschossen": "Of course!"

⁴ References here are to Astrid Horst, *Prima inter pares: Elisabeth Hauptmann, die Mitarbeiterin Bertolt Brechts* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992), Paula Hanssen, *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator* (Bern: Peter Lang, 1995), and John Fuegi, *Brecht & Company* (New York: Grove, 1994). An exceptional "balanced judgment" cited approvingly (10) is Gerda Marko's in her *Schreibende Paare: Liebe, Freundschaft, Konkurrenz* (Zürich and Düsseldorf: Artemis und Winkler, 1995); Kebir does not include similar voices writing in English, as her major thrust is a polemic for the German reader. One document she mentions that could not be fully consulted was EH's testament of 1972, deposited in the office of a lawyer who also worked for the "Brecht Erben" (237).

⁵ I am the more pleased with this argument "from the horse's mouth," as I have argued at some length in *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy* (Brighton & Totowa NJ: Barnes and Noble, 1984) and *Lessons of Japan: Assays of Some Intercultural Stances* (Montreal: CIADEST, 1996) that "council democracy" structures plays such as the *Caucasian Chalk Circle*, *Jasager / Neinsager*, and the *Coriolanus* adaptation — and the case could be made for many other plays as well as for BB's work in the Berliner Ensemble. This is of course not incompatible with his clear *primus inter pares* position: good collectives need and foster strong personalities. Kebir's stress on the collective method of working in BB's workshop would not have surprised any painter or sculptor before Romanticism or any theatre and film worker at any time; she rightly notes that this is a scandal only for right-wingers like Fuegi (who are, however, let me add, as a rule very well ensconced in collective networks dispensing money and privilege).

⁶ I shall not dwell on the work mainly or solely to be attributed to EH, e.g., the "pure" translations and the short stories known through the only book published — posthumously — under EH's name, *Julia ohne Romeo* (Berlin: Aufbau, 1977).

Kebir found at least one unpublished fictional fragment (88). A possibly large number of radio-plays and talks remains unidentified. What follows on EH as *Mitarbeiterin* is much too brief and necessarily leaves out uncertainties, nuances, and qualifications; on these aspects, see the pioneering article by John Willett, "Bacon ohne Shakespeare? The Problem of Mitarbeit," *Brecht Yearbook* 12 (1983), 121-36. Here, by the way, is a "balanced" male voice one wishes Kebir had cited.

⁷ Philological carplings: First, the book is poorly proofread. I have found typos and similar technical errors on at least 25 of the pages. Two recur persistently and include calling EH's book *Romeo ohne Julia* instead of *Julia ohne Romeo*. The generous notes to the 1926 diary do not decipher "R.L." (60) as Rosa Luxemburg. Some more important typos include "Es chien" for "Er schien" (52), "1414" for "1444" (Zeami's death, 265), "Book" for "Brock" (265), "Country" for "County" (277). Second, some corrections. John Fuegi is presented as "the founder and for many years head of the Brecht Society" (6) — obviously his frequent visits to and media exposure in Germany have done nothing to dissipate this misinformation. BB's important fragment, "As Poiret and Paquin dictate fashion in clothes to half the globe, I Bert Brecht will dictate to the globe theatre and film" (60), does not refer by mistake to Paquet but to Mme. Paquin, leading Paris and world *couturière* in the first third of twentieth century. Third and worst, the Index of Names is a mess. It does not include entries from the 40 pages of notes and the vita; Barthes and Poe have no page numbers; Hanssen comes after Hoover (who is "Edgar J."); the Chinese names are arsy-versy; some first names are missing and some superfluous ("Harry Sinclair Lewis"); there is neither Paquin nor Paquet, etc. Even more regrettable is the fact that there is no index at all in the new edition of Kebir's *Ein akzeptabler Mann*? One can only wonder how Aufbau Verlag will maintain its reputation, if its editing practices do not improve.

Books Received

Heinz Ludwig Arnold, Hrsg. *Heiner Müller*. Zweite Auflage: Neufassung. München: Text und Kritik, 1997.

David Barnett. *Literature versus Theater: Textual Problems and Theatrical Realization in the Later Plays of Heiner Müller*. Bern: Peter Lang, 1998.

Jean Benedetti. *Stanislavski and the Actor*. New York: Routledge, 1998.

Günter Berg, Hrsg. *Bertolt Brecht: Lektüre für Minuten. Gedanken aus seinen Büchern und Briefen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Günter Berg und Wolfgang Jeske. *Bertolt Brecht*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998.

