



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

The B-Effect: Influences of/on Brecht. 37 2012

Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution,
University of Wisconsin Press, 2012

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/7GTGZXycRDFUE84>

<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 B-Effect -

Influences of/

on Brecht

Der B-Effekt -

Einflüsse von/

auf Brecht

Ginge da ein Wind

Könnte ich ein Segel stellen?

Wäre da kein Segel

Machte ich eines aus Stecken
und Planen

The Brecht Yearbook 37

The International Brecht Society

Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht

Das Brecht-Jahrbuch 37

Herausgeber:
Friedemann J. Weidauer

Redaktions-Assistenz:
Ute Bettray

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

The B-Effect – Influences of/on Brecht

The Brecht Yearbook 37

Editor:

Friedemann J. Weidauer

Editorial Assistant:

Ute Bettray

Editorial Board:

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

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright ©2012 by the International Brecht Society. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Connecticut—Storrs, Storrs, Connecticut, USA.

Distributed by the University of Wisconsin Press, 1930 Monroe Street, Madison, WI 53711, USA.

www.wisc.edu/wisconsinpress/brecht.html

ISSN 0734-8665

ISBN 978-0-9851956-0-1

Printed in Canada

Submissions

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

Theodore Rippey, Department of German, Russian & East Asian Languages, Bowling Green State University, 103 Shatzel Hall, Bowling Green, OH 43403.
Email: theodor@bgsu.edu

Inquiries concerning book reviews should be addressed to:

Friedemann Weidauer, Department of Literatures, Cultures, and Languages, 261 Oak Hall, 365 Fairfield Way, University of Connecticut, Storrs, CT 06268-1057
Email: friedemann.weidauer@uconn.edu

Officers of the International Brecht Society

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

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

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

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

Internet Website address

<http://www.brechtsociety.org>

Internet Website Communications from the IBS:

<http://ecibs.org/new/index.php>

Internet Website The Digital Brecht Yearbook Vols. 1 - 31:

<http://digidoll.library.wisc.edu/German/subcollections/BrechtYearbookAbout.html>

Membership

Members receive The Brecht Yearbook and the annual journal *Communications of the International Brecht Society*. Dues should be sent in US\$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 24, IBAN – DE53 3007 0024 0767 4146 00, BIC bzw. Swift Code: DEUTDE33HAN.

Student Member (up to three years)	\$30.00	€30
Low income and emeritis faculty	\$30.00	€30
Regular Member (full-time employed)	\$45.00	€45
Sustaining Member	\$50.00	€50
Institutional Member	\$50.00	€50
Lifetime (retirees only)	\$200.00	€200

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



The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the 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

Friedemann J. Weidauer xi

In Memoriam Wolfgang Jeske 1

The B-Effect in Anglophone Literature/Der B-Effekt in der englischsprachigen Literatur

K. Scott Baker (Kansas City) 5
Brecht's Courtrooms and the Epic Theater

Sonya Freeman Loftis (Atlanta) 25
Restructuring Marlowe: Images of the Body in Brecht's *Edward II*

The B-Effect and Lars von Trier/Der B-Effekt und Lars von Trier

Angelos Koutsourakis (New South Wales) 43
Specters of Brecht in Dogme 95: Are Brecht and Realism Necessarily Antithetical?

Nenad Jovanovic (Cairo) 65
Estranging the Postmodern: The Brechtian Resonances in Lars von Trier

The B-Effect in Dance, Theater, Photography, and TV/Der B-Effekt in Tanz, Theater, Fotografie und Fernsehen

Jacobien de Boer (Utrecht) 85
To the Dancer Leistikow! A Lost Poem of Bert Brecht

Asja Braune (Berlin) 97
Helene Weigel - Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit

Margaret Setje-Eilers (Nashville) 133
Performance and Photography: Conversations with Vera Tenschert and Margarita Broich

Esther Slevogt (Berlin) 163
Ritterschlag mit dem Damoklesschwert: Egon Monk und Bertolt Brecht, 1949-1953

New Contributions to Brecht Research/Neues zur Brechtforschung

Gerhard Fischer (New South Wales) 179
Verfremdung als literarisch-ästhetische Kategorie in der erzählenden Prosa Brechts

<i>Florian Vaßen (Hannover)</i>	189
"Jeder sollte sich von sich selbst entfernen" – Fremdheit und Verfremdung bei Bertolt Brecht	
<i>Marianne Streisand (Berlin/Lingen)</i>	215
"Sei stille, mein Herz, dieses Asien hat ein Loch, durch das man hineinkriechen kann" – Die Entdeckung der Massen in Brechts <i>Mann ist Mann</i>	
<i>Ute Bettray (Storrs)</i>	229
Bertolt Brecht as the Ideal Reader of Ingeborg Bachmann's <i>Die gestundete Zeit</i> (1953)	
Book Reviews	253
Books Received	279
Contributors	281

Editorial

Friedemann J. Weidauer

The theme that holds the contributions in this volume together is the amazing range of influences that Bertolt Brecht absorbed in his work and the surprising ways in which aspects of his thinking and writing resurface in a variety of media and cultural products today. As it seems, quite in contrast to some rumors, Brecht is becoming more relevant by the day as the “big” problems of the world remain unsolved, whether it is the increased frequency of the type of storm that once threatened Mahagonny or the growing abyss between the rich and the poor of this world. Perhaps no one has characterized politics under capitalism as succinctly as Brecht in an interview of Peter Hacks published in the Brecht Yearbook 33, my first volume as editor:

Then Oil calls and says: Listen, this is impossible that you do this, this will hurt our interests... so you better don't do it. And then Coal calls, and Coal says: we are very interested that this will get done, so please do it... To illustrate this, Brecht performed a mime: He said, it's like a man sitting on a chair and something irritates his behind... So the man doesn't think about it and draws no conclusion: I sense something, there must be a cause, and how do I eliminate the cause? Instead he starts fidgeting on the chair and sits like this and then like that. So if it doesn't pinch anymore, it's great, but if it still does, then I sit like this, and move to the edge of the seat. And this is how Brecht thought decisions are made in capitalist governments. (Bernadette Grubner, ed., “Gespräch zwischen Hans Bunge, Peter Hacks und Anna Elisabeth Wiede” in *Brecht Yearbook* 33 (2008): 247 - 248).

The ingenious ability of Brecht to stage complex situations is what keeps drawing practitioners and theorists of art to his work.

K. Scott Baker provides a case in point: his investigation of the role of courtroom scenes in Brecht's plays shows the intricate connection between the problem presented and the medium in which it is presented; it also presents new insights into the problem of representing “the truth” when the latter is always already defined as that what is true in the eyes of the performers. In a similar vein, Sonya Freeman Loftis shows us that Brecht in anticipation of much later theoretical writing had already included in his plays the possibility that even what appears to be the most natural “sign” can be further deconstructed and carries with it a variety of culturally constructed meanings. This contribution could be seen as an investigation on a micro level that Marianne Streisand performs on the macro level as the individual body becomes part of a larger system of

signification in which the masses figure as the new (anti) hero. Gerhard Fischer adds a spatial element to this discussion as his analysis of Brecht's short prose suggests a continuity between how these short stories are constructed and how future urban planning could proceed.

Similarly, Florian Vassen suggests that Brecht probed into thinking about Otherness that only much later was formulated in a more theoretical and systematic way. This links his contribution to that of Ute Bettray whose article on Brecht and Bachmann provides insight into a discourse that would only later be picked up by literary theorists and theorizes writing in a way that goes beyond the established thinking about it as binary-gendered. The two contributions on Brecht and the filmmaker Lars van Trier by Nenad Jovanovic and Angelos Koutsourakis might start a productive debate on whether taking up Brechtian traditions in filmmaking takes Brecht forward into a postmodernist aesthetic or transports filmmaking back into a still relevant modernist-activist tradition.

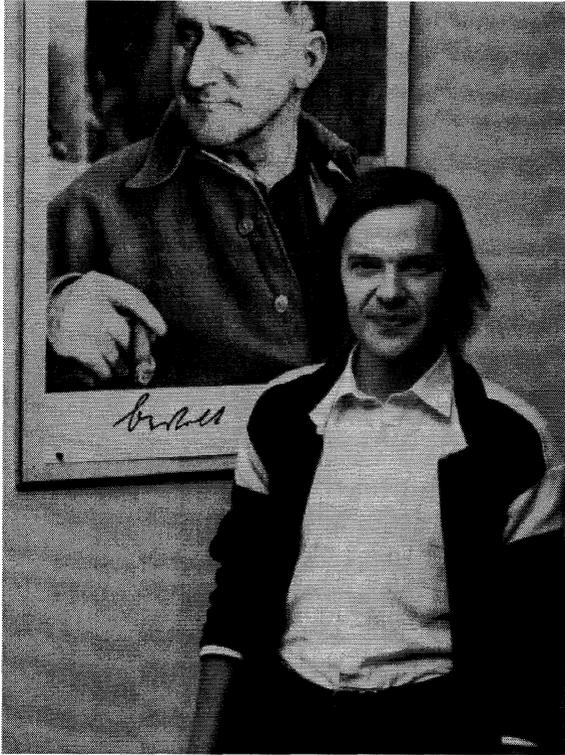
Finally, as so often before in previous volumes of the *Brecht Yearbook*, the new archival and biographical work by Asja Braune, Jacobien de Boer, Margaret Setje-Eilers, and Esther Slevogt reminds us of how much there is still to be discovered in the lives and works of those touched by Brecht's far-reaching influence. I will not hesitate to make reference to a somewhat cliché slogan in order to point out that here, as in every aspect of Brecht's life and of the lives of the people around him, the private is always the political and vice versa.

I am happy to announce that with volume 38, Theodore Rippey at Bowling Green State University is taking over as editor of the *Yearbook*. I wish him as much fun as I have had with this work over the past five years. At this point I would also like to thank Ute Bettray who has been instrumental in getting the last four volumes of the *Yearbook* into the shape in which you received them, from her suggestions for the cover pages and on the content of the contributions to the proof reading and pre-press editing.

Friedemann Weidauer
Storrs, CT, December 2012

“Brecht’s Deputy on Earth”: Wolfgang Jeske In Memoriam

Stefan Geyer



The most difficult questions from customers during my twenty years in the book trade were those about Bertolt Brecht: where do I find this poem, in which volume is that play, what about such-and-such a story? That was the time of searching through the many volumes of Germany’s *Books in Print*, the *Verzeichnis lieferbarer Bücher*. The Internet did not yet exist, and the *Verzeichnis* only listed the title, not the table of contents. The upshot: endless searching unless one knew his Brecht well. I was happy when at some point my responsibilities in the bookstore shifted to detective novels and comics. I was spared the woeful Brecht questions.

That changed when I began to work at the Suhrkamp Verlag, Brecht’s publisher. The Brecht questions started again. But now they came from the booksellers who were confronted with the same customer questions that I got as a bookseller. However, at Suhrkamp it was much easier to answer

The B-Effect – Influences of/on Brecht//Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht
Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

these questions. At Suhrkamp there was a Brecht editorial office, and Wolfgang Jeske was its head, Brecht's "deputy on earth," as I soon began to refer to him. Wolfgang Jeske knew his Brecht well, he had supervised the 30-volume Brecht edition. I responded to many telephone inquiries about obscure Brecht texts with: "One moment please, I'll connect you with Brecht's deputy on earth." The questions were always answered quickly and accurately. If he didn't know something right away, which was seldom the case, he promised to return the call right away. No one waited very long.

Wolfgang Jeske was a small, slim man with thinning hair. He always wore dark trousers, a shirt, and a cardigan. He looked as if he had to grow into them. For official occasions he sometimes put on his grey suit. This was too big for him as well. I was worried that Wolfgang Jeske might shrink and simply disappear one day. But Wolfgang Jeske was always there, be it as the Brecht copy-editor, as a member of the shop stewards committee, where he served for all the years I worked at Suhrkamp, or as the manager of the publishing house's social security fund. He never forgot the notice every November that reminded colleagues to turn in their doctors' bills before the deadline passed. In other words, Wolfgang Jeske cared about his colleagues, and they liked and appreciated him.

Often you would meet him in the morning at the entrance, beside him the checkered shopping cart in which he transported his work files. Between his fingers the inevitable cigarette that had to be smoked down before he could enter the building. He offered everyone a friendly good-morning greeting with his whimsical smile.

I remember well how Jeske once showed me the famous library in the basement of the Unseld Villa in Frankfurt's Klettenbergstrasse. Here were all the books Suhrkamp Verlag had published over the years, every single edition and always the first printing: thousands of volumes in huge wheeled cases, the memory of the most important publishing house in postwar German history. No one, other than Siegfried Unseld, knew this library better than Wolfgang Jeske, and his eyes lit up when he showed it to me. He spent months and years here preparing for the publishing house's fiftieth anniversary in 2000. Fifty years of Suhrkamp history in one volume, a treasure and an indispensable reference work that helps every bookseller locate even the most out-of-the-way Brecht texts. Wolfgang Jeske deserves the credit for this work, and soon we were calling the bibliography the "grand Jeske." The all-inclusive bibliography didn't appear until two years after the fiftieth anniversary of the publishing house on 21 October 2002. Five days later Siegfried Unseld died. Already on his deathbed, the publisher was able to hold in his hands this legacy, the bibliography of his life's work.

When Suhrkamp moved from Frankfurt am Main to Berlin in 2010, Jeske followed. Recently he worked in the publishing house's press archive. For over thirty years Wolfgang Jeske worked for Suhrkamp and Bertolt Brecht, more than half of his life. On 11 February 2012 Wolfgang Jeske unexpectedly died in a Berlin hospital. He was sixty years old.

Translated by Marc Silberman

© Stefan Geyer for the online portal glanzundelend.com. With permission of the author.

Brechts Gerichtsprozesse und das Epische Theater

Gerichtsprozesse tauchen in vielen von Brechts Dramen auf und neigen entweder dazu, ideologische Annahmen durch juristische Entscheidungen bloßzulegen oder das Theatralische des Gerichtsprozesses als Synekdoche der Identitätsdarstellung im Rollenspiel darzustellen. Keiner der Aspekte kommt exklusiv vor; diese Szenen liegen wie auf einem Spektrum näher an der einen oder anderen Emphase. Als Shakespeare-Bearbeitung, die solche Gerichtsprozesse "aufführt," verbildlicht *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* diese Funktionen, und spiegelt dadurch den Unterschied zwischen eher formellen Gerichtsprozessen mit Betonung auf Ideologiekritik einerseits und andererseits ideologischen Instruktionen durch prozessähnliche Szenen. Im Kontext von Brechts Theorien zum Epischen Theater zeugen beide Aspekte angemessenerweise von der elisabethanischen Vorstellung von der Welt als Bühne. Zum Schluß erreichen Azdaks Gerichtsprozesse in *Der kaukasische Kreidekreis* ein Höchstmaß der Synchronisierung von Ideologie und Identität als Konstrukten, von Theater und Alltagswelt.

Courtroom scenes appear in many of Brecht's plays, and tend to either demonstrate ideological positions as revealed through judicial decisions, or to use the stylized theatricality of the courtroom as a synecdoche for self-representation as role-play. Neither intention appears exclusively; these scenes fall on a spectrum between these poles. As an adaptation of a Shakespeare play which itself includes courtroom "performances," *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* exemplifies these functions, and also reflects a distinction between ideological critique in formalized courtroom scenes and ideological instruction in courtroom-like presentations. In the context of Brecht's theories about epic theater, both aspects in combination fittingly conjure up the Elizabethan conception of the world as stage. In conclusion, Azdak's courtroom scenes in *Der kaukasische Kreidekreis* achieve the highest degree of synchronization between ideology and identity as constructs, the theater and everyday life.

Brecht's Courtrooms and the Epic Theater

K. Scott Baker

Der Azdak ist ein völlig lauterer Mann, ein enttäuschter Revolutionär, der einen verlumpten Menschen spielt, so wie beim Shakespeare die Weisen Narren spielen. Anders wird dem Urteil mit dem Kreidekreis alle Gültigkeit entzogen.¹

Early on in Brecht criticism, the point was made that legal proceedings appear frequently in his plays because they offer such clear demonstrations of ideology in the service of the political establishment.

Wer gerichtliche Klage führt, geht davon aus, daß es eine Instanz gibt, die über den streitenden Parteien steht und festzustellen vermag, welche von ihnen das Recht auf ihrer Seite hat. Da es nach Brechts Meinung keine solche Instanz gibt, ist jedes gerichtliche Verfahren ein Widerspruch in sich. Auf diesen Widerspruch geht die dramatische Wirkung seiner Gerichtsszenen zurück.²

Some interpreters have refined this observation by noting its affability for comic purposes, and attached his courtroom scenes to comedic plays or moments in plays, or to parodies.³ Regardless of the breadth of works examined, these readings typically remain fixated on the ideological-critical aspects of the scenes, and do not explore the inherent theatricality that adheres to the structure of courtroom proceedings. I contend that Brecht exploits this construct for both its performance and socio-critical potential every time he makes use of this feature. Brecht includes courtroom scenes so often, and with a substantial variety of contextualization—not just comedic—, that a comprehensive overview would require a very lengthy treatment. What I propose instead is to present a typology based on a spectrum of emphasis between ideological criticism and theatricality. To articulate this spectrum, I will investigate Brecht's adaptation of Shakespeare's *Measure for Measure*, which Brecht first published under the title of *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, and then apply the typology to only one play, *Der kaukasische Kreidekreis*, which contains repeated scenes of courtrooms. My choice of plays is not merely convenient for purposes of the courtroom construct, however. By beginning with a Shakespeare adaptation and ending with Brecht's final major original play, I want to imply an inclusiveness that relates not only to the dramatic works that include courtrooms, but also has consequences for the epic theater as a performance theory both within and outside the theater.

I. Theater as Courtroom in *Measure for Measure*

The story of Brecht's transformation of Shakespeare's *Measure for Measure* into what would by 1938 become *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* has been pieced together on the basis of several manuscripts that he and his collaborators began as early as 1931.⁴ As might be expected from such an extensive writing process, particularly given the upheaval of these years in political and personal terms for Brecht, the final text hardly resembles the Shakespearian model. Indeed, Brecht works so many new narrative elements into the plot that when he first publishes his text in 1933 as *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, he already concedes, "[d]er Plan einer Erneuerung von 'Maß für Maß' wurde während der Arbeit fallengelassen."⁵ Nevertheless, it has recently been pointed out that even the final version of the play still contains at least traces of every element in Shakespeare's plot.⁶ One of his borrowings that remains underinvestigated is the theatricality of the courtroom. Because the correspondences to Shakespeare's play decrease with every new treatment, the reference in this paper will always be to *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, rather than to the final version, which is more commonly referenced in scholarship.

Shakespeare's text does not appear to provide a clear model of a courtroom at first glance, since the courtroom scenes in *Measure for Measure* are not textually defined as such.⁷ The play has to do with the legal system, however, centering on the enforcement of laws and their arbitrary application according to the subjective perceptions of the ruling elites. The Duke of Vienna assigns his deputy Angelo with the task of making decisions over "Mortality and Mercy" while he is away (7). In actuality, the Duke really wants laws that he has allowed to lapse in enforcement to be applied with a new consistency: "I have on Angelo impos'd the office;/ Who may in th'ambush of my name strike home,/ And yet my nature never in the fight/ To do in slander" (21). Clearly the Duke wants to retain the popular esteem that his laxity has brought him by letting Angelo clean up the vices that the Duke's licentiousness has fostered. Disguised as a friar, the Duke will stay in the city and observe the action rather than travelling to Poland, as he had claimed to Angelo.

Angelo paradigmatically demonstrates the slippage between codified law and the subjective agency of enforcement. Upon assuming office, he declares as a kind of motto, "We must not make a scarecrow of the law," insisting that "What's open made to justice,/ that justice seizes" (27-28). The case he chooses to use as an example foregrounds the arbitrariness of prosecution, as it is a negligible offence: Claudio and Juliet have slept together in anticipation of their future nuptials, and Juliet is now pregnant. Angelo intends to behead him, prompting Claudio's sister Isabella to seek Angelo out and plead for leniency. Angelo is immediately smitten with Isabella and proposes to pardon Claudio if Isabella will sleep with him.

His hypocrisy engenders the philosophical conflict that gives the play its title, and the sexual peccadillos create the comedic elements of the play. However, the issue of legal enforcement remains so serious that the incognito Duke has to arrange for the head of a recently deceased pirate who looks like Claudio to be brought to Angelo in order to appease his demand for severity.

The fifth act stages the Duke's "return" to Vienna. He sends letters to Angelo at the close of act four to arrange a reception at the gates of the city, then engineers the presence of important persons at this reception. The stage directions for the fifth act also include "Citizens" entering along with the Duke, Angelo, and other characters, so that the scene encompasses representatives of all social stations of the city. The Duke's arrangements are designed to allow Isabella to publicly accuse Angelo of overstepping the bounds of his authority and appeal directly to the Duke for redress. Shakespeare structures this conclusion so that the Duke can reconcile the conflicts in accordance with a comedic happy end, but the final act also manifests itself as a juridical procedure in which the Duke listens to the testimony of multiple "witnesses," as well as the accusations of Isabella as plaintiff and Angelo's defense.⁸ In contrast to Angelo's decisions by decree and in private discussion with governmental bureaucrats, the Duke sorts out the legal mess on the open street, implying transparency and justice. But the Duke's lenient arbitration as judge contradicts his original stated goal of strictly enforcing laws, so that his enactment of courtroom justice concludes the play by affirming the inescapable subjectivity of the judicial system.

The inconsistencies of the play's conclusion, of which the Duke's sudden reassertion of lenient justice is one, has led to the categorization of *Measure for Measure* as one of Shakespeare's "problem plays." Critics have used this term with varying meanings, but in general to call attention to endings that surprise the viewer/reader because of unconvincing motivation or because of tragicomic structures that divorce them from Shakespeare's more typical generic conformity with comedic resolutions.⁹ The Duke's reinstatement of a wedding between Claudio and Juliet is but one consequence of his pardon: he simultaneously couples Angelo with Mariana, the girl who takes Isabella's place in Angelo's bed because she still pines for Angelo who had broken their engagement over her lack of dowry; and the Duke betroths himself to Isabella. This triple wedding—a conclusion that elsewhere occurs in Shakespeare's comedies—is announced in the last speech of the play, and has the feel of a *deus ex machina*. The suitability of the latter couples also appears unconvincing, since Angelo gives no indication that his feelings for Mariana have changed, and Isabella has never wavered from her intention to enter a convent, as she is about to do in the first act of the play. Finally, the Duke also spuriously decides to incarcerate a minor comedic character, Lucio,

ostensibly as a philanderer, but more obviously because Lucio earlier expressed criticism to the disguised Duke of the Duke's actions. This vindictiveness contradicts the characterization of the Duke as tolerant and reasonable.

The records of the adaptation process by Brecht and his collaborators do not immediately substantiate any specific interest in courtroom scenes. The street as a courtroom in Shakespeare's fifth act, and even the more obvious trial structure of Act II, scene 1, both require a hermeneutic reading of the setting as a courtroom.¹⁰ Brecht may also have had only a limited engagement with the fifth act during the initial adaptation, since Ludwig Berger—a theater director who originally commissioned Brecht to undertake the adaptation and who worked with Brecht and Elisabeth Hauptmann in the earliest phase of the project—provided the first rendition of the final act. Brecht's commentary about their adaptation also tends toward an abstraction away from the procedures of the courtroom and toward the concept of justice:

Es [*Maß für Maß*] verlangt von den Hochgestellten, daß sie nicht nach anderem Maße messen, als sie selbst gemessen sein wollen. Und es zeigt, daß sie nicht von ihren Untertanen eine moralische Haltung verlangen dürfen, die sie selber nicht einnehmen. Das Stück "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" vertritt nach Möglichkeit für unsere Zeit den gleichen fortschrittlichen Standpunkt, den der große Dichter des Humanismus für die seine vertreten hat.¹¹

The register of this claim implies that Brecht understands Shakespeare to have written a parable, and that he intends his version to similarly offer a lesson about hypocrisy and power relations in the application of laws. This has been taken to mean that the legal context serves the ancillary function of highlighting the hypocrisy of the rulers.¹²

This abstract structure of the parable allows key functions of courtroom scenes to disappear from the analysis. On the one hand, the specific elements of legal decisions that demonstrate the ideological character of such pronouncements are subsumed to a general evaluation of leaders as hypocritical. Shakespeare's staging of the Duke's "courtroom" in the final act of the play does not so much show his hypocrisy as it shows the disconnect between the ideal of uniformly enforcing the legal code and the recourse to humane guidelines for making exceptions to legal enforcement in the face of extenuating circumstances. That is, the Duke intends to resolve the dilemma that Angelo's hypocrisy has created, but nevertheless remains bound up in the larger contradiction between abstract ethical laws and messy but authentic human relationships. In the context of ideological critique, the staging of courtroom scenes has

the inherent function of foregrounding these kinds of incongruences, in addition to any role in larger thematic or metaphysical criticisms they contribute to the play.

On the other hand, courtroom scenes also have an explicitly theatrical structure, in which argumentative and demonstrative claims by a set of pre-cast role players lead to judgments that are in turn subject to the opinions of an audience. The Duke, having spent the majority of the play in disguise, reassumes his authentic role in the fifth act, justifying his capacity to issue legal judgments. Isabella and Mariana are cast as plaintiffs, with Angelo as defendant, thus prescribing the kinds of claims they will put forward in their case. The entire constellation encourages the audience members to arrive at their own opinions. For an Elizabethan audience, which would not have recognized the legalistic structures, the comedic happy end benefits from the articulation provided for through the interrogation of the contentious parties by the Duke. In the twentieth century, Brecht can exploit the interpenetration of legal and theatrical processes to make claims about ideology as well as to demonstrate the social relevance of the theater. Brecht's inclusion of patently constructed courtroom scenes in *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* testifies to a focus on the mechanisms of such scenes in and of themselves, rather than merely their use as a means to make a larger, socio-political criticism.¹³

II. Brecht's Courtrooms and their Ideological Functions

There are three courtroom scenes in *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, two of which take place in an official courtroom, and one that prisoners stage inside their jail at the suggestion of the *Vizekönig*, Brecht's representation of the Duke. Not all of the institutionalized roles in a courtroom—judge, plaintiff, defendant, lawyers, gallery—are included in each scene, but all appear to some extent over the course of the scenes. The players demonstrate the ideological nature of the legal system not so much by the content of their arguments or the by the final pronouncement of the judge, but rather in the way they take on an alien role. This structure universalizes the ideological character of courtrooms as such, meaning that there are no topics debated in court that escape being ideological.

Brecht was highly sensitive to the potential impact of legal decisions at the time he began work on his adaptation in November of 1931, having just attempted the previous year to defend the rights of authors to retain editorial authority over film scripts based on literary works in what he called "Der Dreigroschenprozess."¹⁴ In a lengthy treatise he publishes under this title in January 1932, Brecht touches upon the accessibility to institutionally constructed ideology that an examination of the legal system can provide:

[Ideologische] Vorstellungen, abgezogen dem Verhalten öffentlicher Institutionen (der Presse, der Filmindustrie, dem Gericht) sind ein kleiner Teil des riesigen ideologischen Komplexes, der die Kultur ausmacht, und über die letztere kann nur geurteilt werden, wenn dieser Komplex in seiner Praxis, also arbeitend, in vollem Betrieb, ständig produziert von der Wirklichkeit und sie ständig produzierend, beobachtet und der Beobachtung zugänglich gemacht wird.¹⁵

Here in the opening of the essay, Brecht emphasizes not only the reciprocal influence of the media and the courts on ideology and vice versa, but also the necessity of making this process accessible to observation. He demonstrates this principle in the composition of the essay as well: after summarizing in some detail the court battle over the script rights for *The Three Penny Opera* that he pursued against the Nero-Film company, Brecht excerpts fourteen claims made in various print media about the court decision and articulates the ideological importance of each, particularly the consequences for the arts in capitalist society. The use of quotations illustrates the interpenetration of media, the courts and ideology, but also models the response of the cultural critic when given access to such phenomena as legal decisions.

Brecht then addresses the structural parallels between judicial proceedings and class society in his concluding remarks:

Da der Staatsanwalt des bürgerlichen Staates in keiner Weise die Interessen der Gesamtheit vertritt, die Interessen des einzeln Geschädigten auch die großer Massen sind, können gerade Gerichtsprozesse dazu verwertet werden, die tieferen, unmerklicheren sozialen Prozesse, die sich ständig abspielen und die bürgerliche Praxis bilden, ins Bewußtsein der Öffentlichkeit zu ziehen.¹⁶

Significant here is the performative potential that courtroom proceedings have for demonstrating ideological processes. The representative nature of district attorney and plaintiff mirrors the class conflict in society that Brecht continuously presents in his plays. The inextricably ideological character of the legal system also compels working-class and socially alienated audiences to question any position advocated by the district attorney as a subjective interpretation of legal code in the interests of the ruling elites, and to sympathize with the plaintiff as an advocate for their own interests.

These structural features of theatrically performed courtroom scenes describe the audience perception of Angelo, on the one hand, and Claudio, his advocates and his sympathizers, on the other hand, in *Measure*

for *Measure*. It comes as no surprise, then, that Brecht's first significant change in this context is to imbue his version of Angelo, Angelas, with the authority of both judge and prosecutor, thereby diminishing the role of the *Vizekönig*, who really does disappear for long stretches of the play rather than spying and commenting on events as the Duke does in Shakespeare's play. Brecht also doesn't conclude with a courtroom scene either, but rather incorporates two such explicit scenes in the course of the play, and adds one implicit juridical process in another scene.

Scene 4 enacts the capacity of court decisions to redefine legality according to new ideological norms. The scene begins with a dispute between two ecclesiastical groups who each believe that the other group is profiting more from spiritual tourists and seek a settlement that will improve their income. Establishing the courtroom as the site for resolving financial claims—especially those attached to intangible values such as spiritual affirmation or intellectual rights—connects this representation with Brecht's commentary on the "Dreigroschenprozess" and concretely associates legal conflicts with class conflicts. This helps prepare the audience to recognize that the subsequent economic claims made by the tenant farmer Callas, both later in the scene and throughout the play, signify the fundamentally correct ideological position. Angelas consistently excludes economic factors in the dispensation of justice, redefining criminality instead according to the racial features of round heads and pointed heads. Even without knowing that Angelas and Callas are a replication of Shakespeare's Angelo and Claudio, or without familiarity of Brecht's stance on the increasing racism in contemporary German society, audiences can orient themselves ideologically and narratively on the basis of this first courtroom scene.

This orienting function seems problematic when considering Brecht's overt inclusion of voices from the public stands in the courtroom. The invocations and commentary made by the gallery universally support Angelas' new racist code of law, even though they also support Callas in his arguments that the rent demanded of the tenant farmers is unfairly exploitative. Because Callas has a round head and therefore belongs to the ideologically privileged *Tschuchen*, the crowd does not perceive the disjuncture between economic and racial codes. As the plaintiff, Callas does come to realize that the issues are not synonymous, for Angelas condemns the pointed-headed landowner Calausa to death for soliciting Callas' daughter Judith, a prostitute, without ruling at all on the issue of rent abatement. The popular support of Angelas is intended to show how easily a new state ideology can take hold; scenes two and three portrayed the ease with which the *Tschuchen* happily bought into the "new course" ("der neue Kurs").¹⁷ Although these scenes included some expressions of skepticism regarding the "new course," the actual demonstration of why the racist basis for the legal system is unjust is left until the courtroom scene.