Michael Bienert. *Mit Brecht durch Berlin: Ein literarischer Reiseführer*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1998.

D. Stephan Bock. *Coining Poetry: Brechts "Guter Mensch von Sezuan."* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Richard Bodek. *Proletarian Performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus, and Brecht*. Columbia, SC: Camden House, 1997.

Wolfgang Bömelburg. *Hobellied für Bertolt Brecht: Ein Theatertischler erzählt*. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1997.

Bertolt Brecht. *Briefe 1-3 (GBFA 28-30)*. Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Bertolt Brecht. *Collected Stories*. Ed. by John Willett and Ralph Manheim. Trans. by Yvonne Kapp, Hugh Rorrison, Antony Tatlow, and John Willett. With introduction and updated notes by Marc Silberman and Shuhsi Kao. New York: Arcade Publishing, 1998. [Revised version of 1983 Methuen edition.]

Bertolt Brecht. *Hundert Gedichte 1918-1950*. Berlin: Aufbau, 1998. [Reprint of the 1951 selection chosen by Wieland Herzfelde and authorized by Brecht.]

Brecht 100 < = > 2000

Bertolt Brecht. *Leben des Galilei: Drei Fassungen, Modelle, Anmerkungen. Spectaculum 65*. Sonderband zum 100. Geburtstag. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Bertolt Brecht. *Leben des Galilei*. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Suhrkamp BasisBibliothek + 2 Hörkassetten (Der HörVerlag) + CD-Rom-Diskette (Litera Media).

Bertolt Brecht. *Die Maßnahme*. Zwei Fassungen. Hrsg. von Judith Wilke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. [Paralldruck der Fassungen von 1930 und 1931 mit Anmerkungen.]

Bertolt Brecht. *Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939* (GBFA 19). Bearbeitet von Brigitte Bergheim. Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Bertolt Brecht. *Prosa 5: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1940-1956* (GBFA 20). Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt. Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Bertolt Brecht. *Stücke 10: Stückfragmente und Stückprojekte*. 2 Bde. (GBFA 10.1 und 10.2). Bearbeitet von Günter Glaeser. Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Bertolt Brecht. *War Primer*. Trans. and ed. by John Willett. London: Libris, 1998.

Huimin Chen. *Inversion of Revolutionary Ideals: A Study of the Tragic Essence of Georg Büchner's "Dantons Tod," Ernst Toller's "Masse Mensch," and Bertolt Brecht's "Die Maßnahme"*. New York: Peter Lang, 1998.

Young-Jin Choi. *Die Expressionismus-Debatte und die Studien: Eine Untersuchung zu Brechts Sonettichtung*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Leopold Declloedt. *Helemaal goed komt heet nooit: Bertol(d)t Brecht in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998. 40 pages. [Bibliography of works by and about Brecht published in Dutch from 1945 to 1996; available from the Instituut: Herengracht 168, 1016 BP Amsterdam, Netherlands.]

Walter Delabar und Jörg Döring, Hrsg. *Bertolt Brecht (1898-1956)*. Berlin: Weidler, 1998.

Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder und Isabel Pflug, Hrsg. *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen und Basel: A. Francke, 1998.

Marieluise Fleißer. *Die List. Frühe Erzählungen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Bernhard Echte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Christoph Gellner. *Weisheit, Kunst und Lebenskunst: Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht*. Mainz: Matthias-Grünwald Verlag, 1997.

Heinz Geuen. *Von der Zeitoper zur Broadway Opera: Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*. Schliengen: Edition Argus, 1997.

Steve Giles and Rodney Livingstone, eds. *Bertolt Brecht: Centenary Essays*. German Monitor No. 41. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998.

Nils Grosch, Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera, Hrsg. *Kurt Weill-Studien 1*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.

Holger Gumprecht. *"New Weimar unter Palmen": Deutsche Schriftsteller im Exil in Los Angeles*. Berlin: Aufbau, 1998.

Mutsumi Hayashi, Hrsg. *Das Kaleidoskop: Theater und Literatur in den deutschsprachigen Ländern*. Festschrift für Tatsuji Iwabuchi. Tokyo: Dogakusha, 1998.

Werner Hecht, Hrsg. *"alles was Brecht ist..." Fakten - Kommentare - Meinungen - Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. [Begleitbuch zu der umfassenden Fernseh-Retrospektive im 3sat.]

Werner Hecht. *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Werner Hecht, Hrsg. *Brecht: Sein Leben in Bildern und Texten*. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel, 1998. [Unrevised reprint of 1978.]