While scene 4 presents the ways the legal system can reflect ideological changes in decisions made based on extant laws, and thus provide a window to evaluate such changes, scene 8 shows how the courts can mandate ideological changes by changing the basis of law itself. The judge who tried the case has now been replaced, and Angelas is once again present to push the proceedings along the “new course.” But the case is exactly the same as in scene 4; Angelas himself called for this retrial because “...mir scheint, nicht eher kann die Schlacht/Die äußerliche, glücken, als bis die innere/Geglückt ist.”¹⁸ The battle he refers to is threefold: his government’s fight against a communist insurgency; the fight to win over his citizens to the “new course;” and the fight to usurp the false convictions of each individual, what he will later in the scene call “in unsrer eigenen Brust der Urfeind/Des niedrigen Denkens.”¹⁹ Ultimately he does prevail, handing down the same sentence for Calausa and bracketing out the economic demands that Callas calls for. But the first half of the scene progresses contrary to his intentions, with the lawyers, judge and witnesses proceeding according to traditional economic and non-racist codes. Only the news of the victory of government troops over the uprising confirms his authority over his society and allows him to finally institutionalize racism. The courtroom scene thus reiterates its function as an access point for gaining insight into the conflation of state ideology and the code of law.

Scene 14 less clearly invokes the courtroom, but more closely follows the paradigm of Shakespeare’s fifth act. Labeled “Die Gefängnisstrasse,” the *Vizekönig* appears to research the popular opinion of Angelas’ reforms. To this end he encourages them to create a “Pächtergericht” in which the accused would have the opportunity to testify on the basis of questions posed by the working-class tenants. The witnesses include not only Callas and Calausa, but in fact primarily members of the communist rebellion. Whenever the *Vizekönig* asks them their opinion about a particular individual’s name or a social group, the three members of the rebellion answer with individual voices, but in verse form that establishes them as a single communal entity. In each of their responses they spell out the specific abuses of these people, but also point out the inappropriateness of charges that are, or would likely be, leveled against them in a traditional court. This alternative, non-institutional “courtroom” allows Brecht to construct an ideological apparatus that advocates for ideals that cannot be articulated even by the plaintiff in the institutionalized courtroom. The fact that the *Vizekönig* surprisingly reappears in this scene, and that it uses a street setting to show a judge with greater tolerance for popular assertions of what is just, testifies to Brecht’s interpretation of Shakespeare’s fifth act as evidence for putting an inherently subjective and arbitrary process into the service of the masses rather than the social elites.

Considering Brecht's theoretical claim that the theater serves as an exceptional medium for presenting the world as the product of human decisions, and that therefore human agents in everyday life have a similar capacity for decision-making to create an alternative world, then the structure of the courtroom serves as a synecdoche for the encompassing structure of the theatrical play itself. Open to debate on any and every topic relating to human conflicts, and immediately illustrative of the necessarily ideological positions taken up by all the actors in the courtroom, such scenes enable Brecht to dramatize ideological positions of which he is critical as well as beliefs that he wishes to advocate. This cognitive appeal of the stage performance doesn't mirror Brecht's concept of epic theater only in its rational orientation, but also reflects the role-playing in the courtroom and the drama as merely a specialized kind of performance that everyone repeatedly does in everyday life as well.

III. Brecht's Courtrooms and their Theatrical Functions

All three of these scenes are conscientiously staged as theatrical performances. The jail scene presents the structure most obviously, since the *Vizekönig* calls on the prisoners to "create" their own courtroom by playing the role of prosecutor that he prompts them to enact. The ironies of prisoners as prosecutors and a jail as a courtroom also draw attention to the staging of a performance. The contextualization of discourse, however, is just as important as the setting for defining the persons in these scenes as actors. For in Brecht's theories of acting, he considers argumentation and persuasiveness to be primary characteristics.

In the essay "Die Straßenszene: Grundmodell einer Szene des epischen Theaters," Brecht describes the responses of bystanders to an automobile crash as paradigmatic for acting in the theater. One of the bystanders has seen the crash and re-creates the significant actions that caused it for the benefit of those who were not eyewitnesses. The eyewitness is not an actor, but has abilities basic to all persons, according to Brecht, to re-present an occurrence. In this sense he calls the performance "natürlich" as opposed to the "künstlich" abilities of trained actors and the often fictitious roles they play in the theater.²⁰ As his subtitle indicates, though, Brecht intends to mark the commonalities between this kind of "street" re-enactment and the fundamentals of "epic" acting in the theater. In every aspect, his commentary applies to the courtroom as well as the playhouse and street corner.

Brecht designates the repetition of an event that has already happened as one important commonality. The experience of witnessing the car crash motivates the eyewitness to provide a rendition of what happened; neither idle fantasy nor an interest in cultivating public performance skills prompts the witness to create the demonstration. This has twofold

importance for Brecht's theory of epic theater. For actors it models the distance between role and enactment that distinguishes his concept of acting from the more prevalent method acting that conflates actor and role. Actors in the epic theater should view a character in its textual frame as something that has already occurred, that now requires re-enactment. For playwrights, this feature reminds them that the epic theater is socially oriented, and not in some abstract sense. The eyewitness provides a service to others by informing them about the crash; the motivation is to identify mistakes and prevent future accidents. Even if the particular events of an epic play are fictitious, their relevance to lived reality defines their usefulness just as the car crash instigates its reenactment, so that the same maxim should pertain to both eyewitness and actor: "[S]eine Demonstration verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein."²¹

For Brecht, these "practical intentions" include providing explanation and analysis of the occurrence. He does not even reference the possibility that someone would recreate the events of an accident for entertainment or titillation. The manifold and controversial possibilities of its interpretation provide the only reasons for its reenactment.

Die Vorführung hat einen Vorfall zum Anlaß, der verschieden beurteilt werden kann, der sich in der einen oder andern Form wiederholen kann und der noch nicht abgeschlossen ist, sondern Folgen haben wird, so daß die Beurteilung von Bedeutung ist. Zweck der Vorführung ist es, die Begutachtung des Vorfalls zu erleichtern.²²

Thesesummary remarks in his concluding paragraph of "Die Straßenszene" identify two further criteria for the performance of the eyewitness. First, the street actor must embody a particular viewpoint (which Brecht elsewhere in the essay calls a "Standpunkt"); from the various possible interpretations that can be drawn from the events, the performer must develop a particular judgment that becomes the crux of the enactment. Strewn throughout the essay are possibilities for such opinions, as in the distractedness of the pedestrian who was hit by the car, or the overtaking work conditions of the chauffeur. Deriving from this central explanatory thesis, the performance also requires the attempt to convince the audience, to "make the evaluation of the event easier." This kind of acting requires an argumentative approach, not simply a report of what happened, so that the actor progresses "von der Darstellung zum Kommentar, der das epische Theater charakterisiert. Der Straßendemonstrant unterbricht, so oft es ihm möglich erscheint, seine Imitation mit Erklärungen."²³

Although the stage actor has greater breadth of characterization, both because of training as well as the richer contexts of the aesthetic work, the goal of the performance exactly parallels that of the street actor. Brecht

points out that much of the theatrical apparatus of the epic theater – such as projections, choral commentaries, and direct address of the audience – supports the paradigms of this kind of acting.²⁴ But regardless of the enhanced facility of the theater actor, the source material for the role remains the same for both performers and, according to Brecht, exactly opposite of traditional theories of acting. For him, the characterization of the dramatic figure typically originated in how that character was structured in the text, referencing elements such as social status, personality traits, and other inherent features; these attributes determined how the character would behave in given circumstances, and even prescribe the kinds of activities and conflicts that would be appropriate for the play. The street actor, however, derives the characterization of the participant in the car wreck entirely on the basis of actual actions. This has the repercussion of making this performance a model, one particular interpretation that could be presented alternatively by different eyewitness. Not only does this model preserve the mutability that interpretation of events mandates in the street, it also removes dramatic personae from an intransigent representation of their character as statically monolithic, which Brecht calls their “Naturgesetzmäßigkeit.”²⁵ The source of role acting in actions rather than characters affirms the constructed nature of the individual and institutionalizes the functions of interpretation and judgment for actor and audience, and even has compositional repercussions for the playwright.

The requirement that the audience members come to some sort of judgment about the characters and their actions is not incidental to this theory of action, but is rather its orientation point. “Der Zweck des [V-] Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen.”²⁶ In its professionalized form in the epic theater, this acting style supports a cognitive mode of theatrical communication that well suits the argumentative intentions of Brecht’s plays. This linkage derives from the overlap between player and audience in the street scene rather than from theoretical claims or preferences. While the eyewitness does mediate a personal opinion of events in order to facilitate the judgments of the audience members, the fact that the capacity to reenact events inherently pertains to all individuals means that any audience member can “act” as the eyewitness. Actors and audience members are thereby interchangeable, and understand what is expected of them in either role – most immediately in the everyday situation of events on the street, but also in the stylized environment of the epic theater. By articulating the correspondences between street and theater acting in this essay, Brecht more importantly links actors and audiences, theater and real life, into a congruent whole.

Unsurprisingly, Brecht makes explicit reference in “Die Straßenszene” to the courtroom as a permutation of theater, a venue that seems to be a

middle ground between the street corner and the playhouse. He points out that the role-players in the courtroom have “einstudierten Text” that they deliver, which includes not only testimony, but also elements of reenactment that may be called for on the part of witnesses. But the paradigm of the car accident in the essay itself already underscores the theatricality of courtroom processes, even if the testimony of the eyewitness is only presented informally to a group of peers who, by virtue of the argumentative presentation of the eyewitness, ultimately pass judgment on those involved in the crash. The roles of judge and jury, lawyer and witness, while remaining fluid in this representation, are nevertheless omnipresent in every mode of Brecht’s epic theater.

IV. The Courtroom of the *Kreidekreis*

Die Spitzköpfe und die Rundköpfe provides convenient juxtapositions of two emphases in Brecht’s construction of courtroom scenes. He shows how formal legal decisions mirror the ideological positions of those who express them, whether it be Angelas as a high-ranking bureaucrat who steps into the role of judge in order to enforce new racial biases, or imprisoned socialist agitators who project the judgments they would make on the basis of class exploitation if they were given a similar opportunity. The scenes also demonstrate different aspects and degrees of the theatricality of the courtroom—the participation of the crowd in expressing their judgment, however dubious in the context of the positions they take; or the capacity to create a courtroom scene even in a prison, just as easily as a bystander can enact a street theater. As an adaptation of a Shakespeare play, it also reflects one of Brecht’s preoccupations later in his theatrical production of demonstrating the applicability of epic modes of theater beyond his own compositions to include the “Klassiker.” In all of these respects, the play reiterates the model of the courtroom as a species of the epic theater.

Courtroom scenes are so prevalent in Brecht’s works that any number of examples could be cited as examples of ideology transmission and theatricality, each scene including both aspects, but falling on a spectrum between the two poles that communicates an emphasis on the one aspect or the other. But no other courtroom in Brecht’s plays assumes as important a role, nor includes the same breadth of judgments enacted, as Azdak’s makeshift, travelling courtroom in *Der kaukasische Kreidekreis*. The way in which Azdak becomes a judge, the way he conducts his courtroom, and the legacy he leaves behind are best understood in the context of their theatricality rather than in the measure of justice of his judgments. Read in this way, *Der kaukasische Kreidekreis* becomes an even more thorough advocacy of Brecht’s concept of epic theater than previously assessed.

Azduk as a judge has appealed to critics because he seemingly serves justice despite his ambiguous background and muddled sense of ethics. A

key citation from Brecht's journal during his composition of the play often crops up in these readings: "...ich hatte zu zeigen, wie bei nachlässiger, unwissender, eben schlechter Richterei schon etwas herauspringt für diejenigen, die wirklich Recht benötigen."²⁷ This is taken to mean that justice is served for the underprivileged plaintiffs in the cases that he presides over.²⁸ Such opinions seem too final and rigid to accord with the uses Brecht more typically makes of courtroom scenes. If legal decisions serve to expose their ideological nature, then they cannot be taken as in themselves right or wrong, just or unjust—they are instead peremptory conclusions that show the ideological context in which they were made, regardless of how conscious or intentional Azdak seems to be acting in the role of judge. The origin of these assessments also often begins in character descriptions of Azdak, as put forth for example by Martin Esslin.²⁹ Yet even Brecht's journal entry emphasizes characterization based on actions ("Richterei") rather than attributes, as underscored in the "Straßenszene" essay.

Azdak as judge, within the setting of his courtroom, is explicitly constructed as an actor in a theater. The soldiers anoint him to the position on the basis of his dramatization of the *Fetter Fürst* in a courtroom role-play that the *Fürst* encourages on the assumption that his nephew will win the role of judge. When the soldiers make their decision, they remove the judges robes from the hanged corpse in the background and "costume" Azdak in it. His subsequent scenes always begin with the presentation of the trappings that constitute his courtroom: his judge's chair with the legal code in book form on its seat, so that Azdak always sits on the laws; the former policeman Schauwa, who now takes on the role of bailiff and on occasion drags the gallows along with him; and one of the soldiers in uniform who holds the soldiers' standard, signifying that the court is an officially sanctioned institution. Azdak opens each session by asking for bribes, then hears testimony from those involved in the particular case, asking questions or encouraging participation with vocabulary drawn from legal discourse. His judgments typically take the form of monetary fines, an anachronistic punishment that connects the ideological critique to the world of the audience members rather than to the feudal setting on stage.

While enacting the role of judge places his judgments within the theatrical context rather than a traditional legal context that aspires to justice, the cases that come up nevertheless comment on the ideological complexion of the courts. As a role-player, Azdak is not linked to any articulate ideology that consistently informs his decisions. Instead, he responds to the "Zeiten der Unordnung" with purely subjective perspectives. These include his attitude toward bribes, which he requires as income. Of course, these bribes also illustrate the ostensible influence of money on legal decisions and thereby indict the capitalist legal system, even

when Azdak's judgments cannot be tied directly to favorable decisions for those from whom he accepts the bribes. His lack of bourgeois ethics, both in taking bribes and then not following through on the obligation of favors that they imply, manifests itself in other ways as well, such as drunkenness and slovenliness, all of which call into question the elevated social standing of judges.

The cases he hears are purposefully complex in order to demonstrate the ideological context in which they are made. The first case, for example, is actually two cases that he hears concurrently. In the one case, a doctor is being sued by a patient he incorrectly performed surgery on, and also by the lender who financed the doctor's studies but was never repaid. In the other, an extortionist who roundly admits to hustling money from a landowner nevertheless protests his innocence. Azdak uses each case to contextualize the other, and arrives at judgments that do not seem to coincide with the information solicited during the hearing. He nevertheless always presents his opinions in the form of clear judgments that are often accompanied by argumentative justifications, as modeled by the eyewitness to the car crash. Hence his inexplicable decisions function more on the theatrical register as comedy; by contrast, the suits of the plaintiffs, and the arguments they bring to support their claims, serve most frequently to call attention to social practices that are embedded in ideological assumptions.

This duality holds true as well for the final case he presides over, the contested motherhood of Michel, the heir to a princely fortune. Not only does the socio-economic status of Grusche and the *Gouverneursfrau* condition the expected outcome in favor of the wealthy *Gouverneursfrau* with her two lawyers, but their actions are contrasted in moral terms as well. This allows Azdak to shift his decision away from financial grounds and base his final judgment on an ethical test that the chalk circle enacts. He does not, however, transpose the legal framework into the ethical sphere in order to achieve the abstract goal of justice.³⁰ The most prevalent textual evidence indicates that he would rather see Grusche win the case simply because he finds her physically attractive. "Eine sehr anziehende Person," he compliments her as he receives his bribe from the lawyers and nothing from Grusche,³¹ and after Grusche argues with him rather than cultivating his sympathy, he notes, "Und außerdem bist du eine ganz dumme Person, daß du mich gegen dich einnimmst, statt daß du mir schöne Augen machst und ein bisschen den Hintern drehst, so daß ich günstig gestimmt bin."³² Even assuming that he would like to manipulate the paradigm of his judgment, it is not until after Grusche has rejected his suggestion that Michel would be better off with a rich family that he commits himself to an ethical measure for making his decision.

In doing so, Azdak creates a situation in which the chalk circle test restages a form of the car crash from the "Straßenszene." He has engineered a

violent moment of conflict between two persons which presents him with the opportunity, indeed requires him in his role as judge, to make a decision based on his observation of this event. Even though he does not articulate the argumentative reasons for his decision to either the audience on stage or in the theater, his final commentary to the participants – that the *Gouverneursfrau* has committed fraud by trying to claim Michel merely in order to have control of his inheritance, and that the money will instead be used to create a park for all the children of the city – provide implicit justifications. Culminating both the series of Azdak's courtroom scenes and the play as a whole with the scene that gives the play its title, this courtroom appears as a particularly significant staging of the structure.

As such, it contributes to readings of *Der kaukasische Kreidekreis* as a particularly refined model of the epic theater. The most obvious of these features include the singer, whose choral function extends beyond the dramatic tradition to include attributes of prose narrators, and the bifurcation of the story line into two synchronous narratives that fold together in the final courtroom scene. But one of the main tenets to come out of the "Straßenszene" essay was the contiguousness of role-playing in the epic theater and in everyday life. This underscores the importance of the play's prologue, in which two Soviet *Kolchos* communities play out a courtroom scene for the Party Delegate, who acts as judge in deciding which community should be responsible for farming the valley that both would like to oversee.³³ If the parallel structure of the courtroom were not significant enough, the singer ensures the connection of prologue and play by declaiming the moral of the story for the audience:

Ihr aber, ihr Zuhörer
 Der Geschichte vom Kreidekreis, nehmt zur Kenntnis die
 Meinung
 Der Alten, daß da gehören soll, was da ist
 Denen, die für es gut sind, also
 Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen
 Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird
 Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.³⁴

Thus not only are the two disparate narratives of the play connected in the final courtroom, and this courtroom connected to that of the valley, but the dramatic staging of the story for the valley *Kolchos* peasants parallels the staging of *Der kaukasische Kreidekreis* for the theater audience, so that the epic theater encompasses all frames of reference, on and off stage. In doing so, it certainly manifests the utopic paradigm that Theo Buck has claimed for the play.³⁵

The interpenetration of theater and world recollects the Shakespearian "All the world's a stage," and provides a final reason for beginning

an examination of courtroom scenes in Brecht with his Shakespeare adaptation in *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*. The epigram supplies a reason for concluding with Shakespeare as well. It represents Brecht's advice for choosing the kind of actor to play Azdak, and appropriately conflates that actor's attributes with those of Azdak in order to play the role that Azdak will be called to play – "ein verlumpter Mensch" whose play-acting ought best resemble that of Shakespeare's wise men who play the role of fools. For Brecht, comprehending the world we live in thus becomes contingent upon our self-awareness of ourselves as actors, for only when acting is understood as fundamental to human activity can the "judgment" of the *Kreidekreis* be understood.

Endnotes

- 1 Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Vol. 24, ed. Werner Hecht (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau and Suhrkamp, 1987-2000), p. 345.
- 2 Hildegard Emmel, *Das Gericht in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts* (Bern/Munich: Francke, 1963), p. 44.
- 3 Peter Christian Giese, *Das "Gesellschaftlich-Komische": Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* (Stuttgart: Metzler, 1974), pp. 100-101; D. B. Douglas, "The Beginnings of 'Die Rundköpfe und die Spitzköpfe': Bertolt Brecht's Fragmentary Adaptation of Shakespeare's 'Measure for Measure,'" *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association* 64 (1985): 198-219, here p. 209 onwards.
- 4 Gisela E. Bahr, "Roundheads and Peakheads: The Truth About Evil Times," *Essays on Brecht: Theater and Politics* (University of North Carolina Studies in Germanic Languages and Literatures) 79 (1974): 141-155; D. B. Douglas, "The Beginnings of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: Bertolt Brecht's Fragmentary Adaptation of Shakespeare's *Measure for Measure*," *AUMLA* 64 (1985): 198-218; Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht: Von der 'Maßnahme' zu 'Leben des Galilei'* (Berlin: Aufbau, 1962); Walter Pache, "Measure for Measure und *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: Zur Shakespeare-Rezeption Bertolt Brechts," *Canadian Review of Comparative Literature* (1976): 173-196; Ulrich Weisstein, "Two Measures for One: Brecht's *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* and its Shakespearean Model," *Germanic Review* 43 (1968):24-39.
- 5 Bertolt Brecht, *Werke: Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Vol. 4, ed. Werner Hect (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau and SuhrkampVerlag, 1988-2000), p. 8. Subsequent parenthetical references to this edition.
- 6 Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt, *Ungeheuer Brecht: Eine Biographie seines Werks* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), p. 196.
- 7 The opening scene of the second act has been labeled "a courtroom" in some manuscripts, but in others "the palace" or even "a room in Angelo's house." Compare William Shakespeare, *Measure for Measure*, The Arden Shakespeare, ed. J. W. Lever (London: Methuen, 1965), p. 27; subsequent parenthetical references to this edition.
- 8 For an interpretation of the Fifth Act as a play-within-the-play in which the Duke reassumes his authoritative position to administer justice, but which nevertheless overlooks the courtroom structures of the context, see Eileen J. Allman, *Player-King and Adversary: Two Faces of Play in Shakespeare* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980), pp. 197-207.
- 9 See the summary of the term in the first footnote in Richard P. Wheeler, *Shakespeare's*

Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn (Berkeley: University of California Press, 1981), pp. 2-3.

10 Rodney Symington, for example, examines Brecht's borrowings from *Measure for Measure* scene by scene, and sees in Brecht's courtroom scenes only original material rather than any adaptation: *Brecht and Shakespeare* (Bonn: Bouvier, 1970), pp. 126-136.

11 BFA 24, p. 203.

12 Interpreters who focus on the parable of hypocrisy include Weisstein, "Two Measures for One," p. 26, and Pache, "Zur Shakespeare-Rezeption," p. 183. Other critics take a further step and demonstrate the hypocrisy motif as a direct commentary on Nazi leaders, they include Giesela E. Bahr, "Roundheads and Peakheads," Marja-Leena Hakkarainen, *Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts* (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994), pp. 107-122; and Raimund Gerz, *Bertolt Brecht und der Faschismus* (Bonn: Bouvier, 1983), pp. 105-129.

13 Alois Munch argues for the courtroom scenes as allegories of Hitler's *Gleichschaltung* in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, but this cannot have pertained to *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* of 1933.

14 In the following analysis, I excerpt Brecht's claims in this essay about the ideological function of the legal system for heuristic purposes, without assessing their validity or contextualization within the essay itself, the assertions and methodology of which were immediately and subsequently contested. For an overview of the issues, see Burkhardt Lindner, "Der Dreigroschenprozeß," in Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, Vol. 4: Schriften, Journale, Briefe (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003), pp. 134-155.

15 BFA 21, p. 448.

16 Ibid., p. 513.

17 BFA 4, p. 19.

18 Ibid., p. 71.

19 Ibid., p. 84.

20 Michael Voges has pointed out that the supposedly "natural" or "real" quality of the street is in fact a construct that Brecht creates on the basis of the epic theater in order, among other things, to deconstruct "die fatale Trennung von Kunst und Lebenspraxis," in Müller, ed., *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung* (Munich: Beck, 1985), pp. 219-222. While I agree, I am not concerned here with sequence, but rather only with continuity.

21 BFA 22, p. 373.

22 Ibid., p. 381.

23 Ibid., p. 378.

24 Compare Jörg Wilhelm Joost, "Die Straßenszene," in Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, Vol. 4: Schriften, Journale, Briefe (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003), pp. 183-184.

25 BFA 22, p. 375.

26 Ibid., p. 377.

27 BFA 27, p. 184. Compare Siegfried Mews, "Der kaukasische Kreidekreis," in Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch*, Vol. 1: Stücke (Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001), pp. 512-531, especially pp. 523-525. The entry also serves as a good overview of scholarship on the play.

28 Mahmud al-Ali, "Die Maxime der Gerechtigkeit in Azdaks Rechtsordnung," *Etudes germaniques* 62.2 (2007): 457-467, here p. 467.

29 Martin Esslin, *Brecht: Das Paradox des politischen Dichters* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1962), pp. 350 onwards.

30 Franz Lösel's claims that Azdak "rises to the height of the true judge, an inspired amateur" (199) or that he has become "a kind of picaro with ambitions" (204) attribute idealistic aspirations to Azdak that do not coincide with either the text of the play or Brecht's theoretical claims about evidentiary judgments. F. Lösel, "The Role of Azdak and the Question of Justice in Brecht's 'Der kaukasische Kreidekreis,'" *New German Studies* 15.3 (1988): 187-206.

31 BFA 8, p. 83.

32 Ibid., p. 87.

33 Klaus-Detlef Müller correctly took critics to task for considering the prologue superfluous: *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung*, ed. Müller (Munich: Beck, 1985), pp. 297-98.

34 BFA 8, p. 92.

35 Theo Buck, "Der Garten des Azdak: Von der Ästhetik gesellschaftlicher Produktivität," *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1995), pp. 146-177.

Zur Restrukturierung Marlowes: Bilder vom Körper in Brechts *Edward II*

Dieser Essay wendet Joseph Roach's Theorie der Nachfolge auf *Edward II* an und untersucht, wie das Stück körperliche Gewalt zur Darstellung fehlgeschlagener kultureller Nachfolge verwendet. Brecht nutzt innerhalb des Dramas den menschlichen Körper als Symbol für den Literaturkanon, überlagert das Bild des Reißens von Haut mit dem des Reißens von Papier; *Edward II* zeigt Körper als Text und Text als Körper. Dadurch wird der Körper des Schauspielers, als Gefäß des kulturellen Gedächtnisses, zum ständigen Objekt metaphorischer Gewalt. In diesem Stück wird der menschliche Körper nicht nur zur Metapher für Literatur, sondern auch für die rasant zusammenbrechende Geschichtsvorstellung der Charaktere, zum Symbol einer permanent an die Gegenwart gebundenen Vergangenheit. Letztlich verwenden Brecht's Figuren die Metapher des vergehenden Fleisches zur Darstellung des Versagens einer teleologischen Geschichtsauffassung; das Reißen der Haut vom Körper wird zur brutalen Metapher für den Akt literarischer Bearbeitung.

This essay applies Joseph Roach's theory of surrogation to *Edward II*, exploring how the play's physical violence represents a failure in cultural surrogation. Throughout the play, Brecht uses the human body as a symbol for the literary canon, superimposing the image of tearing skin over the image of tearing paper. *Edward II* presents bodies that ask to be read as texts and texts that ask to be read as bodies. Thus, the body of the actor, as a vessel for cultural memory, is the constant object of metaphorical violence. In this play, the human body becomes a metaphor not only for the literary text, but also for the characters' rapidly collapsing vision of history, a symbol of a past that is permanently bound to the present. Ultimately, Brecht's characters use the metaphor of decaying flesh to represent the breakdown in a teleological vision of history, and tearing the skin off of the body becomes a violent metaphor for the act of literary adaptation.

Restructuring Marlowe: Images of the Body in Brecht's *Edward II*

Sonya Freeman Loftis

Brecht's *Edward II* is a work of artistic desecration: the adaptation deliberately destroys Marlowe's mighty line even as it tears the flesh from his tortured characters.¹ Throughout the play, the image of tearing skin is superimposed over the image of tearing paper, as *Edward II* presents bodies that ask to be read as texts and texts that ask to be read as bodies. The play casts the human body as a figure for a rapidly collapsing vision of history, a symbol of a past—literary, cultural, historical—that is permanently bound to the present. As the father gives way to the son, the old literature gives way to the new, and the human body, itself used as a figure for a linear conception of history, finds itself in a state of rapid decay. The parallel disintegration of these interwoven images comments on the relationship between Brecht's play and his Marlovian source text and represents the frustrated vision of teleological history that the rest of the play depicts. Although *Edward II*, as the first epic play, can claim an influential place in the canon of modern drama, critics have yet to point out that Brecht's rewriting of Marlowe's history play enacts a metaphorical representation of cultural surrogation. Obsessed with history, time, and evolution, the play is an adaptation about the act of adaptation, examining a moment of historical, literary, and familial transition. The play's image patterns symbolically intertwine flesh, family, language, and literature: all are rapidly disintegrating, and each becomes a metaphor for the movement of history as Brecht's adaptation progresses toward the play's promised apocalypse.

As these image patterns reveal a connection between the literary canon, the human body, and the act of adaptation, Brecht's rewriting of Marlowe's history play forms an example of dramatic surrogation in the sense forwarded by Joseph Roach's *Cities of the Dead*. Roach defines the growth and maintenance of culture as an ongoing process of "surrogation," which is "the enactment of cultural memory by substitution."² Surrogation is a process in which "repetition is change": as a society replaces its dead through new surrogates, those who serve as "replacements" may preserve some characteristics of their predecessors, but they must simultaneously re-invent the past in order to move into the future.³ Thus, surrogates never completely replace those who are lost. Although critics have rarely applied this cultural theory to the act of literary adaptation, surrogation's obsession with the human form makes it a particularly powerful model for dramatic adaptation.⁴ Surrogation uses the human body as a vessel for cultural memory, treating it as an "effigy of flesh" that can contain the literary canon.⁵ In this way, the action of stage performance can serve as a metaphor for the process through which society deals with death and

loss.⁶ Brecht's rewriting of Marlowe manipulates surrogation on multiple levels: as Brecht replaces Marlowe's text with his own, the actors replace and recreate Brecht's characters in performance, just as Brecht's characters attempt to destroy and replace each other in their struggle to determine who will control and create their future.

Surrogation's focus on bodies can lead to a contemplation of the body in pain, and its larger cultural process is often represented by acts of violence. Specifically, surrogation draws attention to the bodies of the dead, focusing on "the folkloric tradition that regards with special awe and dread a corpse that has been dismembered, disturbed, or improperly laid to rest."⁷ As Brecht works rhetorical violence on Marlowe's text, he also peels the outer layer from his characters. Throughout *Edward II*, references to human flesh, torn, flayed, and falling off the body, represent a struggle for change that only reiterates past violence. In *Cities of the Dead*, Roach focuses on rituals of human sacrifice to address the literal wearing of another human being's skin as a performance of cultural surrogation: wearing the sacrificial victim's skin represents surrogation and repetition, as it is both the destruction and replacement of the other or double.⁸ The death of the double symbolizes destruction, yet the wearing of the victim's skin is a performance of rebirth that is never actually new life. Although such rituals seem to represent a change in identity, they actually represent the continuity (and define the outer limits) of a community by performing the integration of defeated enemies into that community.⁹ The skinning of a king has even more powerful implications for the future of a culture, as the metaphor of wearing a monarch's skin represents the death of the old king and the rise of a new one.¹⁰ Throughout *Edward II*, Brecht uses images of skinning to represent a culture that is doomed to repeat its own violence.

History is Violent Repetition: Tearing the Skin off of Brecht's Characters

In Brecht's play, references to violent skinning often represent an exchange in identity between two characters, thus symbolizing a struggle for change that results in continuity. First, Brecht uses the image of skinning to represent Mortimer's changing character. Lancaster's orders to have Gaveston killed call for a brutal death: "kill him, skin him" (190).¹¹ After Gaveston is led away, Mortimer claims that, "as circumspectly as one burned / I'll wrap myself in someone else's skin / To wit: the skin of Gaveston, the butcher's son" (191). After Gaveston's death, Mortimer begins to take his place, figuratively wearing the skin of his conquered enemy. Once the rational foil for the passionate Edward, Mortimer becomes increasingly passionate and irrational after Gaveston's death.¹² Although Marlowe's Gaveston is a gentleman, Brecht's is the son of a butcher. Throughout the first half of the play, characters constantly describe

Gaveston as a "butcher's son," emphasizing both his class status and his association with violence and cruelty. After Mortimer threatens to wear the skin of the butcher's son, other characters begin to refer to Mortimer as "the butcher," and Mortimer's war crimes become increasingly cruel and irrational (232). The metaphor of wearing Gaveston's skin points directly to a change in Mortimer's character. Since the new Mortimer only replaces the dead Gaveston, however, this change in identity does not change the cast of characters, their original dynamic, or the world of the play. Mortimer's violent change only heralds repetition.

Not only do the play's multiple violent skinings highlight the idea of history as a series of repetitive acts of violence, but they also suggest the possibility of the outer skin as a mask or disguise. Later in the play Edward tells the Bishop, "years ago I had one face / Of yours cut off, but faces of that kind / Have an annoying way of multiplying" (224). Edward finds that the murder of the peers does not end the war. Faces multiply, as one Bishop replaces another. The end of the play, which shows Edward III taking the throne after the murder of his father, also fixates on repetition, blood, and "disposable" faces, a connection that is highlighted by the pronouncements of Brecht's troubled Queen. Brecht changes the name of the historical Queen Isabella in Marlowe's text to that of Queen Anne.¹³ In Brecht's play, Anne takes on the role of a central character, and unlike Marlowe's ambiguous and mysterious Queen Isabella, Queen Anne clearly changes during the course of the play from a victimized wife to a feral "She-wolf." Although Brecht's Anne increasingly succumbs to alcoholism as the play progresses, her garbled messages often prove central to understanding the power struggle between Edward and Mortimer. At the end of the play, Anne addresses her son and describes her husband's death, "You tell me a man has died today, someone / Of whom your face reminds me dimly...I forgot him...dismissed his voice, his face entirely" (255). In Anne's mind, the face of the son seems to replace the face of the father. Yet Mortimer, like Anne, recognizes that the replacement of one Edward with another is really only the repetition of history. "If your hands aren't stained with blood / It only means they're not stained yet" Mortimer tells the young king. Brecht's ending shows the audience that what seems to herald radical change only foretells violent repetition.¹⁴ In a world in which dead faces multiply and the living dress themselves in the skin of the dead, the future can only be reached (if it can be reached) by cannibalizing the broken bodies of the past. In Brecht's play, history repeats itself, wearing the same disposable face over and over again.

While this cyclical vision of repeated faces and events suggests that true innovation may be impossible, it also points to the frustrated vision of teleological history that tortures Brecht's characters: Queen Anne connects the loss of the King's flesh to the end of time. Following the history play tradition of the cursing queen, Anne employs the image of repellent flesh to lay a curse on her husband that the rest of the play will work to fulfill:

I pray that flayed of skin you'll roam, imploring
The end that doesn't come
I pray that when you need a human hand
That hand may be skinless with leprosy
And when you try to run from them and die
They'll hold you and not let you go. (197)

Because the death of the King creates disorder in the royal family as well as the realm, the curse Anne inflicts on Edward's physical body proves to be a curse on the body politic. The body natural is destined for death, and when that death is deferred, history cannot progress. The curse is threefold: it forbids the death of Edward's physical body (in order to prolong his suffering), it foretells the shedding of the King's skin, representing the loss of his royal identity, and it predicts war, disease, and disorder for the country that will hold its King prisoner. Anne also connects the loss of the King's skin to "the end that doesn't come," which is both Edward's death and the apocalypse that the characters constantly anticipate but never experience (197). Throughout the play, Brecht continues to connect images of the apocalypse with images of melting and decaying flesh. Many of the characters in the play who predict an apocalyptic event also express a desire for death—a desire that often remains unfulfilled in the play.

Indeed, many of the characters in Brecht's *Edward II* long for, predict, and foresee the end of time. Again and again, the image of drowning reoccurs as England is imagined as sinking into the sea. Mortimer observes that "The men of England are preparing / To hurl their island into the abyss" (176). The archbishop believes that "This island will break and sink into the ocean" (190). Anne blames the nation's coming apocalyptic destruction on the war: "A war is set in motion / That will plunge this island into the ocean" (207). The play's plot consists of a war that the characters are certain will end all wars (if not time itself), and the specter of WWI continually haunts the stage.¹⁵ Opposed to the fear that the end of the world is imminent is the fear that it might not be: a prospect that Brecht's characters find far more horrifying. Anne responds to Edward's argument that "the world is about to end" with the observation that the nation is "convulsed with war which...will never end" (196). Anne is not alone in her fear that the world may last entirely too long. Gaveston observes that "A good many people in London are saying the war will never end" (186).¹⁶ When pursued by his enemies, Gaveston surrenders himself and chooses to "simply lie down on the ground / To keep from living to the end of time" (187). In her drunken despair, Anne tells the story of Jonah: "Jonah sat down and waited / For Nineveh to pass away as promised / Only God was busy somewhere else and / Nineveh didn't pass away" (229). Like the other literary stories that Brecht's adaptation references and adapts, the biblical story of Jonah is relevant to Anne's

present moment but takes on a new twist. Instead of focusing on the prophet in the belly of the whale, Anne focuses on the plight of Nineveh, a city whose tragedy, in Anne's opinion, is that God forgot to destroy it.¹⁷ These characters, like the Jonah of Anne's story, sit and wait for the end of the world—but their world does not pass away. The tragedy of *Edward II* is that the promised apocalypse never arrives, and history never reaches the goal Brecht's characters expect. Lying under the curse Anne has placed on their king, Edward's subjects are longing for an "end that doesn't come" (197).

While the loss of skin represents characters' attempts to change themselves in a world that seems to lack the possibility for real innovation, the loss of skin is also associated with the end of time: as the body becomes a figure for history, the break-down of the body is associated with a break-down in linear time. Anne, who sinks deeper into alcoholism and despair as the play progresses, is in some scenes seemingly incoherent. Yet her curse on Edward eventually comes true, and her other speeches, which at first glance seem to carry little meaning, are metaphorically loaded. As the play builds toward its climax, the Queen gathers a kind of prophetic fury about her. The scene in which Anne has the most lines is entitled "The Queen laughs at the emptiness of the world." The title of this pivotal scene suggests that Anne has the power to see to the center of what is troubling the powerful men around her. The Queen already knows what Brecht's other characters increasingly learn—that the world is empty and worthy of nothing but laughter. In this scene, Anne observes that history smells like blood, first stating that "[h]ere in Westminster, amid these tapestries / It reeks of butchered roosters" (229). As Mortimer enlists the help of the Gurneys in murdering Edward, Anne immediately follows her observation about roosters' blood with the following accusation against Mortimer:

Business! Business! The smell of too much
 History within the walls of
 Westminster. Won't the skin of your hands
 Peel in the lye of London? They are the hands
 Of a scribe. (228)

For this prophetic Queen, Westminster simultaneously smells of both history and blood. By conflating history and blood, Anne herself suggests the metaphor of decaying flesh as a representation of the frustrated vision of teleological history that the rest of the play depicts. Specifically, the blood Anne smells is the blood of the slaughtered peers, who are compared to roosters elsewhere in the play.¹⁸ History smells like blood, and although Anne uses an animal as a stand-in, the scene implies that this blood is that of those unjustly slaughtered by men in power. Yet the "business" Anne exclaims against is the plotting of her husband's murder: he will be the

one unjustly slaughtered now that Mortimer has taken power. In this play, history is merely a story of repetitive violence. Anne's understanding of history is also specifically nonlinear: the blood of the dead lingers – their smell haunts households and monuments. These dead are not forgotten: their bodies make up history, and their presence remains, particularly in the political and personal realm. Brecht's characters increasingly find that their violence does not lead to rebirth but only to repetition.

In addition to conflating history and blood, this central speech also directly connects history with the play's other major motifs: the loss of skin and the figure of the scribe who records history. The hands of a scribe, Anne says, are those that are dipped in lye. The scribe, someone who records, also uses lye (to wash, to bleach, to clean with corrosive strength). In this passage, writing is a kind of violent cleaning. The lye attempts to cover the blood as Mortimer's lies attempt to cover the bloody acts that make up history. The act of recording, which often reduces history to its most superficial appearance, attempting to combine complex causes, effects, and events into a coherent narrative, is an act of violent erasure – an attempt to bleach out the smell of blood. As elsewhere in Brecht's play, Mortimer is the scribe associated with history, and in his attempt to scrub London (and history) with lye, Anne predicts that he should be worried about losing his skin. In this powerful speech, Anne also predicts that Mortimer's attempts to cover-up his crimes will be futile. Like her other predictions, this one also comes true. The young Edward III has no difficulty in seeing through Mortimer's outer layer and in punishing the murderer for the crimes he tried to conceal and erase.

Not only does the play's plenitude of rotting flesh represent a breakdown in the expected movement of history, but the decay of the flesh is also intimately connected to the decay of the realm and the royal family, as Brecht blurs the boundary between the king's two bodies. In Edward's mind, the necessary separation between the king and state is destroyed, and Edward's flayed body as the representation of his broken nation suggests that his unburied corpse will haunt his young son who must assume power over the state. Ultimately, Anne's curse comes true when Edward tries to remove his crown and finds that this symbol of his royal identity has become a part of his body: "I cannot get it off, my hair comes with it / They have grown together" (222). The Bishop, eager to take the crown at any cost, tries to force the mad King to see reality: "Tear it off! It's not your flesh!" (223). Yet when Edward removes the crown, he imagines that his skin and blood still cling to it, "better hold it in a cloth. It's wet" (223). In order to remove the crown, Edward feels that he must tear his skin off as well. Anne's curse manifests itself not only as a loss of skin, but as a loss of identity: the loss of the crown represents Edward's transformation from prince to prisoner. In this scene, Brecht casts the king's two bodies as one: the crown, representing the body politic, cannot

be separated from the King's physical body. This deliberate confusion between the king's two bodies is inspired by a parallel scene in Marlowe's play. Once Mortimer gains power, he attempts to convince the King to abdicate the throne. While imprisoned by Mortimer and his other political enemies, Marlowe's King, like Brecht's, contemplates the nature of kingship in a moving soliloquy: this scene, in which Edward is deposed, forms the "climax" of Marlowe's critique of the king's two bodies.¹⁹ The primary conflict in the soliloquy arises when Marlowe's Edward refuses to imagine a monarchy that transcends his physical body.²⁰ Marlowe's poetry makes the parallel between giving up Edward's life and giving up Edward's crown clear: "Here, take my crown—the life of Edward too!" (5.1.57) Crown and life, set parallel to one another in this line, are one in the mind of Edward. Marlowe's Edward believes that he is one king and that his physical person encompasses both the physical body of the king and the body politic. In some ways, he is right. After he gives up the crown, he will be killed. The loss of the crown is the loss of his life. The physical death of the king often heralds violence and disruption in the state, a temporary loss of "transcendent monarchy." Building on this passage from Marlowe, Brecht makes the king's two bodies one. The inability to separate the crown from Edward's corpse means that the body physical can never really die, and Edward III can never truly be separated from his father.

Because the crown is a part of King Edward's corpse, Edward II cannot be properly buried, and Edward's young son must dress himself in his father's flesh. Although both Marlowe's play and Brecht's are framed by the interrupted funeral of a king, Brecht adds more references to mothers and fathers in his adaptation. One of the most common forms of surrogation is the substitution of the child for the parent.²¹ When that parent is a king, the need for a surrogate is especially powerful: leaders and celebrities are particularly charged "effigies of flesh."²² The king's remains are a natural source of cultural anxiety: "It seems that the most powerful natural symbol for the continuity of any community, large or small, simple or complex, is, by a strange and dynamic paradox, to be found in the death of its leader, and in the representation of that striking event."²³ The crown, the ultimate symbol of a monarchy's cultural stability, must be passed on—but first the old king must be appropriately laid to rest. Thus, interrupted interments and funeral rites perform broken chains of surrogation. They represent disruption in the realm, they draw attention to the inability of the father to replace the son, and they perform cultural discontinuity. Funeral processions are performances that maintain familial and cultural memory, and they commonly symbolize genealogies.²⁴ In both Marlowe's play and Brecht's, the father's funeral procession is significantly interrupted.

In a play obsessed with disjointed families, everyone seems to be talking about their parents: particularly the ones who will not stay buried. The

play opens with Edward II in rebellion against his dead father's wishes, as he brings his banished lover Gaveston back into the country.²⁵ In this opening scene, Gaveston and Edward work together to humiliate the Bishop, who is also an authoritative father figure.²⁶ Edward and Gaveston even interrupt the Bishop and Archbishop as the two men are on their way to bury Edward's father, and they prevent the religious leaders from attending the funeral. Gaveston and Edward are not only flagrantly rebellious, but they are also determined to keep Edward's father from being properly laid to rest. This interruption of tradition and order in Marlowe's play becomes a reoccurring motif in Brecht's, as numerous characters recall their parents and admit their inability to separate themselves from the memory of this older generation. Brecht adds speeches in which Gaveston reflects on his parents' disappointment in him. During his first appearance on stage, Gaveston remembers his parents: "My father often said to me: 'Only eighteen / And already fat from drinking ...' and my mother said: 'when you are buried / Those who mourn you will be scarcer / than a hen's teeth'" (167). Gaveston remembers his mother's attitude toward her own progeny: "For my own mother never found in me / anything out of the ordinary" (179). Baldock also talks a great deal about his mother and claims that his betrayal of Edward is ultimately motivated out of devotion to her: "My mother in Ireland wants bread to eat / Forgive me, my lord" (213, 217). Both Gaveston and Baldock are in some ways unable to separate themselves from their parents. Edward III suffers from a similar problem. At the end of the play, Edward II's burial rites are delayed to allow for the punishment of Anne and Mortimer. Although the play ends with Edward III taking the throne, his father is not yet buried. Young Edward's final line, "And may God grant to Us / That Our line shall not have drawn corruption / From our mother's womb" fixates on the power of the parents as emblems of the personal and political past, and on his need as a new monarch to separate himself from the troubled reign of his parents (255). Ultimately, such separation proves impossible.

Through the metaphor of the crown as skin, Brecht highlights the inseparable connection between father and son and the violence inherent in usurping political power and in the repetition of history. Edward II's story is one that immediately invokes the memory of violent political usurpation, as his neglect of the nation's needs and his violence against the Peers results in Mortimer forcing him to renounce the crown. Although his young son later seizes power by claiming the crown and ordering Mortimer's execution, the royal genealogy only moves forward through violence. As Edward II reluctantly relinquishes the crown, he warns the Bishop, "now thin blood and scraps of skin, the black / Blood of Edward ... will stick to it forever" (222). Just as Mortimer donned Gaveston's skin, Edward III will wear that of his father when he places the crown, a part of his father's flesh, on his own head. Kent begs the young Prince, "don't let

them persuade you / To take the crown from your father's head" (237). It is a plea against literal and metaphorical violence, as well as a hope for tradition, familial accord, and linear progress. The father should give way to the son: not envelop the future in his old skin. The inability of the son to move on without the father represents a repetition in history. Young Edward, in an attempt to straighten progress out into a linear course, insists that he wants to see his father properly buried before he takes the crown (236). The play, however, ends with a new king but without a consummating funeral for the old one. Throughout *Edward II*, the old authority is dead but never properly buried. The father's body, its flesh still clinging to the crown, imposes itself on his son, in the same way that old literature continues to impose itself on the new: Brecht's play never fully extricates itself from Marlowe's canon anymore than Edward III can separate himself from his father's corpse.

Adaptation is Violent Repetition: Tearing the Surface off of Marlowe's Play

Although critical discussions of *Edward II* often focus on the play as a work of literary adaptation, comparing the play with its Marlovian source text, the play's self-reflexive commentary on its own status as an adaptation has often gone unnoticed. In an epic ploy, Brecht's play exposes its own internal workings, drawing attention to the violent artistic usurpation involved in its own creation. Throughout Brecht's play, the image of tearing skin is connected to the image of tearing paper: in this motif, the canon is the corpse, and the corpse is the canon, as Brecht consistently presents bodies that represent texts and texts that represent bodies. When Berkley brings a letter from Mortimer, Edward "tears up the letter" and says "may his body be torn like this paper" (225).²⁷ For Edward, the shredded paper represents the torn flesh of his enemy. As the Archbishop watches the king rip up the proclamation that calls for Gaveston's banishment, he observes, "[t]here's England torn in two" (184). For the Archbishop, as the document is torn, so is the kingdom. Edward is also obsessed with having Spencer repeatedly read the list of dead peers' names aloud (209). The recording of their names memorializes them, but also makes their deaths official, and preserves their murders as an experience that Edward can continue to relive. The list of bodies preserves history, and reading the list is like murdering the peers again. In short, images of the body, text, and history are interwoven, and all three are both the source and the subject of seemingly endless violence.

In addition, Brecht uses constant references to literature, language, and documentation to suggest the intertwined acts of recording history and adapting literature: Brecht's play, like Marlowe's, is overrun with powerful papers, significant letters, and references to the written word. Brecht augments this Marlovian motif, placing even more emphasis on

writing and documents in his adaptation. Specifically, Brecht's Mortimer is obsessed with maintaining documentation (and classical literature), while Edward is determined to destroy both: Brecht presents Mortimer as a lover of rhetoric and the written word, while Edward tears up every piece of paper he encounters in the play. As in Anne's speech, the acts of recording and erasing remain contested issues, and the power to write words or to destroy the words written by others determines who holds power throughout the play. Mortimer first appears in a scene in his study, surrounded by books, and the other characters constantly associate him with scholarly pursuits.²⁸ Edward views Mortimer's scholarship as one of the primary differences between them:

You Mortimers are bleary-eyed with reckoning.
You are at home in books. Like worms. But books
Say nothing about Edward, who neither reads
Nor reckons, who knows nothing, but is one
With nature and feeds on other food. (204)

While Edward works hard to distance himself from the written word, the play displays an obsessive need for documentation and constantly foregrounds the power of writing and recording. The plot hinges on the peers' desire to force Edward to sign a document that will banish Gaveston, and the play is filled with letters and proclamations of life-threatening significance, a motif that culminates in the ambiguous Marlovian letter that calls for Edward's death. The characters are intensely aware of the power that written documents hold over them. Gaveston claims that he has "not forgotten that paper on which they wrote / That I am Edward's whore and therefore banished" (168). Characters are judged and punished based on what they write. Gaveston tells the Bishop, "For setting hand to that petition, priest / I'll dip you in the gutter" (171). When he fears the loss of royal power and identity, Brecht's Edward even tries to identify himself by his "baptismal records" (223). In a world full of papers and paper work, Edward is eager to destroy written documents. When he receives a message from a herald saying that Anne has returned to England, Edward rips it up (208). When Berkley brings a letter from Mortimer, Edward "tears up the letter" (225). When ordered to banish his favorite, Edward "tears the document" he has been asked to sign and refuses to banish Gaveston (183). The letter that brings about Edward's death is not the only documentation that is valued as though it were a human life. Lancaster says of the letter Edward writes begging for Gaveston's life, "This paper, my lords, is as good as a battle won" (189). The characters also discuss the power that documents have to change the perception of reality. Mortimer admits that "[t]he things we do will have a different look / Once a king's name is signed to them" (232). In a play filled with powerful documents, Mortimer consistently attempts to preserve and Edward constantly tries to destroy: the two characters act out the conflict of the adaptor of older

texts, the author who simultaneously preserves and destroys older art in order to create the artistic future.

As W. E. Yuill points out, Brecht's personal metaphor for the act of adapting an older play was one of violent destruction: Brecht frequently compared the act of literary adaptation to "vandalism" in his critical writings.²⁹ As Yuill notes, Brecht argued that a vandal was "more interested in the material value of cultural objects than in their aesthetic appeal. Wood, even when inconveniently carved and gilded, is, after all, a fuel."³⁰ In other words, the vandal sees past the surface and recognizes the deep structure: by defacing and destroying the surface, the vandal/artist is able to access the interior. Brecht imagined literary adaptation as an act of rebellious violence that ripped the surface from the original aesthetic object. Yet Brecht's vandalism is simultaneously both an act of desecration and one of preservation.³¹ The old literature must be preserved in order to create a dialectical effect: adaptation allows the audience to see a historical dialectic at work when they compare the original play with the new version.³² The artist/vandal needs raw material to destroy, yet only the preservation of old art will allow for the creation of new. Thus, Brecht's work as a literary adaptor demonstrates surrogation's fundamental paradox—repetition is change. Even as Brecht's work rewrites Marlowe's, Marlowe's text is always present in Brecht's *Edward II*.

In a play filled with books, letters, and other documentation, and in which the characters frequently discuss, manipulate, and struggle against written language, the act of writing is also inevitably bound up with the act of recording (and creating) history. Many of the characters are worried about how future generations will interpret the events of the play. In a reflexive move, Brecht creates characters in his history play who are concerned about how historical documents will either guide or mislead future readers. Edward accuses the Bishop of acting simply "[b]ecause you want England's royal vine to perish / And Edward's name to be missing from the chronicles" (222). The Archbishop tells Edward: "You have destroyed / All evidence and so confused the issue / Between us, you and Gaveston, that all / Eternity will never sort it out. / Your version, Edward, will not long have credit" (203). One of the play's major topics is the documentation of history: even when that documentation proves to be imaginary.³³ Intensely aware of its own status as a history play, this text carries documentation to its absurd outer limit: each scene is labeled with a date and time of Brecht's own invention.³⁴ While the play self-referentially asserts its own status as historical record, it simultaneously reminds the audience of the importance of heeding history. Mortimer deliberately chooses assassins who are not familiar with the history of their own nation. "Have you ever read a chronicle?" he asks the Gurneys before assigning them the job of assisting Lightborn in murdering Edward (229). Because the play later implies that the Gurneys are murdered for the

role they played in Edward's death, their negative response to Mortimer's question about chronicles signs their own death warrants. A history play that adapts an older history play, Brecht's work is concerned both with the importance of writing and remembering history as well as the act of literary adaptation itself.

Throughout the play, the need to record and rewrite history is connected to the urge to adapt older literature: Brecht's characters consistently return to the literature of the past in order to understand their present historical moment. The scholarly Mortimer first appears in the play "at home with his books, alone" (174).³⁵ Indeed, Mortimer is strongly associated with literature and history throughout the play. Both his association with literature and documentation, as well as the level of manipulative control he wields over the other characters, suggest that in some ways Mortimer is the play's author/historian who is rewriting/revising history. Certainly, he is the character who most often adapts the literature of the past into a metaphor for his present historical moment. In the early scene set in Mortimer's study, the Archbishop accuses Mortimer of choosing history over the present: "While in seclusion Mortimer, you wallow / in classical literature and meditate / on bygone times" (174). The Archbishop seeks to turn the scholarly Mortimer into a soldier, and he attempts to lure the disaffected noble away from his books with the argument that "it's time to let the classics be classics" (175). Implied in this statement is the notion both that the past ("the classics") exist, already constructed, without any help from present readers, as well as the idea that the classics (and the past) cannot inform or alter the present and that they should remain inviolate in their "classic" state. What Mortimer and the other characters in the play find again and again is that the historical, familial, and literary past cannot be separated from their present moment. Mortimer's response to the Archbishop contextualizes Edward's affair with Gaveston in terms of other famous affairs in literature. Mortimer's answer is also drawn directly from a passage in Marlowe's play: "The classics tell us that Alexander the Great / Loved his Hephaestion, that wise Socrates / Loved Alcibiades, that Achilles sickened / for Patroclus" (175, Marlowe 1.4.390-393). There are two levels of commentary in this exchange. First, Mortimer's response to the Archbishop's claim is the counter argument that Mortimer's books, as records of the literary and historical past, represent the political unrest of the present. Mortimer shows that the past in *Edward II* remains present: the "classics" do not remain in the past. On another level, a reader familiar with Marlowe's play recognizes the paraphrase of Marlowe in this passage. When the Archbishop tells Mortimer that it is time to "let the classics be classics," the scholarly Mortimer responds by quoting Marlowe's classic play. In this reflexive moment, Brecht's adaptation engages in the same theoretical conversation his characters are having: Brecht does not leave Marlowe's "classic" in its original style or context, but insists on bringing the older text forward into the present.

Ultimately, Brecht's *Edward II* is a surrogation about the act of surrogation. Even as the play rewrites an older work, it reflects on the process of rewriting it. Simultaneously, the play dramatizes a family's conflict between father and son and a nation's fight to find a new leader. The characters struggle to answer the question that is central to surrogation as a cultural process: "[B]y whom shall they (or we) be replaced?"³⁶ Ultimately, the king's skin must come off so that someone else may wear it, but as the paradox of cultural surrogation dictates, tearing the skin off of Edward II only leads to further violence. Brecht's dialectic in his dramatic theory should work toward a synthesis, and his characters' vision of linear time suggests that history should work toward progress, but in *Edward II* all sense of resolution is denied. Instead, the play's linguistic and presentational imagery creates a complex set of interconnected metaphors that constantly struggle to align the human body with both history and the literary text. Ultimately, Brecht's violent imagery depicts the practice of literary adaptation and theatrical surrogation, both of which are explored throughout *Edward II* in terms of violence and historical return: one element that contributes to the epic effect in *Edward II* is the play's reflection on the violent politics of its own artistic creation, as the drama's extreme violence works to alienate the audience from the process of cultural evolution. Both adaptation and surrogation are often "alienating" in the way Brecht wished his alienation effect to be: by rewriting history, surrogation and alienation both work to make what is old hauntingly familiar and what is present strangely unfamiliar. Nothing could be more alienating than revealing cultural surrogation at work and constantly reminding the audience of the anxieties and problems that arise when people become aware of the often violent process through which one human being or work of art replaces another. Through surrogation, the past, which is distant and dead, is understood as both distant and irretrievable and yet as simultaneously ongoing and present: exactly the paradoxical tension that Brecht argued would lead the spectator to better understand the process of history and thus to change the present.

An adaptation also offers the distinctly epic possibility of revealing a play's inner-workings, an opportunity to reflect on its own process of creation, as the audience contrasts source and surrogation. One important element of an epic play is that it should be self-reflexive. Brecht called for the epic theater to reveal "the making of art, the active creative element in it."³⁷ Epic theater must alienate the audience from the familiar ideologies of their own lives, and to do this it must draw attention to theatrical performance as illusion. The interlocking processes of theatrical adaptation and cultural surrogation naturally encourage spectators to reflect on the process of artistic and cultural creation, as the former often exposes the inner-workings of the latter. Surrogation, the filling of a cultural void with a replacement, creates a fusion of past and present that is both uncannily familiar and yet oddly unfamiliar. Although people are

usually unaware of the process of cultural surrogation, when faced with the awareness of surrogation in action (as an audience often is in a theater) the ability of the dead to live on in the bodies of the living often has an effect (intentional or not) that is distinctly alienating in the Brechtian sense. This sense of alienation raises the specter of history, asking the audience to question their relationship to the past and to think about the manner in which they are currently constructing the present. In a distinctly epic ploy, Brecht's *Edward II* self-reflexively exposes its own inner-workings, as its image patterns point to the process of literary adaptation, the act of theatrical surrogation, and the manner in which the past is reborn in the canon/corps of the present.

In the end, *Edward II* is an adaptation about the act of adaptation, and the play's interconnected image patterns—the tearing of human skin, the ripping of written pages, the dissolution of the family, and the break-down in the linear progress of history—comment on each other and on the creative process. Brecht is himself adapting an adaptation: his work builds on Marlowe's play, which is itself an adaptation of events recorded in Holinshed's *Chronicles*, a record that is one culture's attempt to make sense of its own history. Indeed, writing history is an act of adaptation, or sometimes, as Brecht's prophetic Queen suggests, an act of erasure. Like Brecht's literary vandalism, however, the act of recording history both preserves and destroys: recording history on the page reduces history to its surfaces, to its skin, and while that simple surface is preserved, the actual details are sometimes destroyed or lost. If the need to tear off the dead skin of history is an attempt at regeneration, the same could be said for the kind of literary vandalism that rips the surface from the older work of art in an attempt to get at its underlying structure. The human form is less malleable, however, and there seems to be no hope for rebirth among Brecht's tortured characters, who lose kingdom, identity, and skin. In Brecht's Westminster, no amount of lye ever really bleaches out the smell of their blood. The spirits of the past—the fathers, the dead kings, the old playwrights—remain, and there will be no revolution without first reclaiming those ancestors, without first taking a walk in their skin. In Brecht's *Edward II*, history only moves forward in the company of ghosts.

Endnotes

1 The play was written in collaboration with Lion Feuchtwanger. Critics such as Louise Laboulle have argued that the guiding hand is clearly Brecht's. See Lousie J. Laboulle, "A Note on Bertolt Brecht's Adaptation of Marlowe's *Edward II*," *The Modern Language Review* 54 (1959): 214. For a discussion of Feuchtwanger's contribution see Ulrich Weisstein, "Marlowe's Homecoming or *Edward II* Crosses the Atlantic," *Monatshefte* 60. 3 (1968): 237. Adaptation and collaboration were integral to Brecht's

style throughout his career, and in some ways, it is antithetical to Brecht's philosophy of theater to separate Feuchtwanger's contributions from Brecht's. For further details about Brecht's life-long use of artistic collaboration see Ronald Speirs, *Brecht's Early Plays* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1982), p. 88. Brecht made a deliberate effort to desecrate Marlowe's poetry. Feuchtwanger later stated that he had to "roughen everything properly in order to make it hobble; for Brecht likes things to hobble" (quoted in Weisstein, 237). See John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (New York: New Directions Publishing Corporation, 1968), p. 95. Brecht later said that the play's language was meant "to show human dealings as contradictory, fiercely fought over, full of violence" (quoted in Willett, 95).

2 Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), p.80.

3 Roach, p. 30.

4 Surrogation is more than just a model for literary adaptation or artistic influence, as it focuses not only on the difficulties of rewriting the artistic past, but also on the cultural process through which the dead are displaced/replaced. Applying Roach's theory to *Edward II* reveals Brecht's use of the human body as a symbol for the literary canon. Although many other theoretical paradigms have been proposed for examining artistic appropriation, the surrogation model places theatrical performance at the center of the act of adaptation. Other models (for example, Harold Bloom's *The Anxiety of Influence*) prioritize the text, thus limiting their applicability in the field of drama. See W.B. Worthen's discussion in "Drama, Performativity, Performance," *PMLA* 113 (1998): 1103. Although surrogation has rarely been used as a model for adaptation studies, Worthen has used surrogation to examine a film adaptation of a Shakespearean play.

5 According to Roach "effigies—those fabricated from human bodies and the associations they evoke—provide communities with a method of perpetuating themselves through specially nominated mediums or surrogates" (36). Thus, both actor and playwright "show how the voices of the dead may speak through the bodies of the living" (34).

6 Roach, p. 3.

7 Roach, p. 94.

8 Roach, p. 148.

9 Roach, p. 149

10 Roach, p. 150.

11 All quotations from Brecht's *Edward II* are taken from Bertolt Brecht, *The Life of Edward the Second of England*, Ralph Manheim and John Willett, eds., *Collected Plays*, Vol. 1, William E. Smith and Ralph Manheim, trans. (New York: Pantheon, 1970), pp. 164-255.

12 Laboulle, p. 217.

13 R. J. Beckley has argued that the change in name is made to create parallels between Marlowe's Mortimer and Isabella and Shakespeare's Richard III and Anne. For a discussion of the connections between Brecht's *Edward II* and Shakespeare's *Richard III* see R. J. Beckley, "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique," *German Life and Letters* 15 (1961): 274-93.