Fritz Hennenberg, Hrsg. *Brecht Liederbuch*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann und Florian Vaßen, Hrsg. *Brecht & Stanislawski und die Folgen: Anregungen für die Theaterarbeit*. Berlin: Henschel, 1997.

Jost Hermand and Marc Silberman, eds. "Special Issue: Bertolt Brecht." *Monatshefte* 90.3 (Fall 1998). [Articles by Robert Cohen, Karla L. Schultz, Thomas Eickhoff, Ernst Schumacher, Helmut Peitsch.]

Herbert Herzmann. *Tradition und Subversion: Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenberg, 1997.

Jürgen Hillesheim und Uta Wolf. *Bertolt Brechts "Die Ernte": Die Augsburger Schülerzeitschrift und ihr wichtigster Autor*. Augsburg: Maro Verlag, 1997. [Nachdruck der Hefte 1-7, 1913-1914.]

Frank Hörnigk, Hrsg. *Stück-Werk: Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre*. Berlin: Theater der Zeit und Internationales Theaterinstitut, 1997.

Fredric Jameson. *Brecht and Method*. London and New York: Verso, 1998.

Jonathan Kalb. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge, New York, and Melbourne: Cambridge University Press, 1998.

Sabine Kebir. *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen*. Überarbeitete und erweiterte Fassung. Berlin: Aufbau Verlag, 1997.

Sabine Kebir. *"Ich fragte nicht nach meinem Anteil": Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1997.

Katharina Keim. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer, 1998.

Albrecht Kloepfer. *Poetik des Distanz: Ostasien und ostasiatischer Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts*. München: Iudicium, 1997.

Jan Knopf, Hrsg. *Bertolt Brechts "Terzinen über die Liebe"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. [Materialien und Dokumentation zu dem Gedicht.]

Joachim Lang und Jürgen Hillesheim, Hrsg. *"Denken heißt verändern..." Erinnerungen an Brecht*. Augsburg: Maro Verlag, 1998. [Joachim Lang im Gespräch mit Barbara Brecht-Schall, Benno Besson, Erwin Geschonneck, Claus und Wera Küchenmeister, Regine Lutz, Egon Monk, Peter Palitzsch, Martin Pohl, Käthe Reichel, Ekkehard Schall, Manfred Wekwerth.]

Edmund Licher and Sjaak Onderdelinden, eds. *Het gevoel heeft verstand gekregen: Brecht in Nederland*. Rotterdam: Aristos and Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998.

Bonnie Marranca. *Ecologies of Theater: Essays at the Century Turning*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996.

James McPherson Ritchie. *German Exiles: British Perspectives*. New York: Peter Lang, 1997.

Bernd Meyer-Rähnitz. *Kurt-Weill-Discographie: Die Grammophon-Schallplatten (1928-1961)*. Dresden: Bibliophilen-Verlag und Albis-International, 1998. [Obergraben 2, 01097 Dresden]

Christa Neubert-Herwig, Hrsg. *Benno Besson: Theater spielen in acht Ländern. Texte, Dokumente, Gespräche*. Berlin: Alexander Verlag und Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 1998.

Seong-Kyun Oh. *Die materialistisch-dialektische Fundierung des epischen Theaters Brechts als eines zweidimensionalen theatralischen Kommunikationssystems*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Renate Rätz, Hrsg. *Harry Buckwitz, Schauspieler, Regisseur, Intendant: 1904-1987*. Berlin: Parthas-Verlag und Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 1998.

Anna Russo. *Bertolt Brecht and Dario Fo: Wege des epischen Theaters*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998.

Irmgard Schartner. *Hanns Eisler, "Johannes Faustus": Das Werk und seine Aufführungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang / Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.

Jürgen Schebera. *Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott Musik International, 1998.

Einar Schleef. *Droge Faust Parzival*. Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1997.

Fernando Suárez Sánchez. *Individuum und Gesellschaft: Die Antike in Heiner Müllers Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Antony Tatlow. *Brechts Ost Asien*. Katalog zur Ausstellung im Literaturforum im Brecht-Haus. Berlin: Parthas Verlag, 1998.

Peter Thomson. *Brecht: Mother Courage and Her Children*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Brecht 100 < = > 2000

Vasily Osipovich Toporkov. *Stanislavski in Rehearsal*. Trans. Christine Edwards. New York and London: Routledge, 1998. [Reprint of 1978 translation.]

Christine Tretow und Helmut Gier, Hrsg. *Caspar Neher: Der größte Bühnenbauer unserer Zeit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1997. [Tagungsbeiträge vom Symposium des Bert-Brecht-Kreises Augsburg, April 1997.]