14 Brecht's ending is clearly meant to comment on Marlowe's. Marlowe's play ends with the young king proclaiming, "And let these tears distilling from mine eyes / Be witness of my grief and innocency" (5.6.102-3). All quotations from Marlowe's text are taken from Christopher Marlowe, *Edward II*, David Bevington et al., eds., *English Renaissance Drama* (New York: W. W. Norton, 2002), pp. 357-420. The final word of the play is "innocency," but Marlowe's Edward III, who has just had Mortimer executed and his mother sent to the tower, is decidedly less-than-innocent. Brecht's comment on Marlowe's ending is even more pointed in its irony, as he tells the audience directly that, in this play, everyone's hands are blood-stained.

15 Deborah Willis, "Marlowe our Contemporary: *Edward II* on Stage and Screen," *Criticism* 40. 4 (1998): 612.

16 Brecht's apocalyptic imagery is probably inspired by Marlowe's. Marlowe's Edward says of Gaveston that "sooner shall the sea o'erwhelm my land / Than bear the ship that shall transport thee hence" (1.1.150-151). For Gaveston, Edward will "[m]ake England's civil towns huge heaps of stones" (3.2.30). Such imagery, however, is sparse in Marlowe's play and is always employed by Edward in a hyperbolic attempt to explain the dramatic action he will take for his lover. In Brecht's work, the apocalyptic imagery is multiplied, intensified, and spread evenly among the characters. Brecht's promised apocalypse is not the Marlovian hyperbolic language of love, but the threat of actual death and destruction.

17 Brecht parallels the destruction of Troy, Nineveh, and London throughout the play.

18 Brecht derives this animal imagery directly from Marlowe, whose Edward compares the peers to "cockerels" (2.2.202).

19 Mitali Pati, "The Deranged Metaphor of the King's Body Politic in Marlowe's *Edward II*." *Explorations in Renaissance Culture* 20 (1994): 165.

20 In his discussion of this central speech, Mitali Pati has argued that "Marlowe's *Edward II* exposes the contradictions inherent in the Tudor paradigm of the sovereign's two bodies, a theory which viewed monarchy as transcendent" (157).

21 Roach describes children as "the auguries of surrogation and its realization in the fullness of time" (125).

22 Roach, p. 37.

23 Roach, p. 37.

24 Roach, p. 138.

25 Speirs points out that "Edward's revolt is much more than a rebellion against the authority of his own father. It is a revolt against all father-figures, against all authorities and all conventions..." (93).

26 Svendsen, p. 166.

27 This line is taken directly from Marlowe. Marjorie Garber offers a thorough overview of the power of the written word in Marlowe's play in "Here's Nothing Writ': Scribe, Script and Circumspection in Marlowe's Plays," *Theatre Journal* 36. 3 (1984): 301-320. Although Garber does not connect the human body with written documents, this motif occasionally appears in Marlowe's play. See 1.4.85, 5.1.139-140, and 5.1.142.

28 As Laboulle points out, "Mortimer is a foil to Edward, who despises him as a mere book-worm" (217). Brecht clearly alludes to Faustus in his characterization of Mortimer, and no doubt this characterization is haunted by the memory of both Marlowe's work and Goethe's.

29 W. E. Yuill, *The Art of Vandalism: Bertolt Brecht and the English Drama* (London: Bedford College, 1977), p. 6.

30 Yuill, p. 6.

31 See Margot Heinemann, "How Brecht read Shakespeare," in Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, eds., *Political Shakespeare* (London: Cornell University Press, 1994), p. 243. As Heinemann explains, Brecht's adaptations of earlier literary works always show that "sacrilege sanctifies" (243).

32 Yuill notes that "The point of adapting plays from earlier times – and Brecht's models are almost always chosen from the classical repertoire – is to illustrate the historical dialectic by creating an instructive contrast between the original in its historical context and the contemporary version" (7). Speirs agrees, writing of Brecht's later adaptations that these plays are "mainly concerned with developing in the audience a dialectical-historical understanding of social processes by presenting it with pictures of life in past ages and inviting it to perceive critically both the parallels and the contrasts between the past and present" (89).

33 See Juris Svendsen, "The Queen is Dead: Brecht's *Eduard II*." *Tulane Drama Review* 10 (1966): 164. As Svendsen points out, "Everything about this play indicates the plaguing mood of history" (164).

34 Laboulle, p. 215. Laboulle observes of Brecht's structure, "[n]ot only does he repudiate historical facts, he perverts them, deliberately inventing a series of dates for which there is no evidence in Holinshed, Marlowe or anyone else" (215).

35 As Deborah Willis notes, "Brecht's Mortimer, not a military figure but an intellectual nihilist whose reading of the classics has given him 'insight into the futility of human affairs,' is at first reluctant to come out of his study and take sides with the other nobles" (612).

36 Roach, p. 140.

37 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, John Willett, ed. and trans. (London: Methuen, 1964), pp. 164-166.

Brechts Gespenster in Dogma 95: Stellen Brecht und der Realismus notwendigerweise eine Antithese dar?

Eines der Ziele dieses Artikels ist, die Unterscheidung der 70er Jahre zwischen Brecht'schem Film und realistischem Kino durch eine Analyse des Dogmamanifests und eine Fallstudie von Lars von Triers Dogma-Film *Die Idioten* (1998) zu überdenken. In erster Linie behandelt der Artikel Dogmas Verbindung einer brechtschen/politischen modernistischen Rhetorik mit einer realistischen Rhetorik und beabsichtigt, eine historische Interpretation von Dogmas Rückkehr zu den filmischen Debatten der Vergangenheit zu bieten. Dann diskutiere ich die Art, wie von Trier eine Plansequenz der realistischen Tradition mit einer gestischen/investigativen Haltung verbindet, um Spannung zwischen den verschrifteten Referenten und dem Prozess des Filmemachens zu erzeugen.

One of the aims of this article is to rethink the 1970s distinction between Brechtian and realist cinema by means of an analysis of the Dogme 95 Manifesto and a case study of Lars von Trier's Dogme film *The Idiots* (1998). Primarily, the article discusses Dogme's combination of a Brechtian/political modernist rhetoric with a realist one and sets out to offer a historical interpretation of Dogme's return to the cinematic debates of the past. Then I discuss the ways von Trier's film merges a long-take realist tradition with a "gestic"/investigative attitude that generates tensions between the scripted referents and the filmmaking process.

Specters of Brecht in Dogme 95: Are Brecht and Realism Necessarily Antithetical?

Angelos Koutsourakis

(for Marc Silberman)

Introduction

One of the aims of this article is to rethink the 1970s distinction between Brechtian and realist cinema by means of an analysis of the Dogme 95 Manifesto and a case study of Lars von Trier's Dogme film *The Idiots* (1998). Primarily, the article discusses Dogme's combination of a Brechtian/political modernist rhetoric with a realist one and sets out to offer a historical interpretation of Dogme's return to the cinematic debates of the past. Then I discuss the ways von Trier's film merges a long-take realist tradition with a "gestic"/investigative attitude that generates tensions between the scripted referents and the filmmaking process.¹

Before proceeding to the main corpus of the argument, I intend to discuss briefly the anti-realist positions that characterized the dominant trends in the 1970s reception of Brecht in film theory. Brecht's writings circulated widely in France and in Britain during the late 1960s and early 1970s. Film commentators were attracted by his understanding of politicized art and employed his theory as a means of envisaging a counter-cinematic aesthetic. One of the central points of Brecht's theory and practice was his re-evaluation of the term realism. Brecht thought that the mere reproduction of reality resisted the medium's ability to produce radical effects. For Brecht, realism is a set of historical conventions and not a transhistorical aesthetic form that gives absolute access to social reality. In his view, realism in art can be understood by means of experimentation and not through reduplication.²

As in his theater writings, Brecht's writings on film showed a preference for a fragmented representational strategy. This valorization of the fragment serves the purpose of producing an attitude of detachment and showing reality as discontinuous rather than unified. Brecht's argument draws upon the Marxist rejection of empiricism according to which the outward appearance of social phenomena does not offer an understanding of their historical/social significance.³ Thus, Brecht distinguished between the reproductive and the constructive use of the medium. The former paradigm is keen on reproducing the empirical reality, whereas the latter is more interested in showing that what appears as "real" is changeable and historically defined. A constructive use of the medium presupposed the presentation of a familiar reality in a way that it would

appear strange and changeable.⁴ On the other hand, reproductive realism offered an “illusionist” view of the world, portraying aspects of social life as “natural” and not as the product of social and historical conditions.

The first Brecht-inspired film writings in France and Britain employed an anti-realist approach and targeted André Bazin’s writings, which they described as idealist. Bazin advocated certain formal principles, such as the use of continuity editing, depth of field, and deep focus, on the grounds of their ability to incorporate aspects of reality that did not serve dramaturgical purposes. These formal features allowed for more spectatorial freedom and gave the audience a more direct access to reality than a type of cinema that relied on analytical editing.⁵

Critics advocating Brecht’s constructive realism opposed Bazin’s theory as an uncritical appeal for reproductive realism. All of them advocated a type of cinema which relied on montage sequences and analytical editing rather than on long-take sequences. For instance, Jean Narboni maintained that a materialist film practice should focus on revealing the gap between image and reality. In doing so, film foregrounds its material construction and connects the very act of seeing with a process that takes things apart and analyzes them.⁶ Similarly, Jean-Paul Fargier explains that the cognitive effects produced by a film are directly related to the production of knowledge about the film’s own making. Like Brecht, Fargier asserts that a self-reflexive practice is a theoretical process that allows for a detached processing of the material. Fargier contends that such a film practice “transmits knowledge produced by historical materialism.”⁷ This point reveals the theoretical tendency of the time to assume that certain formal aspects can teach the audience the Marxist methodology.

Such an anti-realist rhetoric permeates Colin MacCabe’s argument, which focuses on Brecht’s mistrust of the empirical reproduction of reality and compares it to the classic realist text, which represents the world without questioning the means of its own production. In his view, the question that radical cinema needs to address is that of the position of the audience towards the material.⁸ The common vantage point of these discussions was that a Brechtian cinema should valorize an aesthetics of interruptibility that would reinforce the productive rather than the reproductive function of the film medium. This is also evidenced in Stephen Heath’s argument that materialist cinema should question the ‘fetishistic’ facet of the photographic image and adopt an aesthetics of ‘interruptibility’ based upon montage sequences. Heath proposes that montage sequences help the audience adopt a reading attitude rather than a consuming one.⁹ His comments clearly oppose Bazin’s valorization of continuity editing.

Rethinking Realism: The Case of Dogme 95

The aforementioned critics and many more (that for reasons of space I have not cited) have produced many advances in the study of Brechtian film practices. However, the core of Brecht's theory is that forms are changeable and historically determined. In the course of time certain formal elements become de-radicalized, whereas others require second thoughts. Currently, contemporary films by the Dardenne brothers and Béla Tarr, following a long-take Bazinian aesthetic, challenge our habitual viewing of films in a more effective way as opposed to films that employ montage sequences and fast editing. Thus, the prerequisite for rendering the familiar strange is to understand the historicity of both the term "familiar" and "defamiliarization."

One also needs to note that the 1970s association of realism with illusionism did not make a distinction between dramatic realism and realism as a filmmaking process that clings to indexicality – the material connection of representation with its referent – in order to incorporate unforeseen materials within the film's narrative. By the term dramatic realism I mean the causal linkage of a sequence of events, which consist of a series of coherent psychological motivations. This emphasis on psychology as the motivating element of actions is busy portraying changes in moral and psychological attitudes and fails to show individuals as part of a larger socio-political frame. Conversely, realism as a filmic process that registers physical reality and interacts with the captured environment, allowing for unpredictable moments to enter a film's dramaturgy, is a method that has marked the practice of European art cinema, for example, Italian Neorealism and the *nouvelle vague*.

One important example that demonstrates the very historicity of the term "realism" can be drawn from the Dogme 95 Manifesto which I discuss in this section. Dogme 95 constitutes a cinematic movement that holds onto a realist filmmaking process. A study of Dogme's theoretical and formal principles may reconcile a Brechtian filmic practice that draws attention to the act of "zeigen" with a Bazinian realist one. A close examination of the Manifesto as a text demonstrates that Dogme's realist filmmaking method is not tantamount to pure mimesis and can help us place the movement in a historical context.

Dogme started as a collective of four filmmakers – Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen and Kristian Levring – aiming to resuscitate cinema by establishing certain rules and restrictions that would determine the operations of the filmmakers and their crew. However, the films that were the outcome of this Manifesto were quite different. The Dogme rules impose certain restrictions on the filmmaking and the post-production process, but they do not intend to produce similar types of films.

In the opening paragraph, the Manifesto distinguishes itself from the 1960s and the *nouvelle vague* and explains that the objectives were correct, but not the means. The concept of the *auteur cinema* is dismissed as “bourgeois,” while it is stated quite emphatically that “to Dogme 95 cinema is not individual.”¹⁰ Dogme presents itself as a counter-strategy to the individual film and expresses a belief in the productive potential of the new technologies, which can lead to “the ultimate democratization of cinema.”¹¹ These strategies aspire to resist the “illusionist” filmmaking and the predictability deriving from dramaturgical clichés. The rules proposed by Dogme are location shooting, direct sound and hand-held cameras. Furthermore, postproduction manipulation is prohibited, while genre films and the director’s crediting are not allowed. Finally, the Manifesto asserts that for Dogme “the instant is more important than the whole” and the director’s ultimate aim is to “force the truth out of the characters and settings.”¹²

The Manifesto itself constitutes an important piece of writing that voices some significant anxieties regarding the medium’s radical aspirations in the current historical circumstances. Dogme attaches itself to the earlier cinematic *avant-gardes* and their furious production of texts and pronunciations, and demonstrates an awareness of the importance of theory as a means of exploring the possibilities for the foundation of political cinema. Brecht and political modernism can enrich our understanding of the movement and help us answer a set of questions regarding Dogme’s anachronistic language. Such a reading can make us appreciate Dogme beyond the conventional perception, which sees the movement as a postmodern parody.¹³

When reading the Manifesto, one recognises that Dogme engages self-consciously with the political modernist film-making rhetoric to the point that one senses a self-mockery of the project’s originality. Particularly, the Manifesto echoes early political modernist practices, such as Vertov’s and Brecht’s. Both expressed their enthusiasm over the film medium and equated technology with productivity, something that I discuss later on. Brecht’s theory and practice, which centers on the distance between reality and representation was influential in the formation of a political modernist filmmaking during the 1960s and 70s. The production of radical/knowledge effects was predicated upon the changing of the established cinematic tropes. In questioning the dominant cinematic language, a film could modify the audience’s habitual spectatorship and propose an alternative view of social reality.

In the Dogme Manifesto, one can identify a polemical language, which aims at changing habitual spectatorship, but there is a troubling paradox, too. The political modernist rhetoric is accompanied by a call for ascetic realism and a “disciplined *avant-garde*.” By implication, the Manifesto

itself seems to go beyond the 1970s binarisms: dialectical versus realist cinema. The rules that advocate location shooting, direct sound, a ban on extra-diegetic music, hand-held camera, and avoidance of gratuitous action clearly articulate a preference for a realist aesthetic. Yet the Manifesto's belief in the new technological means of production, the rejection of predictable dramaturgy, and the dismissal of the concept of the auteur cinema resonate with a political modernist rhetoric.

Let us first single out the equivalences to a European art cinema realist aesthetic. The rules imposed by Dogme are redolent of Italian Neorealism's preference for real locations rather than studio settings, non-stylized dramatic acting, and for an aesthetic of reality that undermines the role of the script in favor of the presentation of fragments of reality. As Bazin also acknowledges, the script and the plot of the Neorealist films are of less importance. For it is the script's adherence to an aesthetic which offers fragments of the historical reality that renders the films unique, and not their dramaturgy, which does not differ from "moralizing melodramas."¹⁴ Bazin's reading of Neorealism as a movement that undermines the role of the script for the fragments of concrete reality, as well as his conviction that the Neorealist aesthetic leads to the disappearance of dramaturgy, can help us understand Dogme's reconciliation of a raw realist aesthetic with an anti-illusionist one.

The predictable dramaturgy that Dogme rejects is mainly the Hollywood one, which structures goal orientated narratives in which the actions justify the characters and the other way around. Dogme's rejection of predictable dramaturgical tricks and its preference for the "instant rather than the whole" foreground the movement's interest in an episodic, paratactic style, in which each scene does not necessarily move smoothly from and towards the scenes before and after it. Furthermore, the Manifesto's privileging of the "instant" – the fragment – evokes Brecht's writings on film:

Their [the independent scenes'] sequencing and combination, arrangement and plausibility are contained only implicitly in the original film text. They obey their own principles, which are different from those of the verbal drama and distinct as well from those of pure stage mime. It is the responsibility of the film director not only formally to stage this, but also, in a certain sense, to transpose all of these indispensable things into reality.¹⁵

Brecht's privileging of the fragment aims at focusing on the exposition of arguments and counter-arguments instead of establishing dramatic situations. The camera's investigative attitude is the prerequisite for the formation of an anti-illusionist aesthetic, which is not interested in reproduction, but in the presentation of a set of contradictions. Such an

emphasis on the fragment rather than the whole, also serves the purpose of overcoming the bourgeois notion of art as mimesis and the perception of the artist as the creative “genius.”

The Manifesto’s rejection of the auteur cinema and the rule that forbids the crediting of the director clearly recall the political modernist arguments of the past according to which the author/director is not in a privileged position over her/his audience. From Brecht’s understanding of the author as a person who produces work “from the materials of history” to the Dziga Vertov group’s mockery of the director’s individuality, the common argument is that the value of artistic practice does not rely on the communication of an individual vision.¹⁶ In Dogme’s case, this devaluation of the director coincides with a technological development – the digital revolution – that leads to the “democratization of the medium.”

This view of technology as productivity aligns Dogme with political modernism. Dogme proposes an oppositional realist practice that calls for a productive instead of a reproductive use of the new technologies. It is this distinction between production and reproduction that clarifies the movement’s opposition to the use of digital technology for the construction of special effects and “cosmetics.” This distinction demonstrates Dogme’s lack of interest in using technology as a means of reproducing a perceptually realistic dramatic cosmos by means of post-production manipulation. Conversely, the imposition of rules on the filmmaking and the post-production process summarizes a will to retain the medium’s indexical nature.

Herein lies the main similarity with the political modernist rhetoric and its view of technology as productivity. The heightened realism afforded by the developments in digital technology is seen as a motivating element in producing radical effects. Let us relate this to Brecht’s initial enthusiasm for the cinema which is grounded in the belief that the intervention of the machine, that is the camera, merges the portrayed reality with the process of copying/reproducing that reality. Marc Silberman clarifies this:

Brecht recognizes the specificity of the cinema in the mechanized process of its production and exhibition, in its power to make art into a commodity, an insight which, soon after, would inform Benjamin’s seminal text on a modernist theory of representation. Finally, in the cinema the perception of the image undergoes a disintegration of visual perspective with the levelling of difference between the image and the original. The privileged centered site of perspective in post-Renaissance representational forms was guaranteed by a stable representational relationship between the sign and the real in the belief that the sign’s referent contained a deeper sense. With the collapse of referentiality this centered

perspective is destroyed, and the world becomes representable in multiple segments, realized most fully in the fragmentation of the cinematic montage.¹⁷

Brecht saw the revolutionary potential of the medium in its ability to abstract concrete images from reality so as to show reality as a construction. He argued in favor of a "gestic camera" that "searches for motives and is a sociologist."¹⁸ This perception of the camera as a sociologist aims at connecting the reality of the portrayed actions with the audience's historical reality.

Brecht thought that the 'gestic camera' produces 'realism' in the Marxist sense, that is, "die Wiedergabe typischer Menschen unter typischen Umstände,"¹⁹ which opposes naïve naturalism, that is, the reproduction of natural appearances. Thus, the "gestic" camera points to the process of constructing a copy of reality so as to explore and reveal social material and not to reproduce a unified fictive cosmos. Brecht's privileging of the machine - the camera, over the director's individuality, and over dramaturgy - summarizes the political modernist idea that the emergence of cinema needs to establish a redefinition of art.

Similarly, the Dogme Manifesto equates technological progress with a film practice that questions the cinematic institution and the understanding of filmmaking as an individual expression. Von Trier clearly references the political modernist axiom that emphasis should not be placed solely on the product but on the very means of production, too:

Film has become very much like magic tricks - you're not supposed to know how it's done, which is also very old-fashioned, especially if you think about the new techniques, the new cameras, and how everybody can produce their own films, which I think is fantastic. So it's about time there was a real debate.²⁰

The small digital cameras offer filmmakers the opportunity to shoot scenes in long-takes without worrying about the price of film stock. These cameras can downplay precision in favor of indeterminacy. The result is that the director is deprived of absolute control and the final cut contains the filmmaking process and the product at the same time. This formulation resonates with the Bazinian preference for long-take cinematography and with Brecht's call for a self-reflexive and investigative camera movement. In both tendencies, knowledge about the world and reality is associated with the knowledge about the process of capturing that reality on screen.

The point of rupture between von Trier and the aforementioned modernist and realist rhetoric is that the very process of exploration is valorized

over any concrete educative effects. According to von Trier, there are two different ways of working with the camera, framing, and pointing. The framing process involves a passion for perfectionism and absolute control, whereas the pointing one privileges realism and loss of control. Certainly, this view of realism has little to do with dramaturgical and compositional consistency. By contrast, the pointing process opens itself to the contingent and encourages the director to discover things from the surroundings instead of imposing his/her ideas to the audience.

Consequently, Dogme's call for an ascetic aesthetic aims at dispensing with the conventional filmmaking so as to restore responses of astonishment to the processes of recording and perceiving reality. This view of technology as productivity recalls the political modernist anxiety regarding the use of technological development in a revolutionary rather than a reproductive way. In Brecht's words:

The technology that triumphs here, and appears to be condemned to nothing more than guaranteeing the profits of some dinosaurs and thus of barbarism, can achieve very different things in proper hands.²¹

Brecht's interest in using technology for the production of radical effects is symptomatic of his forward-looking politics which sees technology as the synonym of change. Technology signifies the new and heralds the coming of the new society which will emerge out of the old one. In Dogme's case, the contradiction is that the movement equates technology with productivity in a historical moment when there is no such thing as a tangible political alternative.

Then why does Dogme return to the past to "rescue" cinema from its "decadence"? How can we place this anachronism in a historical context, and what does the movement's anxiety regarding cinema's future indicate? Laura Mulvey's analysis of cinema's role in a new technological age provides the ground upon which to launch an explanation of Dogme's anachronism. Mulvey explains that a prospective dialogue between "the old celluloid cinema of the past" and the new digital technologies can make us return to the old Left visions and the modernist aspirations. Mulvey explains that during modernism, cinema was the medium that signalled a belief in political change. In the period of decolonization and in the 1960s film became an important means of promoting Left politics, and its evolution became tantamount to the Marxist belief in progress and the view of time as an evolutionary process of historical advancement towards a new society.

For Mulvey, this belief in the medium's radical aspirations terminated during the 1980s with the appearance of the neo-Right, which "captured

the dynamic of the new," a gesture that demonstrates its differentiation from the conservative right and its insistence on the preservation of the values of the past. Mulvey sees that as the crisis of Marxism which after the historical defeat of socialism is forced to seek progress into the past.

The problem of fissure, gap, loss of continuity faces the left. Its failed aspiration becomes another corollary to the contemporary sense of separation between 'now' and 'then'. This imaginary of Left history needs to be challenged, in the first instance by returning to question the significance of the modernity and Left politics that seem to have got lost on the other side - the 'before', the 'then'. Now that the idea of progress is relegated to the past, it may be time to look further back, into what is now history, the past of modernity and the radical aspiration.²²

Returning to past cinematic practices and the political modernist debates can help the medium appropriate the revolutionary potential of digital technology to radical ends. The prerequisite for revolutionizing technology is, as Brecht suggested many years ago, to rethink its function and to go beyond its ability to simulate.

Digital imaging offers the possibility of simulating images of convincing realism whose lack of reference fails to give the audience access to the process of their own making. This lack of indexical reference annuls one of the political modernist objectives, what Brecht defines as the moment in which the audience recognizes itself in the film's reality and becomes conscious of the social reality as a construct.²³ In opposition to the use of technology as simulation, Dogme rejects accounts of the digital that associate it with figuration/painting and non-indexicality and holds onto indexicality as a means of registering contingency and the plurality of the real. Correspondingly, Dogme's dialogue with the past is motivated by a will to reinstate the revolutionary aspect of the medium, which does not lie in the construction of reality effects, but in the production of fragments that can make the audience question the extra-filmic reality.

Dogme 2: *The Idiots* - The Film's 'Performant' Function

In this section, I discuss von Trier's Dogme film *The Idiots* and suggest that the film incorporates the process and the product in its narrative, by means of an emphasis on the actors' performances. I suggest that the film creates a tension between the presence of the actors and the embodiment of their roles.

The Idiots was the second film shot according to the Dogme rules, preceded by Thomas Vinterberg's *Festen* (1998). The film tells the story of a group of young people, who pretend to be mentally disabled and perform 'idiotic'

happenings in public spaces. Their provocative performances intend to challenge middle-class values and conformity. The group inhabits an old villa in Solerød, a wealthy suburban town outside Copenhagen. Despite the collective character of the project, Stoffer seems to be the leader of the idiots and the one who challenges them to go beyond their limits. At times, he reproaches them when he feels that their performances are not genuine and challenges them to explore their 'inner idiot.' Apart from Karen, a working class woman, all of them have the chance to go back to their everyday lives, and in the course of the narrative it can be seen that most of them are well-functioning and career focused individuals.

The group disintegrates, when they realize that the whole project cannot be reconciled with their careers and their private lives. In a last attempt to save the group's integrity, Stoffer challenges them to go over their limits and "spass"²⁴ in front of their families and their career environments, an effort that fails. Surprisingly, Karen, the only person within the group to explicitly dispute the objectives of the project, decides to "spass" facing her family. We come to realize that she has recently lost her child, and her appearance at the film's beginning, in terms of the story order of the film's fabula, had directly followed her disappearance following the child's funeral.

The film's form stresses its 'performant' function over the story-telling one. My understanding of the term 'performant' derives from David Barnett's description of post-Brechtian performance practice, which retains Brecht's emphasis on "showing actions," but intends to "expand the ambit of the dialectic," since the produced material does not provide a "reference system" offered in orthodox Brechtian practices.²⁵ In light of Barnett's comments, I discuss the film's "performant" function as a process of doing and un-doing the narrative, which blurs the boundaries between filmic and non-filmic reality and allows for certain unpredictable and anti-systematic moments to enter the film's universe. The "performant" function of the film is also stressed by a shooting style - which I discuss below - according to which technology adapts to the acting and not the other way around.

Such a privileging of the "performant" over the story-telling function indicates a different understanding of dramaturgy according to which the film is not a stable object that communicates a certain amount of information to the audience. This *modus operandi* downplays dramatic realism in favor of a process that places emphasis on the act of quotation as a means of estrangement. The film dramatizes a story and the process of its own making and activates an acting style in which the characters are in-between (in and out of character), while the story is based upon the characters' performing of other characters - the idiots.

A starting point for exploring the film's privileging of its "performant" function is von Trier's employment of the camera. The release of the Dogme Manifesto coincides with von Trier's different approach to filmmaking that shows a preference for a less stylized acting which incorporates filmic and extra-filmic responses. The first film that initiated the new practice was *Breaking the Waves* (1996). The crucial aspect of the film was the preference for long takes and its disregard for conventional editing. The actors were not aware of whether they would be in the shot or not and von Trier's preference for protecting the spontaneity of the performances made him skip detailed rehearsals and use, in many cases, the first takes so as to avoid artificiality.²⁶ This method led to an acting style that foregrounded the very act of performing rather than a psychological impersonation of the roles. This filmic process defies psychological depiction and favors the production of gestures that exploit the split in identification between the actor as persona and the embodiment of her/his role. The actors do not simply concentrate upon emoting specific reactions that justify the characters. Quite the opposite, they are captured in the process of embodying their roles and reflecting on them.

As such, the acting style produces an effect of interruption and not a seamless reflection of responses to the stimuli. When I asked von Trier whether this shooting style makes the actors acting out of character he responded:

The borderline between the private individual and the character is very intriguing. Especially when it overlaps and you cannot tell whether a reaction can be attributed to the actor or the character. That is where I try to go very often.²⁷

The connection with Brecht is apparent, since Brecht proposed an acting method that would turn the actor into a demonstrator and an observer at the same time. This formula makes the audience assess the various fragments and reconcile them with the preceding and the following ones. Establishing an interruption of action and character, this acting negates steady representational development. The aim is to elicit the contradictions that are smoothed over within a framework of representation based upon imitation.²⁸

For Brecht, this method aimed at the production of concrete and calculating gestures that would create contradictions deriving from the actors' showing of themselves and the event at the same time. On the other hand, von Trier's valorization of the actors' relative autonomy to create more than what lies in the script is related to a whole shift from acting to performance, which demarcates the Brechtian from the post-Brechtian. As Barnett observes, for Brecht the act of showing an action and the represented actions have equal value, whereas in post-Brechtian

performance-based practice the showing is emphasized over the shown act. The connection between characters and society is articulated, but the source material cannot be interpreted in a definite way.²⁹

To connect this with von Trier, it is important to discuss his camera work. His employment of the hand-held camera adds a sense of mobility, which changes the relationship between actor and director along with that of actor and character, since the final image is the outcome of material not necessarily premeditated. Similarly, post-Brechtian performance art places emphasis on the staging of the signs as a means of increasing the gap between text and performance. The entire process generates variations from the script that transcend distinctions between staged and real events. Von Trier uses the script as material and one of the reasons why his practice privileges improvisations is that he employs the hand-held camera in a way that neither the director nor the actors know in advance where the camera movement starts and where it ends. The effect is not a mere duplication of reality, but a simultaneous reflection on the process of its construction. This practice is in line with Brecht's interest in revealing reality as changeable and not as permanent and static.

Von Trier's technique relies on the filming of long-take scenes that are not over-rehearsed. Thus, the camera becomes performative, that is, it takes risks that downplay narrative coherence. What is of particular interest here is the merging of a long-take realist tradition with a "gestic" /investigative attitude that generates tensions between the scripted referents and the process of transforming them into a film. Rather than simulating actions, the camera is interested in the dialectic between the captured material and the actions generated by the camera itself. The camera is used as a provocateur, as a performative tool that foregrounds the performance of the actors and highlights the process of transforming the pre-filmic body into represented material.

I would like to expand on the previous arguments with the aid of some examples from the film. The film's pseudo-documentary form accumulates three different representational levels: the reality of the story line, the reality of the characters pretending to be mentally disabled, and the reality of the movie's filmmaking process. Such a complex narrative structure deprives the audience of a psychological in-depth access to the characters, since for the most part the film's dramaturgy is concerned with the performing of a non-authentic identity. In effect, the performing of the performance becomes the film's thematic interest and the prolonged scenes of 'spassing' are shorn of a clear dramatic dimension or an illustration of the characters' psychological state.

The result is a privileging of a gestural acting, which is not solely concerned with the communicating effect since the camera captures the "real," and

here the “real” stands for the process, the documentation of the actors’ performances. Brecht aimed for the same result when he argued in favor of a camera movement that would not aim at capturing emotions and psychology, but at revealing the relationship between reality and its representation. The difference is that he aimed to solve the problem via an interjection of montage sequences. As Silberman says:

The camera’s operation of registering physical reality – objects and gestures rather than emotions and psychology – in other words its *Von-aussen-Sehen* (seeing from the outside) becomes the cornerstone of an aesthetics of making visible *das Sichtbarmachen*. Finally, in the cinema the perception of the image undergoes a disintegration of visual perspective with the levelling of difference between the image and the original. Aura is no longer attached to the photographic or cinematic image as material value, but to the process, to the functioning of the reproduction.³⁰

This process favored by Brecht acknowledges an important difference between cinema and theater. While in theater identification, which Brecht aimed to abolish, is produced by means of the acting technique and the actors’ portrayal of their roles, in cinema a very important element in the production of empathetic feelings is the camera itself.

In *The Idiots*, empathy with the characters and the action is problematized through the very process of the film’s production, which combines an emphasis on the materiality of the performances with a handheld camera movement that points to the very practice of recording. In many scenes, the boundaries between the diegetic and the meta-diegetic level collapse. This is made evident by the interview sequences which interrupt the film’s narrative flow. These interviews are conducted by von Trier and aim to clarify the past events.

The only characters that do not appear during the interview sequences are Stoffer and Karen. The first interruption of the narrative takes place right after Karen’s joining the group at the beginning of the film. Jeppe, Henrik, Josephine and Ped comment on Karen and the reason that led her to become a member of the idiots. What is important here, is that this first interruption does not follow the question and answer format, and one cannot ascertain whether the characters are being interviewed or whether they address the audience reflecting on their past. The effect is very disorienting given that the chronological unfolding of the actions is suddenly broken up by a shift in time and space.

During this interview break, all characters offer contradictory responses that complicate, instead of clarifying, the story-line. The interviewed individuals succeed one another in a frenetic way which makes narrative

orientation problematic. In the first interview sequence, none of the characters manages to establish an unanimous agreement over Karen's participation in the group. Henrik hints that she could have joined anything, while Josephine cannot ascertain how Karen turned out to become part of the group. Immediately following Henrik, Ped introduces Karen's scepticism apropos the whole project.

Despite the fact that the interviews are seemingly interested in establishing a causal explanation of the whole project, their function in the narrative becomes more complicated. This disorientation can be attributed to the fact that the sequences appear random and without having a causal linkage with the preceding episodes. The second interview sequence, for instance, comes after a scene in Stoffer's house, in which the group reflects on their previous idiotic happening. The scene is suddenly cut and the temporality changes. The location is now Axel's flat. Von Trier's voice is heard in the background asking him to give a quick summary of the project. Axel's response is followed by von Trier's point that he has already heard seventeen different versions that fail to give a clear explanation of their motivations. Axel's failure to give a concrete answer is followed by Katrine's argument that the whole project was initiated by Stoffer, a statement that denies his version. Jeppe, the next to be interviewed, asserts that the project was his idea. Von Trier responds ironically claiming that none of the rest agrees with him.

The interviews reveal the film's dialogue with itself about its own scope and value. Their intervention within the narrative operates as a linkage between the episodes that constitute the film's loose dramaturgy. The contradictory answers given by the characters problematize the audience's quest for a diegetic motivation of the actions. They break the chronological unity of the narrative and make the audience step out of the story and reflect on it. Their function in the film is problematic because they hover between being part of the story and a reflection on it. Their unclear position in the narrative is heightened by the fact that the interviewer's (von Trier's) position in the diegetic world is quite ambiguous. We can hear his voice but he is in-between, because he hovers between being part of the diegesis and an external agent, too.

The narrative interruptions produced by the interviews tighten the film's loose narrative structure which is based on a repetitive pattern. We see the characters preparing to embark on their idiotic provocations, their ensuing idiotic happenings and the characters' discussions/reflections on them. By systematically interrupting the narrative, the interviews aim at stimulating the audience's critical alertness. This structure can be aptly characterized as Brechtian. For Brecht, interruptions constitute an essential aspect of his work in theater and film. In theater, he argued for a knotting of the episodes in a way that could be distinguished by

the audience. As he explained, such a structure could provoke different responses that would not lead to a seamless linking of different materials. The audience would be forced to acquire “a disconcerted look,” which would develop their analytical skills.³¹ Similarly, his cinematic work strived for the breaking of ‘total visibility,’ in order to deconstruct the portrayed incidents and reveal the social conditions of their construction. Indicative of this practice is the repeated biking sequence in *Kuhle Wampe* which places the individual story in a historical context.

The interruptions have a bearing on the acting as well, which is concerned with the act of demonstrating and analysing specific incidents and actions. Walter Benjamin, in his discussion of the role of the narrative interruptions in Brecht’s work, explains that this methodology shifts the focus from the unfolding of the actions to a representation of the conditions that lead the characters to acquire certain attitudes.³² The audience’s capacity for identification with the characters is undermined, and they are asked to seek the meaning beneath the surface of the actions. In like fashion, the breaks caused by the interviews in *The Idiots* give the audience time to think and reflect on the portrayed actions instead of following the narrative passively.

Furthermore, the interviews play a dual role, that is, they are part of the narrative and combine material that exceeds it. In a way, these sequences are self-critical explorations of *The Idiots* project on the part of the filmmaker and the cast. As von Trier points out, they have a defamiliarizing effect:

They [the interviews] were completely improvised. The actors answer for their characters, and at the same time they defend their characters. You can’t write those sorts of answers beforehand, because they’d look false and constructed at once. The breaks caused by the interviews have a kind of a distancing effect. But they are also an affirmation. This whole idea of a few people running round playing idiots gained a whole other significance because of the interviews. If the members of the cast could sit down afterwards and talk about their experiences, then it must have meant something to them. And that validates the interviews, as well as giving impetus to the plot and the film as a whole.³³

The interviews were shot long after the completion of the main film adding to the film a semi-documentary aesthetic about its own making since the actors are not in the position of retaining a continuity of character. Their improvisatory aspect allowed for the intrusion of moments in which the boundaries between characters and actors collapse. This is clearly confirmed in all these sequences in which the characters are separated from their previous roles as idiots, and the actors are somewhat separated from their fictional roles. As has been evidenced in an interview with

Anne-Louise Hassing (Susanne in the film), von Trier gave the impression that he addressed himself to the actors rather than the characters, a choice that created confusion for the performers involved in these scenes.³⁴

Thus, the film's form and content explores the boundaries between being and performing, something that has been acknowledged by Ove Christensen. As he says:

Basically the film is about role playing and being. What does it mean to be someone and what does it mean to pretend to be someone? Is being a consequence of acting or does acting make a disguise of an individual's character? Is the individual a persona or a mask? This concerns the status of fiction in relation to art.³⁵

The thin boundaries between performing and being described by Christensen are reinforced by the film's confusion of reality and performance, in a narrative fiercely occupied with reality and performance. This ambiguity stems to a large extent from the manipulation of the body of the actor as a presence. Jens Albinus (Stoffer in the film) attributes this uncertainty to the acting style which does not allow for much preparation and for the actors' complete identification with their roles.³⁶ This lack of preparation favors the moments in which reality intrudes, and the performer oscillates between acting as an actor and as a character.

An example of this can be drawn from the film's most provocative scene in which the characters meet up with some people that are truly disabled (they are impersonated by people with disabilities). Here the responses on the part of the characters (or the actors?) heighten the ethical dilemmas and undo the viewer's certainty regarding the fictionality of the portrayed events. Von Trier explained that during the first shooting none of the actors could remain in character. They also forgot their fictional names and used their real ones.³⁷ Yet even in the final cut one senses this clash between reality and fiction that makes the actors act out of character. This ambiguity is accentuated by the fact that the down-syndrome sufferers do not act, but literally perform themselves. At this point, the film moves from the symbolic to the literal, since von Trier shifts the focus from the bodies of the group, who imitate a fake identity, to the bodies of the disabled people who perform themselves. Rebecca Schneider in her writings on contemporary performance identifies a preference for an aesthetic in which the literal, that is the physical presence of the bodies, downplays their symbolic function. As she says:

To render the symbolic literal is to disrupt and make apparent the fetishistic prerogatives of a symbol by which a thing, such as a body, or a word, stands by convention for something else. To render literal is to collapse symbolic space, 'leaving no room

for the signified' (Kristeva). It is to pose, borrowing Benjamin again and noting his allegiance to Brecht, a 'direct threat' to the naturalized social drama of 'comprehensibility'.³⁸

An analogous suspension of coherent meaning occurs in the aforementioned scene in which there is a shift from representation to presence. Dramaturgically, the specific scene has no connection with the episodes before and after and its placement within the film is quite arbitrary. Dramatic realism is abandoned in favor of a materialist realism (in the literal corporeal sense) given that one cannot affirm whether the parts played by the down-syndrome sufferers are acted or not. The spontaneity that characterizes them intensifies the feeling that these people do not perform, but appear in the film's universe as themselves. Their physical presence undermines the film's fetishistic aspiration to become as realistic as possible, simply because the characters' preceding simulations and the disabled persons' "real" behavior fuse reality and fiction within the film's narrative.

This conflation of illusion and reality operates as an act of aggression against the audience as it attacks the unproblematic consumption of images and the pleasure stemming from the certainty that the represented material is illusory and not real. The intrusion of the material corporeal reality of the disabled people becomes a defamiliarizing effect that interrupts the viewer's concentration on the narrative. Von Trier questions the limits of the medium itself and, in placing an excess of reality within the film's diegesis, he does not simply create a scene, but activates medium awareness and points to the medium's ability to intermix the illusory and the real.

This oscillation between illusion and reality forces also an awareness of the audience of its voyeurism which is made abundantly clear in another provocative scene, in which the group decides to have an orgy. Throughout the orgy, there are moments that the camera captures the male actors' erections, and at this point the distinctions between the bodies of the actors and the bodies of the characters, who perform the idiots, collapse. The scene documents sexual actuality and fiction, an effect that characterizes films of adult sexual content. By mixing actuality and fiction, the scene blurs the boundaries between sexual activity and simulations of that activity. When the camera registers Stoffer's and Henrik's erection, the actors shift from states of acting to not-acting; the effect is that separations between actors and characters, film and non-film are constantly placed into doubt. This scene does not derive its power solely from the presence of the naked bodies and the sexual activity, but from the coexistence of images of real penetration within a context of artifice since the characters perform the idiots during the orgy. This coexistence is rendered more problematic because of the camera's uninterrupted capturing of the

action which adds a sense of 'liveness' to the film. The simultaneity of 'real' sexual activity and simulation valorizes the very process of staging a scene rather than a finished product.

Brigitte Peucker's discussion of cinema's ability to incorporate the real through the corporeal presence of the body can clarify this. Peucker explains that certain portrayals of the body within a film's narrative may provoke material-somatic responses on the part of the audience and challenge the subject and object relationships. Peucker uses Michael Haneke's cinema as her example which derives its power from an emphasis on austere images that provoke the viewer intellectually and create affective responses, too. As she says:

Indeed, these films elicit a spectator who is provoked, feels irritated, on the defensive, and in a situation of conflict, thus moving considerably beyond Brecht's intellectual provocation into the realm of programmed emotion. It is in this affective and corporeal sense that Haneke's films are "interactive".³⁹

In her discussion of *Funny Games* (1998), Peucker suggests that Haneke's shocking images of implied violence create feelings of irritation, feelings that are not solely intellectual, but somatic, too. Peucker quotes Haneke saying that his way of working intends to activate spectatorial reactions that will make the audience co-creators in the production of meaning.⁴⁰

Peucker's analysis draws attention to certain film practices that valorize the performative aspect of the medium rather than the representation of a reified product. Similarly, von Trier's incorporation of moments in which the actors are in and out of character creates a split in the represented material and the mode of its representation. The audience is neither totally distanced nor in complete identification with the characters. The incorporation of truly mentally handicapped people and real sexual activity in the film's diegetic world make one oscillate between distanced scrutiny of the material and somatic participation; this participation is expressed through responses of anger, disgust and/or stimulation. As a result, the film coerces the viewer to respond, and to engage in a process, which perceives the film-making and film-viewing process as a resistance to the consolidation of the movie into a consumable object.

One of the most important pieces of evidence stemming from the critical approach I maintained in this article is that a film that benefits from certain aspects of Brecht's theory and practice is not necessarily antithetical to realism. Moreover, *Dogme* and *The Idiots* draw our attention to the fact that realism in art is a set of conventions (for example, meaningful dialogue and goal-orientated dramaturgy) that may have nothing to do with "reality." Von Trier revolts against these conventions and his use of the

Dogme rules leads to an oppositional realist practice that is not structured upon the empirical reproduction of reality. Von Trier's "performative" camera questions the distance between the film as filmed narrative and the film as a documentation of the process of its own making. In effect, the film does not efface the apparatus of its production, while the intentional foregrounding of its "performant" function acts as a means of questioning the very idea of "the real."

Endnotes

- 1 This article is based on a paper given at the 20th International Screen Conference organized by the *Screen* journal and the University of Glasgow in 2010.
- 2 Bertolt Brecht, "Against Georg Lukács," Stuart Hood, trans., *New Left Review* 84.1 (1974): 39-53, here p.40.
- 3 Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht: On Film and Radio*, Marc Silberman, ed. and trans. (London: Methuen, 2001), here p.165.
- 4 Dietrich Scheunemann, "Montage in Theatre and Film: Observations on Eisenstein and Brecht," in Jan Van Der Eng and Willem G. Weststeijn, eds., *Avant Garde: Interdisciplinary and International Review* (Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1999), pp. 109-136, here p.131.
- 5 André Bazin, *What is Cinema?* Vol. I, Hugh Gray, ed. and trans. (Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 1971), p.13.
- 6 Jean Narboni, "Towards Impertinence," in Norman King, trans. and Jim Hillier, ed. *Cahiers du Cinéma Volume 2, 1960-1968. New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986), pp.300-301, here p.301.
- 7 Jean-Paul Fargier, "Parenthesis or Indirect Route," Susan Bennett, trans., *Screen* 12.2 (1971): 131-144, here p.143.
- 8 Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," *Screen* 15.2 (1974): 7-27, here p.12.
- 9 Stephen Heath, "Lessons from Brecht," *Screen* 15.2 (1974): 103-128, here p.125.
- 10 Dogme 95 Manifesto in Richard Kelly, *The Name of this Book is Dogme 95* (London: Faber and Faber, 2000), p. 226.
- 11 *Ibid*, p.227.
- 12 *Ibid*, p.230.
- 13 See Linda Badley, "Danish Dogma: Truth and Cultural Politics," in Linda Badley, R. Barton Palmer and Steven Jay Schneider, ed., *Traditions in World Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), pp.80-94, here p.80. See also Peter Schepelern, "Kill your Darlings: Lars von Trier and the Origin of Dogma 95," in Mette Hjort and Scott MacKenzie, ed., *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: BFI, 2000), pp.58-69, here p.58.
- 14 Bazin, p. 21.
- 15 Brecht, *Bertolt Brecht: On Film and Radio*, p.186.
- 16 See Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht* (London, New York: Routledge, 1989), pp.17.
- 17 Marc Silberman, "The Politics of Representation: Brecht and the Media," *Theatre Journal* 39:4 (1987): 448-460, here p.451.
- 18 Marc Silberman, "Whose Revolution: The Subject of *Kuhle Wampe* (1932)" in Noah Isenberg, ed., *Weimar Cinema* (New York: Columbia University Press, 2009), pp.311-330, here p.38.
- 19 Helen Weigel and Berliner Ensemble, eds., *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* (Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952), p.433.
- 20 Quoted in Kelly, p.144.

- 21 Brecht, Bertolt Brecht: *On Film and Radio*, p.195.
- 22 Laura Mulvey, "Passing Time: Reflections on Cinema from a New Technological Age," *Screen* 45.2 (2004): 141-155, here p.151.
- 23 See Silberman, "Whose Revolution," p.42.
- 24 The word 'spass' is used throughout the film to describe the characters' activity of acting as if they were mentally-disabled.
- 25 David Barnett, "Toward a Definition of Post-Brechtian Performance: The Example of In the Jungle of the Cities at the Berliner Ensemble 1971," *Modern Drama* 54:3 (2011): 333-357, here p.344.
- 26 Jean Oppenheimer, "Von Trier and Müller's Ascetic Aesthetic: On *Breaking the Waves*," *American Cinematographer* 77.1 (1996): 18-22, here p.18.
- 27 Personal Communication 12 November 2010.
- 28 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, John Willett, ed. and trans., (London, New York: Methuen, 1964), p.278.
- 29 See Barnett, p.349.
- 30 Silberman, "The Politics of Representation," p.451.
- 31 Brecht, *Brecht on Theatre*, p.201.
- 32 See Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Anna Bostock, trans. (London: Verso, 1998), p.18.
- 33 Stig Björkman, *Trier on von Trier*, Neil Smith, trans. (London: Faber and Faber, 2003), p.214.
- 34 Jan Oxholm and Jakob Isak Nielsen, "The Ultimate Dogma film. An Interview with Jens Albinus and Anne- Louise Hassing on Dogma 2- *The Idiots*," *P.O.V.: A Danish Journal of Film Studies* 10.2 (2000): 11-35, here p.28.
- 35 Ove Christensen, "Spastic Aesthetics-*The Idiots*," *P.O.V. : A Danish Journal of Film Studies*, 10.2 (2000): 35-46, here p.40.
- 36 Ibid, p.24.
- 37 Von Trier as quoted in *The Exhibited [De Udstillede]* dir. Jesper Jargil, 2000 (Zentropa, 2000), Videocassette.
- 38 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London: Routledge, 1997), here p.26.
- 39 Brigitte Peucker, *The Material Image: Art and the Real in Film* (Stanford, California: Stanford University Press, 2007), p.132.
- 40 Ibid, p.140.

Films Cited:

- Breaking the Waves*. Dir. Lars von Trier. 1996. October Films, 2003. DVD.
- The Idiots*. Dir. Lars von Trier. 1998. Tartan Video, 2000. DVD.
- Kuhle Wampe or Who Owns the World?* [*Kuhle Wampe, oder: Wem gehört die Welt?*]. Dir. Slatan Dudow, Bertolt Brecht and Ernst Ottwald. 1932. Defa Film Library, 2000. DVD.
- The Exhibited [De Udstillede]*. Dir. Jesper Jargil. 2000. Zentropa, 2000. Videocassette.

Verfremdung der Postmoderne: Brechtsche Echos bei Lars von Trier

Lars von Trier setzt sowohl Strategien ein, die mit der Postmoderne zusammenhängen, als auch jene, die auf Brecht als paradigmatischem Modernisten beruhen. Ausgehend von Beispielen des Manifests *Dogma 95* und dem Film *Idioten* (1998), von Triers Beitrag zur Bewegung, sowie von Filmen der Trilogie *USA - Land of Opportunities* beschäftigt sich dieser Aufsatz mit ästhetischen und ideologischen Implikationen der Übernahme Brechts in den postmodernistischen Kontext. Triers Brechtianismus wird in zweifacher Hinsicht erforscht: 1) der zugrunde liegende Standpunkt lässt eine parodische Interpretation zu, wodurch die politische Wirksamkeit des Bezugs auf Brecht seitens des Filmemachers abgeschwächt wird; 2) bei der Wiederherstellung des Stils Brechtscher Theaterproduktionen gelingt es von Trier oftmals nicht, der Brechtschen Forderung nach einem Novum nachzukommen.

Lars von Trier has used both the strategies associated with the postmodern and with Brecht, a paradigmatic modernist. Using the examples of the *Dogme 95* manifesto and *The Idiots* (1998), von Trier's contribution to the movement, as well as the films of the *USA - Land of Opportunities* trilogy, this essay investigates the aesthetic and ideological implications of adopting Brecht into the postmodernist context. I interrogate von Trier's Brechtianism on two grounds: 1) the attitude underlying it allows to be interpreted as parodic, thereby threatening the political efficacy of the filmmaker's use of Brecht; 2) by recreating the style of Brecht's theatrical productions, von Trier often fails to fulfill the Brechtian demand for the novum.

Estranging the Postmodern: The Brechtian Resonances in Lars von Trier

Nenad Jovanovic

Because of the deliberate ideational and aesthetic variety of Lars von Trier's cinema,¹ determining the filmmaker's relationship with Brecht poses a difficulty. The films of the USA - *Land of Opportunities* trilogy produced thus far (*Dogville* [2003] and *Manderlay* [2005]) directly allude to Brecht via their narrative preoccupations and stylistic procedures, and some of the techniques employed by *Dancer in the Dark* (2001) and *Breaking the Waves* (1995) conform to the formal principles associated with Brecht in film studies.² For instance, both films are divided into "chapters" and punctuate the narrative action by songs. One can attribute obliquely Brechtian resonances also to *Dogme 95*, an emphatically realist and implicitly "anti-bourgeois" film movement, of which von Trier was a co-founder, as well as to *The Idiots*, von Trier's *Dogme* film. The filmmaker's familiarity with Brecht's artistic practice and theoretical concepts - demonstrated by his interviews - further supports the view that certain von Trier films are Brechtian. Commenting upon *Dogville*, for instance, von Trier uses the term *Verfremdung* to describe the desired impact of the film's unorthodox framing.³

After the release of this last film, the number of critical remarks about Brecht's influence on von Trier grew exponentially.⁴ Some other titles in von Trier's filmography, however, diverge from all defining characteristics of Brecht's thought and art. To use a recent illustration, *Antichrist* (2009) narrows the realm of the social to the nuclear family, depicting the institution as seemingly resistant to the influence of outside factors. Stylistically, the film often operates by the principle of shock, about whose effectiveness for activating the audience's awareness Brecht was leery.⁵ Examples like this have caused other commentators to interrogate the nature and scope of Brecht's influence on von Trier. Jan Simons, for example, in line with the central argument of his study on the filmmaker - that von Trier's cinema is based in the new media culture of virtual realities and video games as its dominant manifestation⁶ - describes the minimalist *mise-en-scène* of *Dogville* as anti-Brechtian.⁷ Its function is, Simons suggests, not to alienate the viewer but to facilitate her engagement with the narrative world. Reprising this view and elaborating on it, Linda Badley applies to her discussion of *Dogville* von Trier's commentary on his planned production of Richard Wagner's *Ring*, according to which the filmmaker's aim with the visual design for the abandoned project was to frighten the spectator, thus releasing the kind of affect Brecht prohibited.⁸ Behind the reasoning that informs Badley's suggestion that Brecht "forbade" such response⁹ is the common lack of

distinction between the notions of *Gefühl* and *Einfühlung* in Brecht. This, in turn, owes to the widespread disregard in Brecht-related film scholarship of Brecht's omission of the *Gefühl / Ratio* dichotomy from the revised version of what is perhaps the best-known among his articulations of the epic theater concept, "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," as well as his allowing in a 1938 journal entry that there exists "eine Einfühlung erlaubter Art."¹⁰

Using the examples of *Dogme 95*, *Dogville* and *Manderlay*, I arrive in this paper at the same conclusion: that the descriptor "Brechtian" does not unequivocally apply to von Trier's cinema. My argument, however, differs from those of Simons and Badley, positing that the primary aim of the filmmaker's borrowing of Brecht's strategies is to make strange the cultural trend that has replaced it, postmodernism. In this latter context, however, those strategies become subsumed within the category of the pastiche as blank parody,¹¹ whereby their political dimension – crucial for Brecht and the art made in his spirit – becomes neutralized.

Dogme 95: Feigning Radicalism

The presentation to the public of the von Trier and Thomas Vinterberg-signed *Dogme 95* manifesto at the Parisian Odéon Theater on March 20 of the titular year marked the beginning of an international film movement that yielded close to 40 certified *Dogme* films.¹² The certificates were issued by the movement's "brethren" (who included, besides the authors of the text, Danish filmmakers Kristian Levring and Søren Kragh-Jacobsen) on the basis of a given film's compliance with the set of rules which, subtitled "Vow of Chastity," comprises the bulk of the manifesto. The points 1-4 and 9 prescribe location shooting, the use of direct sound, available lighting and props, handheld camera, color, 35 mm stock and the academy (1: 1.33) aspect ratio. The points 5-8, 10, and the unnumbered concluding paragraph prohibit "optical work and filters," "superficial action" such as murders and genre films in general, "temporal and geographical alienation...the film takes place here and now," crediting of the director and her display of personal taste.¹³

Commentators on the *Dogme 95* manifesto have pointed out the document's unstated yet consistently implied concern with realism.¹⁴ But since realism is a broad and malleable notion, it would be hasty to attribute to this concern a Brechtian aspect, even though Brecht's theoretical and artistic work amply reflects it. The notion of realism is central also in the earlier film movements most frequently cited in discussions of *Dogme 95*: the *Nouvelle vague* and Italian neorealism. One can compare the former two movements on the ground of the allusion to the former in the manifesto's paragraphs preceding the "Vow of Chastity": the references to François Truffaut's famous indictment of the contemporary French cinema

aesthetic formulated in his 1954 essay "A Certain Tendency of the French Cinema," as well as to the year 1960, when a foremost representative of the country's cinematic New Wave, Godard's *À bout de souffle*, was produced. In his contribution to the *Dogme 95*-dedicated issue of *p.o.v.*, Neils Weisberg delineates similarities and distinctions between the Danish-conceived film movement on the one hand, and the *Nouvelle Vague* and Italian Neorealism on the other.¹⁵ The strongest similarities Weisberg draws amongst the three corpses of films are the mutually linked ones concerning the rejection by all of studio shooting, and the insistence of Italian neorealist filmmakers on contemporary stories, or – as Weisberg would have it – "topical scripts inspired by concrete events."¹⁶

In contrast to neorealism and *nouvelle vague*, however, the perspective of *Dogme 95* can be characterized as retrograde. Considered alongside the fact that the call for breaking away from tradition is inherent to the genre of the manifesto, as well as the homages and references to major filmmakers and tendencies of art cinema in other von Trier films, the subversive tone of *Dogme 95* appears to be a similar expression of yearning for the "goode olde dayes of yore." A majority of today's programmatic texts belong to the category of the personal statement, written after the artist has finished working "without rules in order to formulate the rules of what will have been done."¹⁷ This, in combination with Hayden White's insight that the manifesto is an inherently radical genre, presupposing a time of crisis and – usually – a call for action,¹⁸ may suggest that *Dogme 95*'s use of the genre is itself intended as an estranging device. But this variety of estrangement should not be equated with *Verfremdung* with its prominent political dimension. Vague and relativized by the manifesto's general "tongue in cheek" tone, the manifesto's accusation of "bourgeois cinema" reads as an articulation of nostalgia for political radicalism – the frequency of whose expressions in institutionalized art has waned – rather than a sincere political statement. To be sure, this, and the movement's other salutes to the spirit of revolution (for example, the poster for *The Idiots*, emulating early Soviet visual design), would resonate differently in a time when the spectre of communism was still haunting the world. By 1995, however, the edge once possessed by the politics had been blunted, courtesy of the return to capitalism of a vast majority of former state socialist countries. Like the politics of most of its representatives, the avant-gardes experienced a failure: instead of destroying the very institution of art,¹⁹ their products are today collected in museums, alongside the art they had rebelled against. With regard to this, the *Dogme 95* manifesto demands to be understood as an expression of postmodernist referentiality, irony, and nostalgia.²⁰ The same applies for the document's pseudo-religious rhetoric (the movement's name, the parallel between the 10 rules and the 10 commandments, the references to the *Dogme 95* board as "Brethren," and to transgression of the rules as "sins," etc.), at odds with the secularized Western world.

Von Trier's own acknowledgment that some of the manifesto's rules are impossible to follow²¹ betrays the half-jesting spirit of the *Dogme 95* project, too. This broad paradox comprises a number of other ones, delineated by Achim Forst.²² The most blatant two are as follows. First, while the tenth rule forbids the director to credit herself (presumably with the idea of replacing her privileged status as an artist to that of a humble artisan), the *Dogme* filmmakers satisfy it only technically. Even though the credits of *The Celebration* do not include Thomas Vinterberg's name, no other attempt was made to conceal the filmmaker's identity. On the contrary, he personally received the prize that the Cannes Festival jury had awarded to his film. Second, while rule eight proclaims unacceptable all film genres, some *Dogme* films can be categorized in these terms (for example, Lone Scherfig's comedy *Italian for Beginners* [2001]).

Other problematic aspects of the text include its tacit equating of a narrative's asceticism and the technological means needed to convey it cinematically, and especially its lack of interest in editing, the aspect of film style that has traditionally been regarded as a territory for manipulation. There are two possible inferences one can make from the document's latter characteristic. The first is that its writers deem the "Vow of Chastity" rules capable of neutralizing the technique's power for deception. Envisioned from the perspective that such a conclusion lends, the cinema of *Dogme 95* appears to favor *mise-en-scène*, recommending it as a primary field of stylization. The restrictions concerning *mise-en-scène* are much narrower than those pertinent to sound and cinematography, making the former relatively easy to circumvent. The other inference that can be made from the manifesto's disregard of editing is that the signatories' view of the technique diverges from the popular one, and that it presupposes the typical viewer of today to be capable of recognizing editing techniques as such, and therefore also of distinguishing between the "lies" that can be constructed through their use, and actuality. (After all, the term "invisible editing" has always been a bit of a misnomer: even a classical Hollywood film, which wants the splices to go unnoticed, does not want their *effects* to be missed.)

The practice of *Dogme 95* renders the second inference unviable, as *The Idiots* exemplifies. Namely, the film's editing style simultaneously disrupts and reconfigures the illusion of the spatio-temporal continuum within a given scene. An example deriving from the restaurant scene should suffice. As the off-screen waiter (Jan Elle) lists available gourmet additions to the salad that Karen (Bodil Jørgensen) has ordered, we see her in a close-up, looking up, screen left. The film then cuts to a wider shot of the same character, whose eyeline indicates that the off-screen waiter now occupies a different position. Likewise, the first of the possible two inferences from the manifesto's disregard of editing – that adhering to the other rules of the "Vow of Chastity" suffices to counteract and neutralize

editing's power of deception – appears dubious in light of the predilection of the *Dogme 95* filmmakers for a technology that greatly facilitates image manipulation: digital video.²³ “How can one trust what one sees” in our digital culture, asks Mark Williams in an essay on the contemporary crisis of indexicality of moving image media.²⁴ *The Idiots* reveals the related contradiction between the manifesto and its practice. The fifth rule of the “Vow of Chastity” tends to limit the possibility of manipulating the pro-filmic event by forbidding optical work and filters. But the erratic results of *The Idiots'* reliance on the automatically controlled camera diverts the viewer's attention from the pro-filmic event to the technology, perhaps causing her to question the film's indexicality as she might that of a CGI-heavy Hollywood film. Hence *The Idiots* – a film publicized through its relation to the manifesto as a work of rebellion against the falsity of the contemporary cinema – consistently “lies”: about the spatial relations between the figures, about the identity of its actors (doubles were used for the shots of sexual penetration) and the accuracy of its representation of such aspects of mise-en-scène elements as colors and lighting.

***Dogville*: The Techniques of Brechtian Theater in Film**

The films of the USA – *Land of Opportunities* at once represent a break and continuation with *Dogme 95*: they jettison all the rules save the one concerning handheld cinematography, and evoke the document's mixture of clerical and activist tone of the manifesto by thematically oscillating between the political and religious. In terms of its thematic preoccupations, the first major resemblance between the film and Brecht manifests itself in the geographical and the narrative's historical coordinates. Namely, the film is set in the eponymous (and fictitious) mountain town in the United States of America, the land where the narratives of some of Brecht's major plays are also situated: *Im Dickicht der Städte*, *Der Ozeanflug*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* and *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. The commonality the five plays share is by no means accidental. Because the reasons that underlie Brecht's long-term interest in the country are relevant also for this reading of von Trier's film, a brief summary of its development – as delineated in Patty Lee Parmalee's study *Brecht's America* – seems in order.