Konstantin Wecker. *Brecht*. Munich: Global Musicon and BMG Ariola, 1998. [CD with new compositions for 10 Brecht songs sung by Wecker.]

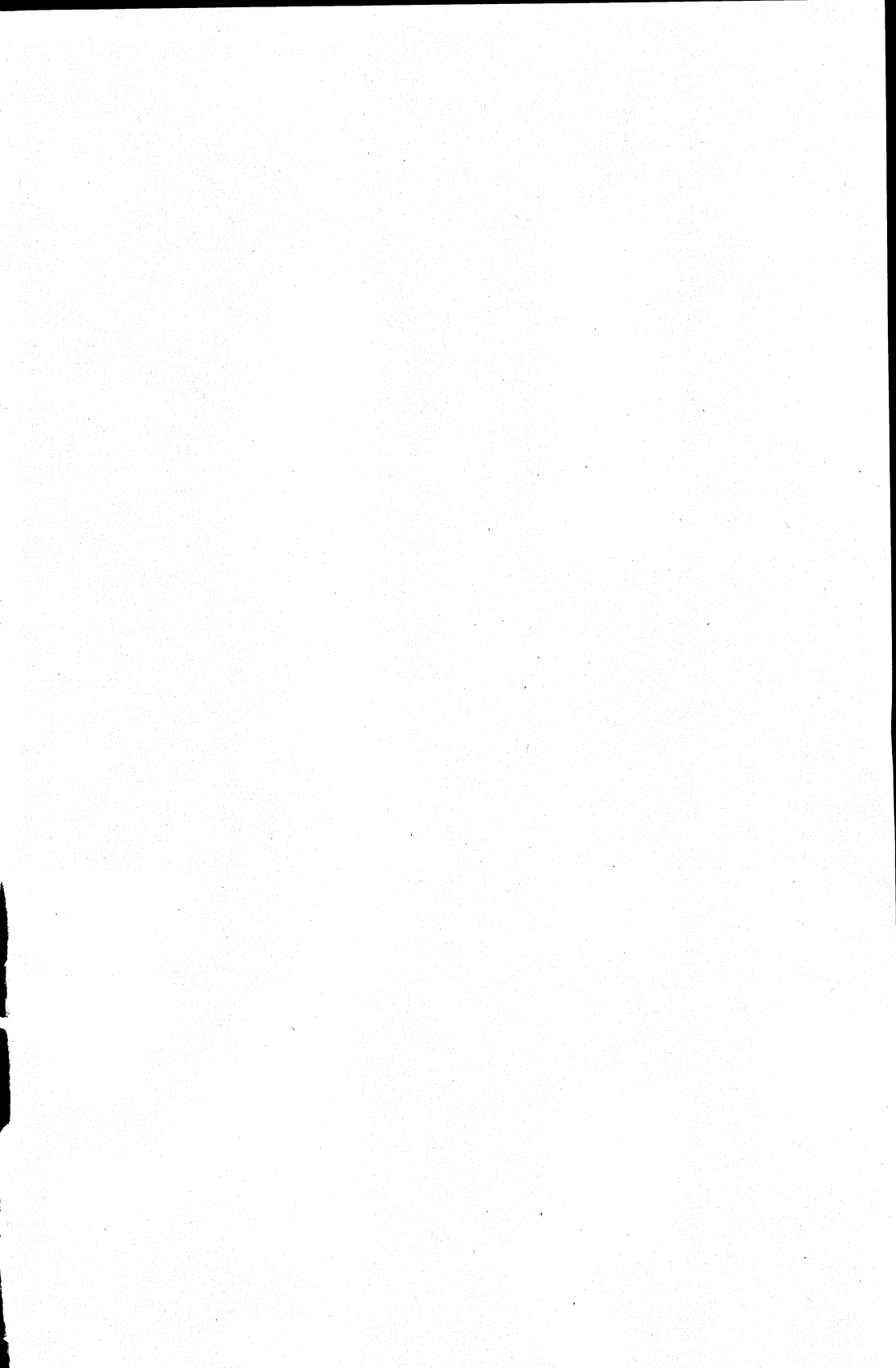
Kurt Weill and Bertolt Brecht. *Die Dreigroschenoper - A Facsimile of the Holograph Full Score*. Ed. by Edward Harsch. Kurt Weill Edition IV:1. New York: Kurt Weill Foundation for Music and Valley Forge, PA: European American Music Corporation 1996.