Parmalee notes the existence of an Anglo-Saxon mythology and, more narrowly, a fascination with American culture (“jazz, Chaplin films, the Charleston, skyscrapers and neon lights, boxing, clothing styles”²⁵) amongst the German artists of Brecht's generation in the years of and around World War I.²⁶ From the evidence of this fascination on the one hand, and Brecht's impression of Germany as a boring country dominated by “a degenerate peasant class”²⁷ on the other, the commentator develops an equation where, for the dramatist, “country = backwardness = Old World, and city = progress = America.”²⁸ Brecht's interest in the New

World had another side, marked by a realization of “the sharpening of the contradictions of [the country’s] reality,”²⁹ as exemplified in the side-effects of ‘Fordism’: the increased unemployment and exploitation of the workers.³⁰ It is the economic nature of such issues that increasingly constitute the foci of Brecht’s plays written after his discovery of Marxism in 1926.³¹ Parmalee goes on to argue that the moment when Brecht turned away from his view of the United States as a healthy and productive reaction to the decadence of Europe occurred in 1929. According to Fritz Sternberg, the writer dedicated himself to the Party’s cause that year, after witnessing the police shoot twenty participants in a May Day demonstration.³² The commitment to communism was cemented a few months later, as a result of the stock market crash and the world economic crisis caused by the event.³³ From this point onwards, it was socialism and the Soviet Union that became symbols of the new for Brecht, whereas capitalism came to symbolize the old.³⁴ Consequently, Brecht was no longer interested in the American myth but only in America as an example of capitalism.³⁵

Von Trier’s cinema shows a similarly consistent concern with the United States of America: it represents the setting not only for the first two installments of the trilogy of films entitled *USA – Land of Opportunities* (which includes *Dogville*, *Manderlay*, and the still unproduced *Washington*), but also of *Dancer in the Dark*. With this acknowledged, the differences between the choice of themes and the manner of their handling in the two artists’ respective “American” works are vast. First, while von Trier’s films often contain explicit or implicit references to the United States, they suggest not the enthusiasm about it expressed by the young Brecht, but rather an animosity toward it. Second, von Trier’s interest in the contradictions of the United States goes – unlike Brecht’s – beyond the domain of the economic. *Dancer in the Dark*, for example, explores the interactions of the country’s economic principles with its health and law systems, whereas *Manderlay* places its narrative focus on the racial relationships in the South.³⁶

While the immense poverty of the setting and the narrative’s temporal coordinates (the New Deal era) have considerable thematic implications, *Dogville* concerns itself primarily with an issue of a different, ethical order, framed in a religious context.³⁷ In the view of different commentators,³⁸ the Old Testament moral code of “an eye for an eye, a tooth for a tooth” informs the narrative’s motif of revenge (taken from the “Pirate Jenny” song from *Die Dreigroschenoper*).³⁹ Bo Fibiger formulates this observation in a more elaborate manner, singling out as the film’s main point the dialectic between the Old and the New Testament,⁴⁰ with Matthew’s replacement of the above dictum with “whosoever smite thee on thy right cheek, turn him the other also.” Ahmed F. Elbeshlawy further develops this idea by noting that “[t]he film seems to communicate to the viewer that the idea

of the ultimate sacrifice, the core of Christian thought and the constituent of its *Aufhebung*, or its (anti)thetical departure from Judaism, seems to be alien to itself due to its incompatibility with [religious] eschatology."⁴¹ The film demonstrates the incompatibility in question, Elbeshlawy goes on to argue, through the discourse of Grace's father (James Caan), which suggests that "God sacrificing himself, or part of himself, purposefully for alleviating the sin of humanity, i.e. to make humanity sinless or innocent, seems to be a sacrifice of himself for himself."⁴²

In von Trier's "American" films, the formal strategy used already in *The Element of Crime*, *Epidemic*, *Breaking the Waves* and *Kingdom I and II* becomes more apparent: to various degrees, all these films assimilate different genre elements and stylistic conventions associated with other forms (the novel and Brechtian theater) for the aesthetic effect of betraying what Hans Robert Jauss, in the context of his reception theory of literary criticism, calls the horizon of expectations. Broadly, the term refers to the set of loosely defined cultural norms and circumstances that inform the manner in which one perceives and evaluates a literary text.⁴³ The observation applies also to *Dancer in the Dark*, the films of the USA – *Land of Opportunities* trilogy and *Antichrist* (2009). If it were described entirely in terms of its narrative, the first of these films would bring to mind Ken Loach's social dramas (it centers on an earnest immigrant single mother who falls victim to the law system of her adopted homeland). In von Trier's hands, the story receives an unorthodox stylistic treatment: it borrows extensively from the genres of melodrama and – particularly – the musical. *Dogville* and *Manderlay*, conversely, betray the horizon of expectations formed by what Jauss refers to as conventions of form: the films reject the style of mainstream cinema, with which their star-saturated casts are associated, in favor of a Brechtian theatricality and baroque narration evocative of the 19th century novel.⁴⁴

Von Trier's *Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* and *Dogville* have been widely read in terms of Judeo-Christian theism, the keywords of those readings being "Barmherzigkeit,"⁴⁵ "Gerechtigkeit,"⁴⁶ "Gnade,"⁴⁷ "sacrifice,"⁴⁸ "scapegoating,"⁴⁹ and "redemption."⁵⁰ Superficially considered, these themes seem irreconcilable with Brecht in light of the common view of the writer as an atheist. But Brecht was not being simply ironic when he cited The Bible as the strongest influence on his work.⁵¹ References and allusions are omnipresent throughout Brecht's body of literary work, as G. Ronald Murphy, S.J., painstakingly demonstrates.⁵² Murphy questions the perception of Brecht as an atheist by pointing out that the mystery of God is a constant presence in the writer's works,⁵³ and elaborates on the observation as follows:

The God whose existence [Brecht] denies is the God of explanations, the God who is supposedly behind conventional

moral conduct and against progress, the God of Job's friends. There is indeed no God for the people and the founders of Mahagonny – but is there a God to receive the dying weak, a God of the innocent, the God of the dying Baal, Paul Ackermann, Katrin, and Jesus Christ? That is the question from which he can never seem to separate himself even though he is never able to give a definite "yes" answer to it.⁵⁴

Using *Die Bibel*, *Baal*, *Mahagonny* and *Mutter Courage* as case studies, Murphy modifies the common view, originally put forward by Reinhold Grimm, "that Brecht's use of the Bible is a device of *Verfremdung*, an attempt to revive a cliché by the shock of seeing it either 'slightly' altered or in an entirely different situation from its original context."⁵⁵ Murphy allows that this holds for a majority of Brecht's plays, but demonstrates that those he analyzes in detail – the plays "characterized by the use of some variation of the 'city' or 'besieged city' motif,"⁵⁶ with "the hero and heroine ultimately confronted with abandonment and death in a way that evokes the Crucifixion"⁵⁷ – are exceptions. Murphy observes that the Old Testament sources Brecht most frequently uses in the selected plays are Ecclesiastes, Job, and the Psalms – books commensurable with the writer's general worldview in "[operating] under the assumption that there is no real afterlife...for man, and have a dominating awareness of death and abandonment, unrelieved by their belief in God and His immortality."⁵⁸ As to the New Testament, the writer notes that Brecht's empathetic use of the source in the four plays limits itself almost entirely to the events of the Passion and Death accounts, and St. Matthew's Passion in particular.⁵⁹ Significantly, the death of Jesus is, as Murphy concludes in his analysis of *Mahagonny*, for Brecht "a sacred event, an archetype...of the mystery of the death of the good man."⁶⁰

The third group of narrative elements of *Dogville* bearing association with Brecht consists of what Ahmed F. Elbeshlawy sees as direct allusions to and borrowings from Brecht's plays.⁶¹ Beside the play containing the song that von Trier acknowledges as an inspiration for the film (alongside sources as diverse as the Winnie the Pooh tales and poems and a TV version of the RSC adaptation of Dickens' *Nicholas Nickleby*),⁶² the most important of these is *Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Elbeshlawy points to the semantic kinship between the name of the play's character Dogsborough and Dogville, as well as to the likeness between the morals of the town inhabitants and the Brechtian character, who is "'reputed to be honest'" but "whose 'morals go overboard in times of crisis.'"⁶³ Whether this is a coincidence or not seems impossible to determine, as von Trier alternates in his commentaries on the film between emphasizing and de-emphasizing the scope of Brecht's influence on the film: a case in point is the remark that he experienced Brecht's dramas at a fairly young age and has never returned to him or his work, and that they exist in his memory mostly as feelings and atmospheres.⁶⁴

Similarities between *Dogville* and Brecht's theater are numerous also at the level of style. Most broadly, the work's fusing the conventions of different arts - as von Trier describes the film's stylistic operations⁶⁵ - corresponds to Brecht's *Prinzip der Trennung*. A prominent example is the prose of the film's voice-over narration, more evocative of nineteenth-century fiction - in its reliance on adjectives and long sentences - than of the leading American authors from the period in which the narrative is set.⁶⁶ While the American "lost generation" writers sought alternatives to the "literariness" of pre-modernist fiction, von Trier re-creates it in the manner conforming to the concept of *Literarisierung* in Brechtian epic theater.⁶⁷ Beside the differences, an aim shared by the indicated strategies of the listed American writers on the one side, and of Brecht and von Trier on the other, needs to be acknowledged: to break the transparency of the styles modeled along the lines of naturalism.

The theatricality of *Dogville* manifests itself mainly in the interacting domains of characterization and the set and lighting design. Both show a minimalist reduction uncharacteristic of mainstream cinema (in which category *Dogville* can claim to have a place on account of the Hollywood stars its cast includes, as well as its modes of production and distribution). First, the mere couple dozen characters represent the entire population of the town, equal narrative significance of most of them adding to the film's "epic" quality. *Dogville* does not have a heroine in the conventional sense: Grace (Nicole Kidman) is too passive for the whole portion of the film preceding the massacre in the final "chapter" for the descriptor to fit her. Rather than advancing the narrative herself, for most of the film's duration Grace merely catalyzes the others. Second, the significance of some of the characters' names is unusually great for a work that belongs to the broad category of mainstream cinema, where "surface realism" continues to prevail. When film is used as a photographic medium, it achieves stylization through subtraction as much as through addition. Put more concretely, a film practitioner designs the shot by removing from her frame and the microphone's range the elements whose visual or aural presence conflicts with the shot's intended function, as much as by bringing into the frame the objects whose visual or aural presence performs that function. On the other hand, theater - in the typical cases when it uses a pre-built venue generally based on the ancient Greek model of the sharply divided performance and audience spaces - operates exclusively through addition: for something to "speak" to the spectator, for a visual or aural element to become a sign, it needs to be brought to the pre-existing space and recognized by the spectator as an addition. This latter process cannot occur unless the element in question is removed from the context of the venue: in other words, a sign will go unnoticed unless its constructedness is highlighted to one degree or another, by one means or another. Even the most credible performance of a *tranche de vie* play constantly reminds the spectator of the work's constructedness,

through the (perhaps involuntary) comparisons the spectator makes between the sights and sounds of the on-stage spectacle and those of the other audience members.

Film escapes theater's imperative not to show life "simply as it is" by two of its virtues. First, it is first and foremost an image, too dissimilar from the three-dimensional, real world of the spectator for the mentioned comparison to be feasible.⁶⁸ Second, unlike a theater narrative, a film narrative cannot claim to occur simultaneously with the audience's reception of it: an experienced film viewer knows that she is going to see a document of a pro-filmic event that has already transpired, upon entering the movie theater or pressing a button on her viewing device. The reception of a theater performance, in contrast, occurs simultaneously with its production. So essential is the category of liveness to this medium that some commentators single it out as the foremost theatrical notion.⁶⁹

This lengthy diversion was necessary to set up the observation that character naming, which in mainstream cinema tends to conform to the norms of verisimilitude, theater often uses as a space for stylization, for meaning creation. One finds examples of this throughout the history of Western theater: from Sophocles' Oedipus (swollen foot) to a range of Shakesperean characters, such as Caliban (an anagram of "cannibal") and the hard-drinking tandem of Sir Toby Belch (whose last name does not require an explanation) and Sir Andrew Aguecheek (the first part of whose last name denotes strong fever); from Calderon's Segismundo – a victorious protector – to Beckett's Godot, as the diminutive form of God. Such strategies are, in the context of mainstream cinema, comparatively so rare that a concrete one comes to mind easily: the names in Hitchcock (perhaps most overtly, *Psycho*, with the names of the protagonists, Marion and Norman, being anagrammatic forms of each other). To finally return to characters' names in *Dogville*, that of Thomas Edison Jr., for instance, is a clear allusion to the American inventor, whose long list of patents includes some of the earliest devices for filming and projecting motion pictures. As a more obvious example, Grace's name connotes a range of related but distinct meanings, of which "mercy; clemency; pardon"⁷⁰ is most overtly ironic.

The other domain through which *Dogville* achieves its theatricality is the set design. A large map represents the town, its signifiatory quality emphasized through the inclusion of the names of streets, significant structures, and the owners of households. The map and the captions on it are written in white, and the floor and its entire surrounding are dominated by the alternating colors black (denoting night time) and white (denoting day time). The film abandons this scheme only in the penultimate scene, after the gunmen of Grace's father have burned the town. The dominant lighting here is top, hard and of color temperatures

different from sunlight and gas light (two primary diegetic sources of light in the narrative), thus readily revealing its artificiality. The figures' movements and sound effects indicate many of the town's walls and doors: an off-screen knocking on wood and the squeaking of a door can be heard when a character mimes the actions. Similarly, the film denotes Moses the dog through naturalistic barking and a combination of linguistic and visual signs. Along with the identified minimalist elements, the *mise-en-scène* uses naturalistic costumes and props, a combination that evokes the photographs from Brecht's *Modellbücher*: a reduced color palette, authentic and well-worn props and setting elements, and pitiless white lighting.

The visual design, therefore, broadly evokes theater and specifically Brecht's *Berliner Ensemble* productions. However, the size of the map that constitutes its base exceeds that of the largest conventional theater stage, and the placement of the figures does not presuppose a fixed spectatorial vantage point. These two features of the setting counteract the theatricality suggested by its other aspects. Von Trier recounts that during the pre-production he decided that the film should not look like they were filming a theater stage, but should have a sense of theater to it.⁷¹ The "stage" of *Dogville* is, then, purposely unfeasible. As such, it produces the same effect that Rosalind Galt identifies in her discussion of von Trier's *Europa*: the film "brackets the *mise-en-scène* as a spectacle that refuses authenticity."⁷²

The use of the 360 degree space, characteristic also of a number of earlier von Trier films from *Kingdom I* onwards, here seems an extension of the architecture of the setting, with two rows of houses separated by Main Street at the core of its scheme. For a vast majority of its shots, the film relies on a handheld and calculatedly negligent camera: in the audio commentary of the film's DVD edition, von Trier describes the allegedly estranging effect of shots that are "pointed" as opposed to "composed," referring to it by the term *Verfremdung*. As in the case of *The Idiots*, von Trier operates the camera in an "amateurish" manner that configures the cinematography as being of secondary importance in relation to the pro-filmic event.⁷³

There are a few notable exceptions to the described cinematographic style: the aerial shots of the town (which create an impression of flatness and emphasize its similarity to a geographic map), and of Grace hidden in Ben's cart of apples. The former group of shots serves a twofold function. First, they enable a comprehensive view of the societal structure that constitutes the film's setting, emphasizing - in a manner that strongly evokes the "doll house" setting of perhaps the most devoutly Brechtian film ever, Godard and Gorin's *Tout va bien* - that the entire town, rather than a single character, represents the narrative's focus. Second, they

dialectically resonate also with the film's biblical overtones, lending themselves to be interpreted as God's perspective. Relevant to this, the sole instance of acknowledging the camera in the film occurs in the shot immediately preceding the montage sequence. The shot shows the drawing of the dog with the weighty name of Moses (hitherto "animated" solely through off-screen barking) being transformed into a real pit bull. Moses stands up and bares its teeth at the camera, connoting its divine quality and literalizing the metaphor from the announcing caption that summarizes the action of the film's "chapter six." The symmetry of the camera movements in this, and the film's opening shot, suggests the overall dialectical move from a socio-political analysis to a religious-ethical meditation.

The montage sequence, drawing on images from the Farm Security Administration-commissioned photographs by Dorothea Lange, Russell Lee, Jack Collier, Arthur Siegel, Ben Shahn, Carl Mydans, John Vachon and Arthur Rothstein, and from Jacob Holdt's *American Pictures*,⁷⁴ reverses this move. The two groups of images, different in terms of visual properties and the eras from which they derive (the former, black and white were made in the era in which the narrative is set, while the latter, color photographs were taken in the 1970s), are thematically connected: they all show the destitution, squalor, and alcoholism of anonymous inhabitants of the United States. Michael O'Sullivan holds a view of the sequence as an allegorical version of America and its citizens⁷⁵ at once typical and questionable. A filmmaker of von Trier's intelligence would hardly impose a blanket accusation on the entire nation of the United States, which O'Sullivan holds the sequence to be. Juxtaposed with the rest of the narrative, the sequence appears in line with Brecht's "erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral." The depravity and social injustices of the "Land of Plenty" leads to moral aberrations, its combination suggests, despite the vulnerability to criticism of this simplistic conjecture.

This final segment of the film is accompanied by David Bowie's song "Young Americans." Deriving from the 1970s and characteristic of the decade in its arrangement, the song constitutes an instance of the strain of estrangement the Czech structuralists referred to as *aktualizace*,⁷⁶ making the subject of an artistic presentation topical. The sequence is irritating, as Römers describes it, not simply because it recontextualizes "one of the most famous bodies of work in the history of photography...within a surrealistic pandemonium of rape and massacre,"⁷⁷ but also because it constitutes an estranging stylistic shift from a theatrical representation to the documentary mode. The elements of the sequence do not contrast with one another: all of them suggest a similarly narrow range of themes and moods. Its relation to the greater, preceding part of the film, however, can be described as dialectical: the two parts of the film concern themselves with the respective and related, albeit irreconcilable, themes.

The formal operations of this sequence and their relationship to the rest of *Dogville's* narrative and style bear comparison with Brecht's only major work as a film director, *Kuhle Wampe* (with Slatan Dudow, 1932). Embedded in the blue-collar milieu of contemporary Berlin, the film deals with a range of topical issues, including the rights to work, abortion and political organizing. *Kuhle Wampe* uses montage as a key narrative and stylistic principle, its interrelated episodes being separated by montage sequences that show Berlin's buildings and natural surroundings. Like Brecht and Dudow's film throughout its entirety, *Dogville's* montage sequence employs nonfictional imagery. Like the lyrics of Brecht and Hanns Eisler's songs heard over the montage sequences in Brecht and Dudow's film, much of the lyrics of "Young Americans" resonate with *Dogville's* narrative, touching upon such neuralgic points of American society as its racial divisions, and referring to one of the least popular presidents in the country's history, Richard Nixon.⁷⁸ The irony that imbues the song, however, distinguishes "Young Americans" in *Dogville* from Eisler and Brecht's songs in *Kuhle Wampe*, with their stern earnestness and leftist militancy.⁷⁹

The trilogy's second installment, *Manderlay* (2005), continues the story of Grace, here found on a Southern plantation whose owners are keeping secret the abolition of slavery from their black workers. The film exactly replicates the audio-visual style of the trilogy's first part, down to the montage sequence at the end (which this time around encapsulates the history of the American Blacks, emphasizing their continuing social deprivation), and its musical accompaniment, "Young Americans." The comparatively small critical reception the film has had can be attributed to the film's problematic strategy of repeating a pre-existing style. As a result, the film falls short of the Brechtian aim that the style signals. As Brecht himself suggests, habit diminishes the power of an estranging device to fulfill its intended function. The only major stylistic change the film introduces, the replacement of Nicole Kidman by Bryce Dallas Howard, further contributes to the undesired effect. *Dogville* drew much of its power to astonish from casting in the role of a multiply raped woman turned multiple avenging killer an actress from Hollywood's A-list, whose fame considerably surpasses that of Bryce Dallas Howard.

One can speculate that the reason for the trilogy's being at a halt at the time of this writing (the release of its last part, *Wasington*, was originally announced on the Internet Movie Database for 2007, but the title has since been removed from von Trier's filmography on the website) has to do with the mentioned lack of aesthetic and political efficacy of *Manderlay*. The choice von Trier may be facing with *Wasington* is whether to relinquish the trilogy's stylistic unity, or to increase the risk – unsuccessfully borne by *Manderlay* – of its being seen as a series of mannerist exercises.

Conclusion

The postmodernist playfulness of von Trier's films pre- and postdating *Dogville* and *Manderlay* retrospectively casts doubt about the earnestness of the filmmaker's Brechtianism, and allows it to be taken as a tacit mockery of Brecht and the cause he stands for. A politically minded viewer in our era of growing global inequality and continuing political oppression is bound to find this troubling. If we agree with Heiner Müller that to use Brecht without criticizing him is to betray him,⁸⁰ the embrace *in toto* of Brechtian theatrical techniques in *Dogville* and *Manderlay* only supports the above conjecture. After seeing von Trier change aesthetic directions so many times during his career, one has difficulties resisting the feeling that whatever the filmmaker has "up his sleeve" will turn out to be but a trick. This diminishes the political efficacy of von Trier's use of Brecht.

Endnotes

1 Already the fact that his credits as a director include films in genres as disparate as horror (*Epidemic* [1986], *Kingdom I* [1994] and *II* [1997], *Antichrist*), comedy (*The Boss of It All*, 2006), musical (*Dancer in the Dark*), and melodrama (*Breaking the Waves*) illustrates the thematic variety of von Trier's cinema. In terms of style, von Trier's oeuvre includes a film predicated on the use of black and white stock, rear projection, and elaborate camera movements (*Europa*, 1991) but also a film that mimics the style of home videos (*The Idiots*, 1998).

2 Sylvia Harvey identifies these principles as follows: "distanciation, anti-illusionism, deconstruction, the critique of identification processes and the dismantling of 'classical' narrative." (Sylvia Harvey, "Whose Brecht? Memories for the Eighties," *Screen* 23.1 [May/June 1982]: 45-59, here p. 57.)

3 Lars von Trier and Anthony Dod Mantle, "Audio Commentary," *Dogville* (Lions Gate Entertainment, 2004), DVD.

4 Elements of the work's narrative and style are compared with the theater of Brecht in the following texts (the list of which does not purport to be exhaustive): Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice* (Wallflower Press: London and New York, 2007); Ahmed F. Elbeshlawy, "Dogville: Lars Von Trier's Desexualized America," *Scope: An Online Journal of Film Studies* 10 (2008): n.p., Web, April 27, 2011; Bo Fibiger, "A Dog Not Yet Buried - Or Dogville as a Political Manifesto," *p.o.v.: A Danish Journal of Film Studies* 16 (2003): 56-65; Lothar van Laak, *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts* (München: Wilhelm Fink, 2009); Anneliese Penzendorfer, *Lars von Triers DOGVILLE: ein Fusion Film vs. Brechts episches Theater: Eine Filmanalyse in 13 Kapiteln und einem Prolog* (VDM Verlag Dr. Müller, 2010); "Kino auf den Spuren Kierkegaards" in Stefan Orth, Michael Staiger and Joachim Valentin, eds., *Dogville - Godville: Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (Schüren: Marburg, 2008), pp. 195-212; and Peter Schepelern, "'Kill Your Darlings': Lars von Trier and the Origin of Dogma 95" in *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: BFI Publishing, 2003), pp. 58-69.

5 For an articulation and explanation of Brecht's position regarding the aesthetics of shock, see Bertolt Brecht, "Der Messingkauf," in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988-2000), vol. 22.2, pp. 824-5.

- 6 Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), p. 8.
- 7 *Ibid.*, p. 157.
- 8 Linda Badley, *Lars von Trier* (Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2010), p. 104-5.
- 9 *Ibid.*
- 10 BFA 1, p. 236. For another influential example, see Murray Smith, "The Logic and Legacy of Brechtianism" in David Bordwell and Noël Carroll, eds., *Post-Theory* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), pp. 130-148.
- 11 This view of pastiche is put forward in Fredric Jameson's "Postmodernism and Consumer Society," in Ann Gray and Jim McGuigan, eds., *Studies in Culture: An Introductory Reader* (London: Arnold, 1997), pp. 192-205.
- 12 While *Dogme 95*-style films are still made, the board no longer issues certificates.
- 13 As quoted in Mette Hjort and Scott Mackenzie, eds., *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: British Film Institute, 2003), p. 200.
- 14 See for example Scott MacKenzie, "Manifest destinies: Dogma 95 and the Future of the Film Manifesto" in *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: British Film Institute, 2003), pp. 48-57, Berys Gaut, "Naked Film: Dogma and its Limits" in *Purity and Provocation: Dogma 95* (London: British Film Institute, 2003), pp. 89-101, and Bainbridge, pp. 89-91. Jan Simons' expression of surprise that the movement is often discussed in terms of realism, "on which the manifesto is altogether silent," is itself surprising, as the techniques resulting from the obligations and restrictions imposed by the "Vow of Chastity" have been traditionally mobilized towards realist aesthetics.
- 15 Neils Weisberg, "Great Cry and Little Wool," *p.o.v.* 10 (2000): n.p., Web, accessed February 3, 2011.
- 16 *Ibid.* The former tenet of neorealism is famously often betrayed in practice, due to the inability of reconciling the cinematographic style favored by neorealist filmmakers – predicated on the use of elaborate camera movements and artificial lighting – with space limitation that is often intrinsic to location shooting.
- 17 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota, 1984), p. 81.
- 18 Hayden White, "Manifesto Time" in Keith Jenkins, Sue Morgan and Alun Munslow, eds., *Manifestos for History* (London; New York: Routledge, 2007), pp. 222-231, here p. 220.
- 19 Peter Bürger elaborates the argument that this is a distinguishing characteristic of the avant-gardes in his *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- 20 Caroline Bainbridge describes the manifesto's style as "playful and highly ironic" (Bainbridge, p. 87). For an insightful discussion of the relationship between the latter two attitudes in the context of postmodernism, see Linda Hutcheon, "Irony, Nostalgia, and the Postmodern," *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature* 30 (2000): 189-207.
- 21 Peter Øvig Knudsen, "The Man Who Would Give Up Control" in Jan Lumholdt, ed., *Lars von Trier: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), pp. 117-124, here, p. 119.
- 22 Achim Forst, *Breaking the Dreams: Das Kino von Lars von Trier* (Marburg: Schüren, 1998), p. 171-2.
- 23 The choice of digital video as a format for most *Dogme 95* films can be partly explained by the near-concurrence of the manifesto's launching and the commercialization of low-cost digital video technology. In 1995, Sony started to market the DCR-VX1000 digital camera. The relatively inexpensive device was directly connectable to the home computer, enabling the non-professional to post-produce image and sound without quality loss. The camera used three-chip technology, which gave sharper and more vibrant colors than its analogue counterpart, and its capacity for time-base correction allowed for a greater stabilization of the image. Smaller than a VHS camcorder, the

camera had nearly two times the resolution of the amateur format, sufficient to meet the broadcasting standards. It was this camera that von Trier went on to use for *The Idiots* (Vinterberg's *Dogme 95* film, which premiered earlier, was shot with a yet simpler camera, Sony's PC-7E one-chip handycam).

24 Mark Williams, "Real-Time Fairy Tales: Cinema Prefiguring Digital Reality," *New Media: Theories and Practices of Digitextuality* (New York: Routledge, 2003), pp. 159-178, here, p. 172.

25 Patty Lee Parmalee, *Brecht's America* (Columbus: Published for Miami University by the Ohio State University Press, 1981), p. 9.

26 *Ibid.*, p. 11.

27 *Ibid.*, p. 6.

28 *Ibid.*, p. 24.

29 *Ibid.*, p. 8.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 220.

32 *Ibid.*, p. 238.

33 *Ibid.*, p. 225.

34 *Ibid.*, p. 275.

35 *Ibid.*, p. 265.

36 Von Trier's depiction of America is unique in the context of European cinema. In contradistinction to many continental films about America (for example, Wim Wenders' *Alice in den Städten* [*Alice in the Cities*, 1973] and Werner Herzog's *Stroszek* [1977]), von Trier's "American" films do not concern themselves with the country's optical "otherness," but focus instead on the abstract social forces shaping the culture.

37 The topics of economy and religion are subtly brought together by the motto "*Dictum ac factum*: No sooner said than done" (as translated in Dany Nobus, "The Politics of Gift-Giving and the Provocation of Lars von Trier's *Dogville*," *Film Philosophy* 11.3 (2007): 23-37, here p. 24) above the entrance to the town's mine. In the narrative context premised on a principal dialectic of The Bible, these words seem an allusion to John's "In the beginning was the Word." (1:1)

38 See, for example, Manfred Hermes, "Schule der Erbarmungslosigkeit," *Der Freitag* 44 (October 24, 2003): 11, and Daniel Kothenschulte, "Brechtler als Brecht," *Frankfurter Rundschau* 246 (October 22, 2003): 17.

39 Stig Björkman, ed., *Trier on von Trier* (London: Faber and Faber, 2003), p. 243-4.

40 Fibiger, p. 60.

41 Elbeshlawy, n.p.

42 *Ibid.*

43 As quoted in Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London: Methuen, 1984), p. 60. Defining the concept more narrowly, Jauss mentions *Don Quixote*, *Jacques le Fataliste* and *Chimères* – the novels that "evoke the reader's horizon of expectations, formed by a convention of genre, style, or form, only in order to destroy it step by step."

44 To give a different example, *Antichrist* achieves the effect Jauss mentions in relation to the works of Cervantes and the others not as much by combining narrative and stylistic elements that would appear discordant from the perspective of mainstream cinema, as by significantly deviating from the narrative and stylistic patterns shown by all earlier von Trier films, while simultaneously maintaining a continuity with them. In other words, the film draws its estranging power from elements outside of it. A hypothetical viewer oblivious to von Trier's previous work, but acquainted with the tendencies in contemporary cinematic horror (and especially Japanese contributions to the genre), would hardly be shocked by *Antichrist*'s mixture of elaborate "high art" visual design and extreme graphic content. It is largely the "tuxedo and gown" context of the Cannes Film Festival – where von Trier knew that the film would be premiered (Charlotte Gainsbourg, in *Charlotte*) – that enables much of the film's scandalizing effect. In its essence, the strategy behind the effect is metafilmic, even though *Antichrist* never points to itself as a construct.