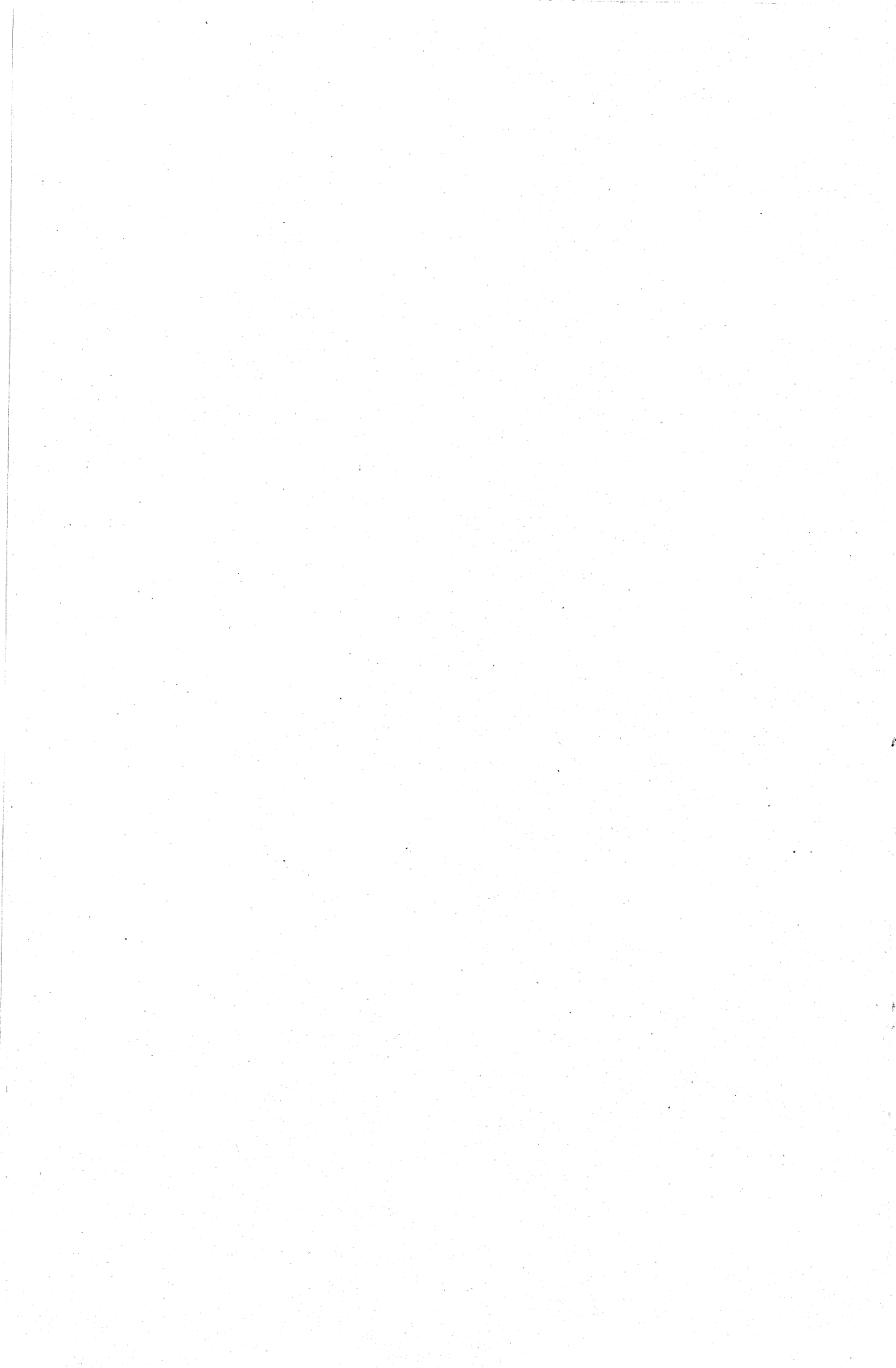
Judith Wilke. *Brechts "Fatzler"-Fragment: Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998.

John Willett. *Brecht in Context: Comparative Approaches*. New revised edition. London: Methuen, 1998.

Susanne Winnacker. "Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht." *Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück "Die Maßnahme"*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

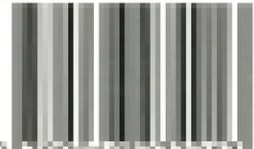
Peter Yang. *Theater ist Theater: Ein Vergleich der Kreidekreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos*. New York: Peter Lang, 1998.







ISBN 0-9642122-1-6



9 780968 272213