- 45 See Willibald Sandler, "Die pervertierte Gabe: *Dogville* aus der Perspektive dramatischer Theologie" in Stefan Orth, Michael Staiger and Joachim Valentin, eds., *Dogville – Godville: Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (Schüren: Marburg, 2008), pp. 213-228.
- 46 Ibid.
- 47 See Stefan Orth, "Gnade, wem Gnade gebührt?: *Dogville* aus der Perspektive theologischer Anthropologie" in Stefan Orth, Michael Staiger and Joachim Valentin, eds., *Dogville – Godville: Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (Schüren: Marburg, 2008), pp. 179-194, Charles Martig, "Weibliche Christusse im Werk Lars von Triers: von *Medea* bis *Dogville*" in Stefan Orth, Michael Staiger and Joachim Valentin, pp. 141-158, and Rissing and Rissing, "Kino auf den Spuren Kierkegaards" in Stefan Orth, Michael Staiger and Joachim Valentin, pp. 195-212.
- 48 See Stephen Heath, "God, Faith and Film: Breaking the Waves," *Literature & Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 12.1 (March 1998): 93-107, Carleen Mandolfo, "Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars von Trier," *Literature & Theology: An International Journal of Religion, Theory and Culture* 24.3 (September 2010): 285-300, and Kyle Keffer and Tod Linafelt, "The End of Desire: Theologies of Eros in the Song of Songs and *Breaking the Waves*," *Journal of Religion and Film* 2.1 (April 1998): n.p., Web, accessed August 26, 2011.
- 49 See Linda Mercadante, "Bess the Christ Figure? Theological Interpretations of *Breaking the Waves*," *Journal of Religion and Film* 5.1 (April 2001): n.p., Web, accessed August 26, 2011.
- 50 See "Women, Suffering and Redemption" and Jeanette Reedy Solano, "Blessed Broken Bodies: Exploring Redemption in Central Station and *Breaking the Waves*," *Journal of Religion and Film* 8.1 (April 2004): n.p., Web., accessed August 26, 2011.
- 51 Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work* (New York: Doubleday, Anchor Books, 1961), p. 106.
- 52 Ronald Murphy, S.J., *G. Brecht and the Bible* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980).
- 53 Ibid., p. 90.
- 54 Ibid.
- 55 Ibid., p. 7.
- 56 Ibid., p. 11.
- 57 Ibid.
- 58 Ibid.
- 59 Ibid.
- 60 Ibid., p. 57.
- 61 Elbeshlawy, n.p.
- 62 Björkman, p. 245.
- 63 Elbeshlawy, n.p.
- 64 Björkman, p. 244.
- 65 Ibid., p. 241.
- 66 This group of writers were informed by different novel cultural phenomena of their time: the American immigrants' speech idiom (Stein); jazz improvisations (William Faulkner); newspaper-style prose (Ernest Hemingway); mass media and particularly film (John Dos Passos).
- 67 To a considerably smaller extent, the same applies to the dialogue. In a conversation with the film's director of photography, von Trier discloses that he instructed the translator from Danish (in which the screenplay was originally written) not to entirely adjust the text to English, the language of the film's production. The choice of not "smoothing the seams" of the translation – to use the Brechtian phrase – is presumably aimed at producing an estranging effect.
- 68 While this does not necessarily have to hold also for 3-D cinema, which is currently experiencing a revival, in practice it does: the world of *Avatar*, to mention the most popular amongst the recent films utilizing the format, emphasizes the audio-visual

differences, and not the similarities, between the spatio-temporal coordinates of the auditorium and itself: the audience, unsurprisingly, is still paying to see a world different than theirs, and not for possible use of the technology for blurring the boundary between the two.

69 See, for example Peggy Phelan, *The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

70 "Grace," *Random House Webster's Unabridged Dictionary*, 2nd Edition (New York: Random House, 2000), p. 826.

71 Björkman, p. 246.

72 Rosalind Galt, "Back Projection: Visualizing Past and Present Europe in *Zentropa*," *Cinema Journal* 45 (2005): 3-21, here p. 9.

73 Despite the similarity of the overall impressions given by the two films' respective cinematographic styles, the differences between them are worth acknowledging. *Dogville* shows consistency within a given scene in terms of color temperature and aperture value, and seems to employ the manual focus mode. More importantly, the image possesses a greater sharpness, suggesting the use of a fully professional camera, as opposed to *The Idiots*' "prosumer" VX-2000. All these qualities make the cinematography of *Dogville* appear more controlled, that is, professional, than that of *The Idiots*.

74 Holger Römers, "'Colorado Death Trip': The Surrealist Recontextualisation of Farm Security Administration Photos in *Dogville*," *Senses of Cinema* 34 (2004): n.p., Web, accessed November 4, 2010.

75 As quoted in Römers, n.p.

76 The pop song is as central a structural element in von Trier's cinema as it is in Brecht's dramatic artworks. He is the lyricist for many of the original ones amongst these (*Epidemic, Europa, Dancer in the Dark*).

77 Ibid.

78 Nixon was, of course, one of the most fiercely anti-communist presidents of the United States. The following succession of lines from Bowie's song is of relevance for this paper's purposes, hinting to Nixon and House Un-American Activities Committee, which investigated Eisler and Brecht among many others: "Do you remember your president Nixon? / Do you remember the bills you have to pay? / Or even yesterday? / Have you been an un-American?"

79 For more on the use of montage in *Kuhle Wampe*, see Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht* (München: Hanser, 1975), pp. 116-134, Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), pp. 67-95, Nenad Jovanovic, "Montage and Theatricality as Sources of Estrangement: A Tendency in Contemporary Brechtian Cinema," *Theatre Symposium*, Volume 19: *Theatre and Film* (2011): 111-128 (see especially pp. 111-116), and Marc Silberman, "Brecht and Film" in Siegfried Mews, ed., *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport and London: Greenwood Press, 1997), pp. 197-219 (see especially pp. 207-210).

80 Heiner Müller, "To Use Brecht Without Criticizing Him is to Betray Him," *Theater* 17.2 (1986): 31-33.

An die Tänzerin Leistikow ! Ein verlorenes Gedicht von Bert Brecht

Die Tänzerin Gertrud Leistikow (1885-1948) tanzte 1918 im Ludwigsbau Theater in Augsburg. Im Publikum befand sich Bert Brecht, damals 20 Jahre alt. Er war begeistert und schrieb eine Kritik für die *Augsburger Neuesten Nachrichten*, aber diese Kritik wurde nicht veröffentlicht. Er schrieb auch ein Gedicht und schickte es Leistikow. Vom Gedicht hat er seinem Freund Caspar Neher in einem Brief berichtet. Im Nachlass der Tänzerin ist jetzt das Gedicht wieder gefunden worden. Das Programm des Tanzabends, das grösstenteils bekannt ist, spiegelt sich im Gedicht wider. Leistikow konnte in ihren Tänzen Bilder erwecken. Sie war eine begeisterte Tänzerin, und ihre Authentizität und Hingabe hat Brecht ganz gewiss gesehen und erkannt. Das Gedicht ist eine Ehrenerweisung an die Qualität ihrer Tänze.

The dancer Gertrud Leistikow (1885-1948) performed in the Ludwigsbau Theater in Augsburg in 1918. In the audience was the twenty year old Bert Brecht. He was smitten by her dancing and wrote a review for the *Augsburger Neueste Nachrichten*. His review was rejected. He also wrote a poem and sent it to Leistikow. He mentioned the poem in a letter to his friend Caspar Neher. The poem has now been found in Leistikow's papers. The program of the evening is more or less known as the poem reflects her dances. Leistikow could evoke vivid images. She was a very inspired dancer and her seriousness and dedication must have struck Brecht. The poem is a tribute to this quality of her dances.

To the Dancer Leistikow! A Lost Poem of Bert Brecht

Jacobien de Boer
with a Translation by Taylor Stoehr

"The dancer Leistikow is here," wrote Bertolt Brecht (1898-1956) to his friend Caspar Neher in a letter dated "end of April 1918."¹ Nowadays this statement would need some clarification. Who is the dancer Leistikow? Why would Brecht mention her presence to his friend? When Brecht wrote his letter, such a question would not have arisen: Gertrud Leistikow (1885-1948) was famous.



Fig. 1. Gertrud Leistikow, photographer unknown, private collection.

She had toured Germany and neighboring countries successfully. As Gertrud Listikowska she had started her career as a dancer around 1909, but soon changed her name back again to Gertrud Leistikow. In 1916 she had her own school in Dresden, as sketches by the artist Anka Krizmanić show.² She was a contemporary of Mary Wigman and can be considered one of the first *Ausdruckstänzer*, though in her early programs she announces herself as a “mimic dancer.” In almost all books from that period that deal with modern dance she is amply represented in pictures and in chapters dedicated to her dance. Critics praised her sense of humor in her mask dances, her musicality and her costumes. Some of the costumes for these early dances were designed by the famous stage- and costume-designer Ernst Stern, and as early as 1910 some of her performances were programmed by the *Kammerspiele des Deutschen Theaters* under the direction of Max Reinhardt.

When Leistikow danced in Augsburg in 1918 where Brecht was staying at the time she was 32 years of age. Later that year she would move to the Netherlands to continue her career, but in April 1918 she was still living in Dresden. Brecht had just started his studies in Munich and was dividing his time between Augsburg and Munich. Just 20 years old, he was smitten by Leistikow’s performance (“Ich schwamm”). He wrote a review, but it was rejected by the local *Augsburger Neueste Nachrichten*, a paper that had published some of his poems as early as 1914. Brecht explained to his friend: “I wrote the review, that the ‘Neueste’ didn’t want to print because my fantasy had ‘played me a trick.’ There were dancing trees and springs in it.”³

Though Brecht’s review was not published, there were at least three published reviews of Leistikow’s performance in Augsburg, probably the very performance Brecht attended. They were published on April 19, 1918.⁴ The performance must have been on Tuesday, April 16. Leistikow performed before a full house in the *Ludwigsbau* theater, accompanied on grand piano by bandmaster Adolf Horn Nori and in front of a golden backdrop. All of the reviews praise Leistikow’s artistry, dance technique and costumes. One reviewer complains about the response from the audience being shamefully dull in the early part of the program, calling into question the artistic understanding of the Augsburg public. Another reviewer, however, tells us that the public was with Leistikow from the very start. A difficulty must have been that not all members of the audience had an unobstructed view of the stage. The reviewer who lamented the public’s reaction also complains about the pianist and about the backdrop. Without his complaints, however, we would not know the backdrop’s color or how the effect suited some of the dances by highlighting, for instance, the color of the costume while for other dances and costumes the backdrop’s effect was nil. The audience asked for many encores which were graciously given. The conclusion of all three reviews

was that Leistikow had captured the hearts of her audience, had made them forget the needs and wounds of the current times and given them one and a half hours of beautiful and original dances.

From the reviews we can also reconstruct most of the program she must have given on that date. Typically there were 12 to 15 dances in a program with a mid-point interval. Between the dances shorter pauses allowed for costume changes. In Leistikow's program every dance had its own costume. In the reviews 10 dances are mentioned.⁵ In the archives a program survives from April 10, 1918, 8 days before the Augsburg performance. This program lists the same pianist and all the dances mentioned in the Augsburg reviews, which makes it very probable that Leistikow danced this very program again.⁶

Brecht's letter contains additional information about his reaction to the performance. He tells his friend that he wrote a poem for Leistikow and has sent it to her. He even mentions the poem's last four lines. In these lines he does what he also must have done in his rejected review: he describes the many images the dancer evokes with her dancing. Such descriptions may work in a poem, but were not acceptable in a newspaper review. The last lines, according to Brecht, are:

Aus Nachtsturm und das Morgenlicht
Schuf dich ein trunken Gott
Vielleicht bist du das alles nicht
Und ich ein Idi-alist

Out of night and storm and morning light
you were imagined by some tipsy god
or not any of this, not quite
and I'm just a blithering idiot⁷

The poem that Brecht sent to the dancer has been considered lost with only these last four lines still known. However, while researching Leistikow's papers with the intention of writing her biography, I came across a poem signed by Bert Brecht, neatly written in the *Sütterlin* script, the script that Hitler abolished. The document has survived Leistikow's many moves: from Germany to the Netherlands, around the Netherlands and to the Dutch Indies and back. It has been kept by the dancer and after her death by her son and her son's widow.⁸ The last lines of the poem, however, do not match the lines Brecht cited in his letter to Caspar Neher. No storm or morning light and also no Idi-alist. My guess is that the Idiot/ Idealist was too much of a joke for a serious poem and that in this instance Brecht's memory is not to blame for the difference. Of the other lines only the middle line corresponds with the last line of the first stanza of the version in Leistikow's papers. Either he had forgotten what



Fig. 2. Bert Brecht, "An die Tänzerin Leistikow!" Private collection.

he had really written, or he created these lines after he had already sent the poem because he considered them an improvement over the original. In any case, this discrepancy indicates that Brecht had not made a copy of his poem, which tells us something about the way he regarded such writings: a tribute to the dancer was like a bouquet of flowers. It was for her to decide whether to keep it or to throw it away.

Here is the poem as found in Leistikow's papers:

An die Tänzerin Leistikow!

Du bist ein Spuck⁹ aus Dämmerchein,
ein Wasserfall im Mondenlicht,
Du bist der Duft von kühlem Wein-
Vielleicht bist du das alles nicht.

Du bist ein funkelnd Weidengesicht,
lieblich in Mainacht schwimmend wolkengleich,
du bist vielleicht die Göttin nicht
aber sicher das Licht, das Gottes Stirne streicht.

Du bist ein Seufzer vom Lautenspiel
des Jünglings vor dem Himmeltor.
Ach, wenn man von dir träumen will
kommt immer auch ein Himmel vor!¹⁰

In the translation by Taylor Stoehr:

To the dancer Leistikow!

You're a ghost glimpsed at dusk,
falling water in moonlight,
the foretaste of cold wine –
or not any of this, not quite.

No, you're a cloud of willows
radiant in the May night –
not a goddess, maybe just
the glint in some god's eye.

I think you must be a sigh from that youth
with his lute at the gates of bliss –
ah! whoever dreams of you
has already entered that sacred space.¹¹

As Brecht writes in his letter: "I compared her with many things." The comparisons are, however, not as strange as they may seem. When we consider the dances Leistikow performed in Augsburg, we can find many connections.

The first line, for instance, mentions a ghost, a spook. It might well be that the inspiration for this line came from Leistikow's "Faundance." To music by Schubert she dances a faun, a creature half animal, half human, and tragically surprised by its own being. She is wearing a mask and a hairy costume with a tail. From reviews we know that she catches the joyous as well as the tragic side of this fantastic creature. The drunken god Brecht mentions in his letter also relates to the faun, who is part of Bacchus' entourage.

This "ghost" line also evokes the "Maskentanz des Haremswächters" (Maskdance of the harem guard) set to music of Thurban. This dance was part of a dance cycle Leistikow performed as early as 1910: "Frauenliebe und Leben im Orient" (Women's love and life in the Orient). Like the "Faundance" this dance is also performed with a mask. It is one of Leistikow's more humorous dances. It ends with the dancer sitting and moving her hands doggy-fashion, facing the audience with her mask. The dance was a confirmed crowd-pleaser, always drawing a lot of applause.

The line "du bist vielleicht die Göttin nicht..." brings to mind Leistikow's dance "Gottesanbeterin" set to music from Verdi's *Aida*. This dance comes from the same dance cycle as the *Maskentanz*. Here Leistikow wears a long, white gown with a ribbon circling her from top to toe, restraining her movements. She is kneeling and moves forward and backwards, almost the only movements she can make. The writer Hans Brandenburg describes this dance in his book *Der moderne Tanz*, but a more vivid impression can be gained from the drawings made by his wife, Dora Brandenburg-Polster, which accompanied Brandenburg's text.

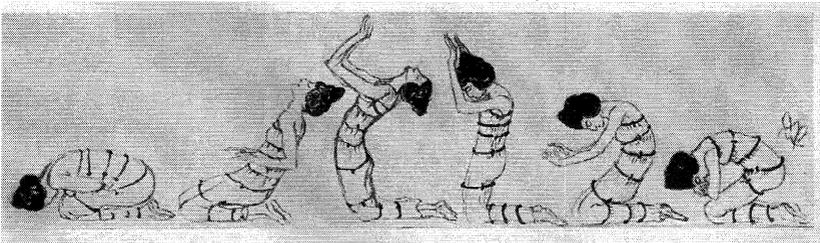


Fig. 3. Dora Brandenburg-Polster, Gertrud Leistikow, *Gottesanbeterin*, 1912. Illustration from Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München: Georg Müller, 1913, facing p.138.

Brandenburg was a great fan of Leistikow and an influential writer on modern dance. His book was reprinted and revised at least three times. His chapter on Leistikow shows the dancer's impact on her audience. The images in Brecht's poem find echoes in Brandenburg's prose, as we can see below:

On stage she frees her inhibited being in numerous figures, in every dance she is another...Yes, she has dances in which she attains everything that is denied her in life: a restless victory over gravity, a playful joy, freedom and selfdetermination. She has become a lovely, flowerlike existence, a young man in short skirt, a maiden in diaphanous garb, behind whom the veil blows like a spring cloud.¹²

In her dances Leistikow obviously could evoke many images and her audiences, Brecht and Brandenburg included, were open to accepting these illusions. The ecstatic tone of the poem as well as the prose is typical of this era but nevertheless shows the enthusiasm for this new form of dance.

There is something else Brecht mentions in his letter. Clearly annoyed by the *Neueste's* rejection of his review, he writes:

There were dancing trees and springs in it. That doesn't work ("Das geht nicht"). Our girls have too many limbs, that's why they are so clumsy. Some have gracious legs, Leistikow did not have legs – only body ("nur Körper"). A divine backside ("Ein göttliches Hintern"). I wrote her a poem that I sent her – I did not put that in ("er kam nicht drin vor").

Though Brecht's observation of Leistikow's backside did not make it into the poem, it is still a helpful remark in understanding the dancer's appeal. Leistikow was not considered to be a beautiful woman. In fact, many reviews in the beginning of her career started with the remark that she was not pretty. The Augsburg reviews describe her body as slim and very flexible. The soft movements of the arms are mentioned as well as the playful fingers and the jumping power of the feet. Not all reviews were similarly positive. Often and especially early in her career she was considered too wiry; later reviews found her legs as well as her hips too heavy. Brecht, however, does not seem to have been bothered by these drawbacks. The paintings of the Dutch painter Jan Sluijters (1881-1957) made about the same time as the Augsburg performance also render Leistikow as a very sensual woman.

In photographs Leistikow is not as good looking as for instance the dancers Clotilde von Derp or Laura Oesterreich. If success in dance is based on



Fig. 4. Jan Sluijters, *Gertrud Leistikow*, circa 1919. Oil on canvas 114 x 130 cm. Private collection. Origin: Sluijters family via Kunsthandel Ivo Bouwman, the Hague.

good looks, then Leistikow had to work much harder. It shows that her dancing must have had a powerful aesthetic. As well as evoking many figures, she could also create the illusion of being beautiful and sensuous. This was the kind of woman Sluijters always portrays and this was what caught Brecht's admiration. In other dances she could also be chaste and solemn. As in Brecht's poem she could be compared to many things and her performances must have had something for everyone, including the essence of theater: a laugh and a tear. But something else may have also struck Brecht because this is what he himself achieves in his own later work. It is her seriousness and authenticity: "the dancer herself" – I quote Hans Brandenburg again – "was poet and poem at the same time. She was gifted ('eine Begnadigte'), she followed a call, forgetting herself, with no other means than the moving body."¹³ It is this inspiration, this inner necessity, that made Leistikow's dances very convincing and an artist like Brecht may have recognised this kinship. While she could not achieve this magic in every performance, in Augsburg in 1918 she probably did.

When Leistikow visited the Netherlands in 1914, the owner of the *Hollandia* film factory Maurits Binger made a film of Leistikow dancing in the open air. Among the dances she performed was the “Faundance.” Unfortunately this film is lost. This loss leaves us with little visual material that can give us an idea of how Leistikow’s dances looked. What we do have is a film of a reconstruction Leistikow’s son Igor made of two of her dances: “Rote Grotteske” and “Gnossienne.” “Rote Grotteske” is the kind of dance Brecht must have seen. What is remarkable in this reconstruction is how Leistikow, with minimal movements, seemingly effortlessly, creates an atmosphere where the little goblin-like creature fits exactly. Compared to the dances known from Mary Wigman in the same period, there is much less drama and more simplicity in Leistikow’s work. The impression is more modern. We can only regret that so little of her dance has been left to us.

What also made the dances modern and daring for a 1918 audience is the amount of nudity that was shown during the dancing. Women’s fashion in 1918 was still very modest, revealing very little leg. Dancers exhibit their bodies and so, by nature, dance becomes a controversial art in prudish times. In Munich a *Tanzverbot* had come into effect. Dance performances like those of Leistikow could be attended only by invitation. It became very difficult for dancers to earn a living by their performances alone. The *Tanzverbot* may have been one of the reasons why Leistikow moved to Amsterdam, where she continued her career as a performer and as a teacher and where she was greatly admired. She continued to be an inspiration for dancers, painters and poets, as she had been for Brecht in 1918.

Endnotes

1 Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988-2000), vol. 28, p.49.

2 Most of these sketches are in the Donacija dr. Josip Kovačić, Zagreb.

3 Brecht, BFA 28, note 1 p. 49.

4 These reviews can be found in the Leistikow archive at the Theatre Institute of the Netherlands (TIN) in Amsterdam.

5 The dances mentioned in the reviews are: “Indische Tanz” (John W.Bratton), “Rhapsodie nr.2” (Johannes Brahms), a dance set to music by Frederic Chopin (Leistikow had many dances set to Chopin in her repertoire. It is not clear which one she performed this evening.), “Faun scherzo” and “Moment Musical nr.3” (both Franz Schubert), “Ecosseise” (Ludwig von Beethoven), “Maskentanz” (Thomas W.Thurban), “Sterbender Vogel” (Eduard Schütt), “Schmetterlingstanz” (Edvard Grieg), “Valse Triste” (Jean Sibelius). Some of the reviews may not accurately match the music and the composer to the right choreography. The “Maskdance” is set to music of Thurban and the “Indian dance” to music of Bratton. One reviewer combines Bratton’s music with

the “Maskdance.” This mistake may be an indication that there was no printed program on that occasion.

6 In this program there are three dances set to Chopin: “Walzer op.64 nr 2,” “Mazurka op. 33 nr.4,” “Mazurka op.7 nr.1.” There is “Gottesanbeterin” from *Aïda* (Giuseppe Verdi), “Intermezzo” and “Aufschwung” (Robert Schumann) and “Scherzo,” from the *As-dur-Sonata* (Carl Maria von Weber).

7 Translation by Taylor Stoehr. Taylor Stoehr’s translations include *Ask the Wolf: Ballads and Bequests from Le Testament of François Villon* (Bryan, TX: Unicorn Press, 2006) and *I Hear My Gate Slam: Chinese Poets Meeting and Parting* (Boston: Pressed Wafer Press, 2007).

8 Most of Gertrud Leistikow’s papers are deposited in the Leistikow archive at the Theatre Institute in Amsterdam. Some papers, including this poem, are still in the possession of the widow of Leistikow’s son.

9 The correct spelling is Spuk.

10 I want to thank Mrs. R. van Strien-Naujoks and Birgit Gehrt for deciphering the *Sütterlin* text.

11 Translation by Taylor Stoehr.

12 Hans Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, second revised edition (München: Georg Müller Verlag, 1921), p. 177.

13 Hans Brandenburg, *München leuchtete* (München: Verlag Herbert Neuner, 1953), p.439.

Helene Weigel – Between Loyalty and Political Unreliability

As artistic director, Helene Weigel concentrated on the support of junior theater members, “young people,” as she said herself: writers, directors and dramatic advisors. Among them were Thomas Brasch, Heiner Müller and Volker Braun. She appreciated these talents, but had problems with their plays. As the artistic director, she was always exposed to the state’s authority. However, despite the apparent obedience, she tried to remain true to herself. She was highly appreciated by artists and intellectuals for her political independence. She never had any difficulty in being loyal to those who grappled with political problems in the GDR. Whenever the relationship between her and the authorities was about to get out of control, she feigned a need for help in order to diffuse the situation. Thus, on the one hand, she was a very straightforward person, but on the other hand she signed a letter written by Manfred Wekwerth in which any friendship to Peter Palitzsch was unmistakably withdrawn after his escape from the GDR. Mrs. Weigel’s attitudes, her strategic maneuvering, the determination of her own political convictions, and her solidarity with oppressed people can be regarded as if it were a political didactic play.

Helene Weigel hat sich als Intendantin gezielt um den Theaternachwuchs gekümmert. Sie förderte “junge Leute,” wie sie selbst es nannte: Autoren, Regisseure und Dramaturgen. Unter ihnen waren Thomas Brasch, Heiner Müller und Volker Braun. Sie schätzte die Talente, mit ihren Stücken hatte sie jedoch Schwierigkeiten. Als Intendantin stand sie in ständigem Kontakt mit der Staatsmacht, aber sie versuchte trotz aller bestehenden Abhängigkeiten sich selbst treu zu bleiben. Diese politische Unabhängigkeit wurde ihr von Künstlern und Intellektuellen hoch angerechnet. Sie hatte keine Schwierigkeiten damit, genau zu denen zu halten, die gerade mit politischen Problemen in der DDR zu kämpfen haben. Drohte die Situation zwischen ihr und den staatlichen Organen zu eskalieren, gab sie sich den Anschein von Hilfsbedürftigkeit, um die Situation zu entspannen. So war sie einerseits sehr geradlinig, andererseits unterschrieb sie den von Manfred Wekwerth verfassten Brief, in dem Peter Palitzsch nach seiner Flucht aus der DDR unmissverständlich jede Freundschaft aufgekündigt wird. Die Haltungen der Weigel, ihr Taktieren, die Festigkeit ihrer eigenen politischen Überzeugungen und ihre Solidarität mit Bedrängten lassen sich als politisches Lehrstück erzählen.

Helene Weigel - Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit

Asja Braune

Die politische Intendantin

Angesprochen auf ihre unerschöpfliche Energie sagt Helene Weigel im Gespräch 1969 - da ist sie selbst 69 Jahre alt: "Manchmal wären einige Leute froh, wenn ich nicht so viel hätte..."¹ Bei dem besagten Gespräch war nur ein Jahr vergangen, seit sie sich 1968 durch ihre vehemente Ablehnung des Einmarsches der Sowjetarmee in die CSSR auf für die DDR-Führung unliebsame Weise in die politischen Diskussionen eingemischt hatte. Zudem hatte sie auch vorher schon häufig besonders jungen Leuten Unterstützung gewährt, die mit ihrer Kritik an den politischen Verhältnissen Probleme bekommen hatten. Wie hoch Helene Weigel dies von kritischen Geistern angerechnet wird, zeigt ein Zettel aus dem Nachlass von Thomas Brasch. Er hatte gehofft, nach dem Prozess, der ihm und seinen Mitstreitern² wegen der Flugblattverteilung gegen den Einmarsch in die CSSR 1968 gemacht worden war, nach der Haftverschonung im Brecht-Archiv anfangen zu können, was Helene Weigel ihm angeboten hatte. Es wäre für ihn eine Ehre, bei ihr anfangen zu dürfen: "wenn die flugblätter gegen den cssr-einmarsch und der knast solche arbeitsstelle eingebracht haben, hat sichs gelohnt."³ Zudem beschreibt er Helene Weigels Reaktion, nachdem er nicht bei ihr anfangen darf:

das stadtgericht lehnt eine arbeitsstelle brecht-archiv ab mit der begründung, dies sei kein sozialistischer sondern ein privatbetrieb, bei dem ich außerdem noch westkontakte hätte. ich solle in meinem beruf als dreher-bohrer-fräser im transformatorenwerk karl liebknecht arbeiten. nach zwei jahren könne ich mich dann immer noch mit den intellektuellen einlassen. frau weigel ist belustigt, als ich ihr die nachricht überbringe. 'wenn hier ein betrieb sozialistisch ist, dann MEINER.' sie will einen brief an ulbricht schreiben, in dem sie ihn fragt, ob ein staatsfeind wie ich das recht verdiene in der fabrik in die führende arbeiterklasse aufzusteigen.⁴

Bei allem Witz wusste sie aber natürlich auch damals schon, dass man ihr dieses Engagement übel nahm und wie zwiespältig man ihr deswegen gegenüberstand. Schon Anfang der 60er Jahre hatte sich Helene Weigel für Heiner Müller, Wolfgang Harich und Walter Janka eingesetzt.

Als Heiner Müller 1961 mit *Die Umsiedlerin* Probleme bekam, unterstützte sie ihn nicht nur bei der Verfassung seiner Selbstkritik. Heiner Müller schreibt: "Sie hat sogar versucht, mich am Berliner Ensemble unterzubringen, um mich aus der Schußlinie zu nehmen. Das wurde aber abgelehnt von Otto Gotsche, dem Sekretär von Ulbricht, der auch Akademiemitglied war."⁵

Auch Wolfgang Harich erinnert sich, dass Helene Weigel bereits 1964 eine der Wenigen war, die während seiner politischen Haft zu ihm gehalten hatte, die eine "zuvorkommende und freundschaftliche Haltung" einnahm: "Auf ihren Wink hin hat ihr Berliner Ensemble von Januar 1964 an meiner Mutter geholfen, mir...massenhaft Bücher in den Knast zu transportieren."⁶ Auch damals schon war ihr Angebot, ihn als Dramaturg an Theater zu nehmen "höchst unerwünscht."⁷ Walter Janka hatte ihr angerechnet, dass sie ihm im Gerichtssaal "ihre Sympathie durch Zuwinken bekundet hatte"⁸ und seine Frau während seiner Haftzeit unterstützte.⁹ Die richtigen persönlichen Worte hatte sie aber nach seiner Entlassung nicht finden können.¹⁰

Ihre politische Unabhängigkeit beweist sie auch Ende der sechziger Jahre, als sie sich für das Regieteam Manfred Karge und Matthias Langhoff an ihrem Haus einsetzt. Deren ablehnende Haltung zum Einmarsch in die CSSR teilt sie ohne Vorbehalte. Staatskonform verhielt sie sich damit wiederum nicht.

In den Konflikten um Karge und Langhoff wegen ihrer Inszenierung *Sieben gegen Theben* wird dann von den Genossen konstatiert, dass Helene Weigel sich wieder "schützend vor die 'jungen Leute' stellt, wie das auch im Falle des Sohnes vom Genossen Brasch geschah."¹¹

In der Öffentlichkeit wird sie jedoch zeitlebens als regimetreue Staatsbürgerin wahrgenommen werden. Das verdeutlicht ein Bericht aus dem Jahr 1967. Bei der Stimmabgabe zur Volkskammerabgeordnetenwahl hatte Helene Weigel für "ca. 3 Minuten die Wahlkabine benutzt."¹² Ein Affront ohnegleichen, denn diese waren zwar aufgestellt, aber als guter sozialistischer Staatsbürger hatte man sie auf gar keinen Fall zu benutzen. Dementsprechend fassungslos reagieren die Wahlhelfer. Ihnen "war das Verhalten der Weigel unbegreiflich, zumal das Wahllokal zu dem Zeitpunkt stark besucht war."¹³ So eine Provokation hatte man ihr nicht zugetraut. Sie kam ihrer Vorbildwirkung also nicht nach. Doch solche Dinge, da in den Medien ja nicht erwähnt, konnten sich im höchsten Falle herumsprechen. Kritische Geister wussten Helene Weigel in ihrer Unbestechlichkeit aber wohl einzuschätzen, was ein anonymes Anruf schon 1951 beweist. Noch zu Brechts Lebzeiten war sie so in Kenntnis gesetzt worden, dass Horst Bienek:

am vorigen Donnerstag – wie mir gesagt wurde – von Kriminalpolizei abgeholt wurde, Verhaftungsbefehl lag nicht vor. Ich schickte einen unserer Regie-Assistenten – den Genossen Manfred Wekwerth – nach Potsdam, wo Bienek wohnt. Die Kriminalpolizei wußte nichts. Bei der Landespolizei Brandenburg wurde ihm dann mitgeteilt, daß Bieneks Name dort bekannt sei und daß ein Verfahren schwebe...Nun kenne ich den jungen Menschen nicht, kann natürlich nicht wissen, was vorliegt... Immerhin handelt es sich um einen begabten Menschen, und da sind wir ja nicht so reich gesegnet.¹⁴

Sie hatte bereits Huchel gebeten, sich bei seiner vorigen Dienststelle nach dem Vorgang zu erkundigen, nun möchte sie mit ihrem Brief an Rudolf Engel erreichen, dass dieser direkt beim damaligen Minister für Staatssicherheit Zaisser¹⁵ nachfragen lässt. Sie wird ihm nicht helfen können,¹⁶ aber mit ihrer Einmischung musste man immer rechnen. Und schon damals versuchte sie das Berliner Ensemble als Rettungsstation zu benutzen: "Falls die Untersuchung für ihn positiv ausgeht, würden wir ihn ebenfalls ab November als Schüler nachträglich beantragen."¹⁷

Katharina Thalbach berichtet dazu im Interview, dass Helene Weigel diese menschliche Größe besonders auszeichnete: "Sie hatte eine große Fähigkeit, Verantwortung zu übernehmen, was ihre Art, das Berliner Ensemble zu leiten, genauso betroffen hat wie ihre Art des privaten Umgangs..."¹⁸ Und wollte sie Dinge durchsetzen, griff sie zu allen Mitteln. Sie konnte aus dem Stand anfangen zu weinen, sie war unglaublich hartnäckig und willensstark. Diese Eigenschaften verwandte sie meist jedoch für gute Zwecke, wie Katharina Thalbach sagt: "Wie oft sie sie bei ihren Gängen zu den Parteibüros eingesetzt hat, um Menschen zu helfen, die ihr nahe waren und in Schwierigkeiten, ist gar nicht zu zählen."¹⁹

Ganz anders reagiert sie hingegen, als Peter Palitzsch 1961 nach dem Mauerbau nicht nach Berlin zurückkehrt. Sie ist maßlos enttäuscht. Sie kann seinen Schritt im Westen zu bleiben nicht billigen und auch nicht verstehen. Auch sie unterschreibt den vom Berliner Ensemble verfassten und im *Neuen Deutschland* veröffentlichten Brief, der hart mit Palitzsch ins Gericht geht:

Sie fürchten das Gespräch mit uns, Sie schreiben, es hat sie ohnehin einen schweren Kampf gekostet, Ihre Freunde zu verlassen; Sie stünden nun vor dem Nichts. Sie nennen sich unseren Freund. Was ist das für ein Freund, der sich mit seinem Zweifel nicht seinen Freunden ausliefert, sondern der reaktionären Presse? Und sagen Sie nicht, Sie stünden vor dem Nichts. Sie stehen vor einem Karren, und man hat sie eingespannt...Wir haben Verluste erlitten. Wir haben sie ausgeglichen.²⁰

Noch fast zehn Jahre später antwortet sie auf eine Anfrage von Fredrik Martner zu Palitzsch: "Er emigrierte natürlich nicht nach Norwegen, er blieb weg wegen der Mauer. Er musste auch nicht im Westen bleiben, sondern er beschloss, im Westen zu bleiben."²¹ Eine unnachgiebige Haltung gegenüber jemandem, den sie vorher "Lieber Palitzschius!"²² genannt hatte und dessen Briefe sie auch schon mal mit "Wie immer Deine alte Helli"²³ unterschrieb. Es überrascht, dass sie Palitzsch nicht verstehen kann. Vera Tenschert sagt dazu: "Sie war enttäuscht von Palitzsch. Das waren die, auf die sie gebaut hat. Das ist wie in einer Ehe...so eine Liebe, oder wie man es benennen will."²⁴ Sie verliert einen Vertrauten, einen wichtigen Mitarbeiter.²⁵ War sie entsetzt, dass er sie im Stich ließ? Es ist von beidem ein bisschen, aber das ist es nicht allein.

Mit dieser Reaktion zeigen sich auch die Grenzen ihrer politischen Aufmüpfigkeit. Dass es Probleme in der DDR gab, dass vieles verbesserungswürdig war - ja, aber man durfte der DDR nicht den Rücken kehren. Volker Braun fasst es gut zusammen:

[S]ie war natürlich auch,...diese für uns so anziehende, wichtige Generation der zurückgekehrten Emigranten. Das waren ja mitunter Charakterköpfe, aber eben in ihren Widersprüchen. Die einerseits kühne Leute waren, die sich alles erlaubten zu sagen, die aber andererseits ihre selbstgesetzten politischen Grenzen hatten, die nicht an dem Staatssystem zu rütteln gedachten. Das war das andere Deutschland, für das sie zurückkamen.²⁶

Die DDR ist für Helene Weigel in ihrem politischen Ansatz die einzig wirkliche Möglichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

Bei einem nächsten Anlass im Sommer 1970 wird ihre Haltung ein zweites Mal deutlich. Bundesdeutsche Zeitungen hatten verbreitet, Helene Weigel habe gedroht, die DDR zu verlassen, wenn man sie als Intendantin des Berliner Ensembles absetzen würde. Eigentlich keine schlechte Drohung, da das für die DDR-Oberen die schlimmstmögliche Variante gewesen wäre. Helene Weigel findet diese Unterstellung nicht mal als leere Drohung auch nur ansatzweise witzig. Sie nennt es "Idiotismus"²⁷ und:

Brecht und ich haben uns dieses Land ausgesucht, um darin zu leben. Meine Kinder sind hier. Das große Brechtarchiv, das Du kennst, habe ich hier aufgebaut. Welch ein niederträchtiger bössartiger Kopf sich so etwas ausgedacht hat, möchte ich wissen. Man müsste ihn finden.²⁸

Diese Haltung rührt unter anderem auch daher, dass in dieser Zeit das Berliner Ensemble für alle dort Beschäftigten und insbesondere für Helene Weigel eine ungeheure politische Bedeutung hatte. Volker Braun,

für zwei Jahre ebenfalls am Berliner Ensemble tätig, sagt: "Das hat eben was zu tun mit der Ernsthaftigkeit der Theaterarbeit. Das war nicht nur Unterhaltung oder etwas, was nur Effekt macht, das waren ja Entwürfe, Vorschläge für eine neue Gesellschaft."²⁹

Interessant dabei ist zu wissen, dass sie zwar Peter Palitzschs Entscheidung nie gutheißt, ihm aber auch keine Steine in den Weg legt. Nie wird sie ihm verbieten – wie sie es später bei Manfred Wekwerth getan hat – Brecht-Stücke zu inszenieren. Schon sofort nach seinem Wegbleiben, beim Auflösen seiner Wohnung, hatte sie stillschweigend zugestimmt, dass Vera Tenschert persönliche Sachen von Palitzsch rettete:

[I]ch habe einen Teil seiner Foto-Sachen..., und es gab auch so eine Kiste mit persönlichen Briefen,...an mich genommen. Das hab ich immer gehütet...das hab ich ihm dann mal, als ich auf Tournee war, mitgenommen...Und die Weigel hat das akzeptiert.³⁰

Sie war streng, doch sie war – abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen – nicht nachtragend, nicht in persönlichen Beziehungen.³¹

Die "jungen Leute" als Anregung und Erziehungsgegenstand

Sie umgab sich mit jungen Leuten. Sie suchte die Begabten, die jungen Wilden, die neuen Ideen, die klugen Köpfe, ganz wie es mit ihr vorher Brecht getan hatte. Sie selbst sagte dazu:

Mir kommt es immer ein wenig komisch vor, das Altwerden als eine rühmliche und zu preisende Angelegenheit zu feiern, und ich will dagegen protestieren. Das Altwerden kann ich ja nicht verhindern, aber ich möchte meinen Schwur erneuern, den ich mir als junger Mensch schon einmal gegeben habe, nämlich mit Anstand alt zu werden und eines nicht zu vergessen, daß es durchaus nicht in der Natur der Sache ist, daß man durch Altwerden klüger wird...Nicht zu vergessen, daß auch wir unsere klügsten und wichtigsten Entscheidungen in unserer Jugend trafen. Ich schlage also vor, möglichst früh mit den Ehrungen zu beginnen und unsere Dreißigjährigen hoch zu rühmen.³²

Zum Regieteam Karge / Langhoff wird sie später als besonders positives Merkmal sagen: "Verrückt und nicht einfach."³³

Unterstützt wurde sie in ihrer Suche nach jungen Talenten von Elisabeth Hauptmann. Manfred Karge kam auf Elisabeth Hauptmanns Empfehlung hin direkt nach der Schauspielschule ans Berliner Ensemble: "Sie hat sich immer sehr umgeschaut, auch an der Peripherie, nicht nur im Zentrum.

Sie hat sich interessiert für junge Leute und nach Talenten Ausschau gehalten.“³⁴ Helene Weigel vertraut ihrem Urteil. Und wenn es für jeden Anfänger auch eine Ehre war, am Berliner Ensemble arbeiten zu dürfen, einfach war es nicht. Katharina Thalbach sagt:

[S]ie hat einen ins Wasser geworfen. Unsentimental musste man sein und hart mit sich. Viel Disziplin hat sie verlangt, von sich selbst und von den anderen, gelobt hat sie selten, Anerkennung gab es kaum. Mal ein Schulterklopfen oder eine kleine Andeutung, deren Wirkung dann natürlich immens gewesen ist und sofort wieder ihr: 'Pupperl, jetzt nur nicht übertreiben, bloß nicht übermütig werden!' Ihre Strenge bestand wohl in erster Linie darin, dass sie mitleidslos war, auch mit sich selbst.³⁵

Wie muss sich die Fotoabteilung gefreut haben, als sie diesen Zettel bekam:

Liebe Foto-Abteilung! Man hat mir gesagt, wie viele Fotos über Nacht immer wieder den Presseleuten zur Verfügung gestellt wurden. Ich weiss, daß es Berge von Fotos gibt, die wir alle erst mit der Zeit kennenlernen werden. Für diese ungeheure und für uns so nützliche Anstrengung unseren allerbesten Dank. Helene Weigel³⁶

Volker Braun, der sich keiner Schuld bewusst ist, wird schriftlich angezählt: "Ich habe gehört, Sie grüßen nicht freundlich."³⁷ Denn begabt oder nicht, sie sorgte sich auch um die Umgangsformen. Das Haus musste ein Vorbild sein. Und man war eine Familie. Sie kümmerte sich um alles und nichts war weniger wichtig. Für Karges Kinder "hat sie Mützchen gestrickt und gehäkelt. Sie sprach über Theater genauso wie über's Einlegen von Pilzen. Andererseits weiß ich noch, dass sie in Sitzungen nie abgeschweift ist."³⁸

Die Sorge ging bis ins Private. Extrem wichtig war in der DDR auch immer das Wohnungsproblem. Alle waren Helene Weigel dankbar, wenn sie es geschafft hatte, dass man eine Wohnung beziehen konnte. Volker Braun: "...die Weigel verschaffte mir, nachdem ich einige kurze Monate im Theater wohnen durfte, im Probengebäude, eine Wohnung in Schöneweide. Das war eine Geste, die natürlich bedeutend war, die bedeutete: in Berlin Zuzug zu bekommen."³⁹ Und dabei mussten die Jungen nicht nur eine Wohnung bekommen. Wichtig war Helene Weigel auch immer, dass sie einen Abschluss hatten. Schon Uta Birnbaum berichtet von einem Gespräch zwischen ihr, Brecht und Weigel, in welchem Brecht die Meinung vertrat, sie solle nicht in Leipzig zu Ende studieren, sondern lieber gleich ans BE kommen. "Die Weigel mischte sich in das Gespräch: 'Bist du verrückt, die braucht doch ein Papier, wir

leben in Deutschland.“⁴⁰ Später wird sie Vera Tenschert drängen, ihren Meister zu machen:

Das fand ich nun absurd...Das war jedenfalls damals nicht so meine Auffassung, und sie fand, dass man das eigentlich doch machen müsste. Und da habe ich gesagt: Nein, das sehe ich gar nicht ein. Ich kann meinen Beruf und ob da nun Meisterprüfung steht oder nicht...⁴¹

Das ist schon eine sehr mütterliche Sorge, die aber mitunter alle Beteiligten viele Nerven kostete, weil sie nicht locker ließ. Katharina Thalbach sagt auf die Frage, ob Helene Weigel nicht eine wundervolle Frau gewesen ist:

Das war sie natürlich auch, aber sie konnte auch furchtbar sein. Wenn sie auf die Tränendrüse gedrückt, sich selbst zum Opfer stilisiert hat, und das hat sie oft getan, vor allem im privaten Leben, dann war sie ein Tyrann und hat so lange nicht locker gelassen, bis sie ihren Willen durchgesetzt hatte.⁴²

Sie fügte hinzu, dass Helene Weigel aber diese Beharrlichkeit zumeist eingesetzt hat, wenn sie sich bei der Regierung für ihre in Bedrängnis geratenen Mitarbeiter oder Freunde einsetzte. Helene Weigel selbst ist schon durchaus bewusst, wie anstrengend sie war. Als sie der kranken Vera Tenschert befiehlt, sich in ärztliche Obhut zu begeben, statt zur Arbeit zu kommen, schreibt sie: "Liebe Vera! Ärgere Dich nicht über meine Diktatur, sondern sei brav und folge...Alles, was Du willst, Blumen, Bücher und liebevolle Zusprache, sollst Du bekommen. Mit allerbesten Grüßen Deine Tyrannin Helli"⁴³

Ihre Sorge reichte aber über aktuelle private Probleme wie Krankheit und Wohnung hinaus. Auch dem Später gelten ihre Bedenken. Manfred Karge erzählt, dass sie sich Gedanken um die Rechte machte und nach Lösungen suchte. Zur Brotladen-Fassung von Karge / Langhoff entscheidet sie, dass diese in der Regenbogenreihe bei Suhrkamp erscheinen solle mit einem Vorwort der Regisseure.

Sie meinte, es müsse gezeigt werden, wie die Fassung zustande gekommen ist, ohne Brecht zu unterschieben, dies sei nun das Stück...Diese Art von Redlichkeit, mit der sie darauf bestand, dass die Dinge beim richtigen Namen genannt werden, hat mir sehr gefallen.

Und als nach der Aufführung der neuen - von Lotte Lenya nicht genehmigten - Spielfassung des *Kleinen Mahagonnys*⁴⁴ 1963 im Berliner Ensemble Lotte Lenya auf die Fassung von David Drew verweist und

damit die Fassung des Berliner Ensembles verbieten will, handelt Helene Weigel eine Erlaubnis für die Aufführung innerhalb des Theaters aus. Da dies keine endgültige Lösung sein wird, bespricht sie die Sache mit Karge.

Und eines Tages nahm sie mich zur Seite, in ihrer typischen Art, wie sie einen immer so untergearmelt hat und auf dem Hof so ein paar Schritte mit einem zur Seite gegangen ist, und sagte: 'Hör mal her, Karge, ich hab mir was überlegt. Unsere Aufführung von Mahagonny ist ja sehr schön...Aber wenn die Aufführung nicht mehr da ist und wenn ich nicht mehr da bin, dann weiß kein Mensch mehr, was da eigentlich stattgefunden hat.'...Helli meinte, wir müssten das irgendwie schaffen, dass das erhalten bleibt, und dann hat sie organisiert, dass eine Schallplatte gemacht wurde. Für damalige DDR-Verhältnisse sogar sehr aufwendig, mit einem umfangreichen Buch drin...Sie meinte, wenn mal die ganze Geschichte mit den Rechten vorbei sein würde, sollte das einfach aufgehoben sein. Sie hat das sogar lanciert, dass in den Produktionskosten des VEB-Schallplatte - Eterna hieß diese Firma - die Konventionalstrafe, was die Musikrechte betraf, schon mit eingearbeitet war. Das war typisch von ihr auf diese Weise weiterzudenken.⁴⁵

Es musste alles seine Ordnung haben. Sie fühlte sich verantwortlich für die jungen Mitarbeiter. Durch diese Art der Fürsorglichkeit und Gradlinigkeit war sie bei diesen auch als Autorität anerkannt. Man fragte sie nach ihrer Meinung, man ging zu ihr,

um ihren Rat einzuholen. Wie man halt zu einer Mutter geht. Du hast ein Problem, du hast auch eine Vielleicht-Lösung, und jetzt gehst du hin und holst bei deiner Mutter einen Rat, in dem Falle einen mütterlich künstlerischen Intendantenrat. Es war wirklich die Haltung, man ging zu dieser Autorität, um sich den Rat zu holen. Man konnte auch streiten, aber im Großen und Ganzen ging man da wirklich hin, um die Lösung des Problems zu bekommen.⁴⁶

Volker Braun sagt: "Sie war als Chefin sicher auch eine eigenwillige und originelle Person."⁴⁷ Dazu gehörte, dass einerseits ihre Tür zum Intendantenbüro immer offen stand, damit sie alles gut im Blick hatte. Man konnte sie aber andererseits auch häufig schnell mit einer Frage zwischendurch behelligen:

Sie hatte so ein Schild über ihrer Tür hängen und wenn sie auf einen Knopf drückte, blinkte eine Schrift auf: "Nur eine Minute."...Wenn diese Minute frei war, konnte man schnell mal

mit irgendetwas kommen...Sie war eine Theaterleiterin, wie man sie sich besser nicht vorstellen konnte: wirklich für alles da und für alle zu sprechen...⁴⁸

Und auch bei der großen Fülle der Aufgaben, die sie jeden Tag zu bewältigen hatte, folgte sie ihren eigenen, eigenwilligen Methoden, wie Joachim Tenschert berichtet:

Helli war um halb zehn spätestens im Theater, meist war sie um viertel zehn im Theater. Dann holte sie sich bestimmte engere Mitarbeiter. Dann ließ sie sich von ihrer Sekretärin Post und andere Informationen geben, und dann griff sie sofort zum Telefon und holte sich die Mitarbeiter ran, mit denen sie die auf dem Tisch liegenden Sachen ganz praktisch und sofort, fast unorganisiert, wegarbeitet...[E]s wurde ganz spontan, ganz persönlich, ganz individuell verfahren, als wäre der Brief nicht ein Brief, sondern die Person, die gerade sprechend das Zimmer betreten hat. Und dann war ja die Helli jemand, die sich gerne mit Leuten unterhielt, vor allem mit solchen, die sie mochte, auf deren Rat sie baute... es war ein ganz unorthodoxer Leitungsstil. Für Fremde, für Außenstehende geradezu exotisch. Exotisch in der Faszination wie exotisch in der Beunruhigung oder Bedrohlichkeit...Und es kostete eine Menge Zeit und Erfahrung, sich darin nicht zu verlieren, seine Position – auch als Gegenposition – zu behaupten und in dieser unorthodoxen Arbeitsweise Strukturen, Systeme, Regeln zu erkennen.⁴⁹

Und selbst in heiklen Situationen, die sie nicht unmittelbar betreffen, weiß sie, worauf es ankommt und hilft. Als durch Hanne Hiobs Erkrankung nicht nur die Premiere sondern auch weitere Vorstellungen der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* plötzlich ausfallen, müssen 700 verkaufte Karten zurückgegeben werden. Es ist aber kein Geld im Haus. Das Kassenpersonal sah "mit echter Angst"⁵⁰ der Aufgabe entgegen.

Der Kampf mit dem Publikum mußte aufgenommen werden. Mit sicherem, weitgreifendem Schritt kam – vollkommen unerwartet – Frau Weigel in die Kasse, nahm uns die Geschäftsführung aus der Hand, lachte... und nahm das Publikum so für sich ein, daß kein böses Blut entstand. Die Leute waren durch ihre Anwesenheit, durch die persönliche Verantwortung so beeindruckt.⁵¹

Das Haus brauchte ihre Hilfe immer. Ihre Meinung: "Und ich schwöre Ihnen, wenn ich weg bin, verfällt es von einem Tag zum anderen."⁵² So ordnete sie im Sommer an, dass die Lampenschirme in der Kantine gesäubert werden müssen, und auch an allen anderen Tagen sie sich für die Außenwirkung des Theaters verantwortlich. Karge berichtet: "Ich habe sie bei Sachen beobachtet, zum Beispiel ist sie im Haus durch

die Toiletten gegangen und hat geguckt, ob da saubere Handtücher sind und ob Seife daliegt. Da war sie wirklich 'die Mutter von's Janze.'⁵³

Junge Autoren mit schwierigen Stücken

Doch so sehr sie sich in allen Belangen um die ihr anvertrauten jungen Leute sorgte, mit deren Stücken konnte sie nur selten, eher äußerst selten etwas anfangen. Thomas Brasch erinnert sich: "...als ich zu ihr komme, te[i]llt sie mir mit, daß sie auf der be-westdeutschlandtournee⁵⁴ kein gedicht von mir lesen würde, ich schreibe im gegensatz zu brecht nur über mich..."⁵⁵

Guy de Chambures Regiekonzept für Heiner Müllers Stück *Philoktet* nennt sie "schwachsinnig,"⁵⁶ kann aber auch mit dem ganzen Stück nicht viel anfangen. An Kurt Bork schreibt sie:

Meine Meinung über "Philoktet" habe ich Dir nie gesagt. Ich finde, dass das Stück zu großartig ist, dass es ein Jammer ist, dass man es nicht gründlich betrachtet, obwohl ich nicht glaube, dass es ein Theaterstück ist. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es auf der Bühne rauskommt, es sind drei Leute und drei große Reden, so wäre es doch meiner Ansicht nach eine große Platte, wenn man es sich vornehmen würde, es vorzubereiten.⁵⁷

Sie möchte dennoch gern, dass Heiner Müller das Stück umarbeitet, aber "ohne weitere große Verpflichtungen"⁵⁸ die daraus dem Theater ihm gegenüber entstehen könnten. Festlegen lassen will sie sich nicht.

Viel schwieriger wird in dieser Frage die Situation Volker Brauns. Das von ihm geschriebene Stück *Kipper Paul Bauch* wollten Karge / Langhoff am BE inszenieren. Helene Weigel findet das Stück interessant, ist aber wieder für eine Umarbeitung.

Zunächst setzt sie sich für das Stück ein. Als Peter Sindermann⁵⁹ im Theater der Zeit 1966 gegen Heiner Müller und Volker Braun gerichtet schreibt: "Alles, was objektiv unseren Feinden zugute kommt, kann nicht geduldet und muß bekämpft werden."⁶⁰, bemüht sie ihre Kontakte, um die Autoren zu schützen. "Es ist natürlich für junge Leute sehr schwierig auszuhalten, wenn ihre Bemühungen nach einer Verständigung und einer Selbstverständigung nur mit einem eigentlich schon veralteten Prügel bedacht werden."⁶¹ Geplant ist, auf die Zusammenarbeit mit Volker Braun in einem Sonderheft⁶² einzugehen. Doch die jungen Leute verhalten sich in den Gesprächen, die mit ihnen zur *Kipper Paul Bauch*-Inszenierung geführt werden, nicht so einsichtig in ihre Forderungen, wie Helene Weigel es erwartet hat. Keine zwei Tage nach ihrem Brief an Kurt Bork schreibt sie an die Parteigruppe des Theaters:

Ich befürchte, wie ich schon einmal meinte, daß unsere Gespräche, Diskussionen und Vorschläge mit höflichem Lächeln angenommen und nicht durchgeführt wurden...Ich weiß nicht, ob meine Befürchtung stimmt, daß das Manuskript des *Bauch* seit jenen Gesprächen nicht weiter verändert wurde.⁶³

Volker Braun bestätigt diese Sicht teilweise:

Ich muss auch sagen, wir⁶⁴ waren natürlich auch Eigensinner. Karge / Langhoff, die immer zu zweit auftraten und damit eine kleine Macht waren. Sie schnitten bestimmte Dinge – Frau Flinz – da machten sie sich nur lustig. Und sie hat dann mitunter auf unsere Selbstgefälligkeit reagiert.⁶⁵

Helene Weigel wird mit ihren eigenen Waffen geschlagen. Die jungen Leute halten einfach durch. Außerdem beginnt es ernsthaft Ärger zu geben.⁶⁶ *Kipper Paul Bauch* erscheint im September 1966 in der FDJ-Zeitschrift *Forum*⁶⁷. Der zu der Zeit noch ziemlich unbekanntere stellvertretende Chefredakteur Rudolf Bahro, der dafür die Verantwortung trug, wurde entlassen. Im Berliner Ensemble werden die im Januar 1965 begonnenen Proben für die Uraufführung zu Beginn der Spielzeit 1966 abgebrochen.⁶⁸ So sehr Helene Weigel bereit war, sich für die Dinge ins Feuer zu werfen, an die sie glaubte, so wenig wollte sie politischen Ärger für solche Dinge, die ihr selbst nicht gefielen. *Kipper Paul Bauch* war nach dem 11. Plenum⁶⁹ schwer in die Kritik geraten. Und bei *Kipper Paul Bauch* geht es auch Helene Weigel nicht um wenige Umarbeitungen. Es geht grundsätzlich um die Fabel, die man "einer ganz scharfen Kontrolle unterziehen"⁷⁰ muss. Ihrer Meinung nach muss der Autor auch "mehr über Dramenbau lernen."⁷¹ Helene Weigel schwebt eher ein völlig anderes Stück vor. So wie Volker Braun sah auch Helene Weigel die Dinge nicht. Dem Held wurde von anderer Stelle vorgeworfen, er sei anarchistisch. Dem Stück insgesamt wurde unterstellt, dass sich in ihm Sozialismus und individuelle Freiheit als unvereinbare Gegensätze gegenüberständen.⁷² Für Helene Weigel war es kein Theaterstück in ihrem Sinne. Genauso sieht sie Heiner Müllers *Philoktet* nicht auf der Bühne. Bei Thomas Brasch mangelt es ihr am großen Ganzen. Bei Beckett fehlt ihr die "positive Botschaft."⁷³ Mit diesen neuen Sachen kann sie nichts anfangen. *Frau Flinz* hingegen von Helmut Baiertl 1961 war für sie ein Gegenwartsstück, das sie als Stück anerkannte und überschaubar fand, und das auf die Bühne gebracht wurde.

Das Talent Volker Braun will Helene Weigel trotzdem nicht verlieren. Nicht dass sie ihm ein Aufführungsrecht versprechen will. Alle neuen Fassungen werden angenommen, aber nie mit der Verpflichtung, das Stück zu spielen.⁷⁴ Doch noch im August 1966 schreibt sie an Kurt Bork, dass sie der Arbeit Volker Brauns insgesamt mit großem Interesse und großer Hoffnung gegenübersteht. Sie sieht auch, dass er "unsere verschiedenen,

nicht immer leicht verdaulichen Kritiken mit Vernunft angenommen“⁷⁵ hat. So wäre es eine gute Lösung für alle, wenn Volker Braun noch für zwei weitere Jahre am BE bleiben dürfte. Dieser wird jedoch das Theater zu Beginn der Spielzeit 1966/67 nach Absage seines Stückes verlassen.

Alfred Kurella drückt das persönliche Unverständnis gegenüber den Empfindungen der Jugend in einem unverfänglicheren Satz aus: „Wir sind theoretisch wenig auf sie gerüstet.“⁷⁶

Theaterarbeit und der Präzedenzfall *Sieben gegen Theben*

Ganz anders verliefen die Dinge, wenn Helene Weigel von einem Projekt überzeugt war. Wenn sie sich einmal entschieden hatte, dann gab es zwar hin und wieder kleine Zweifel, aber generell blieb sie hart.

So ist sie anfangs zwar überrascht, als Karge und Langhoff einfach so zu ihr kommen und fragen, ob sie *Mahagonny* machen dürfen. Doch Manfred Karge sagt:

Sie hat dieses Wekwerth Modell des Theaters unterstützt, also ganz konzentriert an einer Produktion möglichst ein Jahr lang zu arbeiten. Aber sie hat auch diese andere Seite in sich gehabt, Theater als etwas Spontaneres, Flüchtigeres zu sehen. Sie hat gespürt, dass man Theater auch mal schneller machen muss und schneller reagieren muss und nicht immer so endlos lange probieren darf...Wahrscheinlich waren wir noch nicht lange genug in diesem Trott, dass wir uns das überhaupt getraut haben, Langhoff und ich, eine Produktion vorzuschlagen.⁷⁷

Doch manchmal macht ihr ihre eigene Spontaneität gegenüber Karge und Langhoff auch Angst:

Der Nachgeschmack unserer gestrigen Unterhaltung macht mir ein wenig Sorgen. Ich möchte darauf aufmerksam machen, dass etwas gemacht wurde, das wir sonst nie in dieser Großzügigkeit erlaubt haben: Eine Besetzung, die weder mit uns noch mit anderen besprochen wurde.⁷⁸

Doch diese spontane Seite an Helene Weigel erleben auch andere. Peter Palitzsch bekommt unverhofft in so einem unbedachten Moment die Erlaubnis, die Uraufführung für *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* in Stuttgart zu inszenieren, da er im Moment der telefonischen Anfrage neben ihr steht: „Vielleicht war sie einen Moment lang achtlos – jedenfalls sagte sie: ‚Warum nicht?‘“⁷⁹

Als dann übrigens nach der Premiere des Brecht-Abends Nr.2 mit der neuen Spielfassung des *Kleinen Mahagonny* von Karge und Langhoff, diese zu Helene Weigel beichten gehen, dass sie ihre eigene Fassung geschrieben haben, reagiert sie ganz gelassen: "Ihr Lauser, ihr Lauser, ihr habt mich reingelegt", hat sie gesagt, und so weiter. Aber im Grunde hat diese ganze Aktion sie köstlich amüsiert, sie war auch sehr glücklich, denn die Sache war ein Riesenerfolg.⁸⁰

Für die Inszenierung von Karge / Langhoff *Sieben gegen Theben*⁸¹ ist Helene Weigel von Beginn an unter allen Umständen bereit einzustehen. Ihre fraglose Unterstützung der Regisseure zu jeder Zeit bringt dem Theater letztendlich eine ganz neue Spaltung. Helene Weigel wird sie konsequent bis zum Ende führen. Das Stück wird seine Premiere erleben, sie wird jedoch ihre beiden Ziehsöhne Karge / Langhoff an die Volksbühne verlieren.

Das Stück, welches den Eingriff der fremden Truppen des Polyneikes in ein Land verurteilt und dabei sofort an die damals aktuelle Situation in der CSSR denken lässt, wird umgehend von den Genossen am Theater als nicht machbar abgelehnt. Manfred Wekwerth übernimmt dabei eine tragende Rolle, auch wenn er das Stück anfangs selbst vorgeschlagen hatte. Das Stück war noch vor dem Einmarsch der Warschauer Truppen in die CSSR geplant und schon damals als Bruderzwist konzipiert, nun erhält es jedoch durch das Zeitgeschehen eine zusätzliche Brisanz.

Die von der Parteileitung des BE gewarnte SED-Bezirksleitung alarmiert daraufhin die Abteilung Kultur:

Die Genossen [vom Berliner Ensemble] vertraten einmütig den Standpunkt, daß die vorgelegte Konzeption eindeutig (wie auch das Stück in der jetzigen Fassung) abzulehnen ist, weil sie darauf abzielt, Grundfragen der sozialistischen Demokratie, des sozialistischen Freiheitsbegriffes, letztlich die Fragen des sozialistischen Staates in Frage zu stellen.⁸²

Und die "Genossen" vom Berliner Ensemble lassen die Kulturbehörden natürlich auch nicht im Unklaren darüber, dass sie die Haltung ihrer Intendantin Helene Weigel missbilligen. Auf entsprechende Briefe der Parteileitung hatte sie nicht ansatzweise reuig reagiert, sondern diese als Eingriffe in die künstlerische Produktion gewertet, die ihr als Parteileitung nicht zustünden.⁸³ Damit hatte sie sich mit wehenden Fahnen hinter Matthias Langhoff gestellt. Dieser war schon im Oktober 1968, als es um eine Lesung von Hanns Eislers Opernlibretto *Johann Faustus* ging, der Parteileitung in genau diesem Stil gegenüber getreten. Damals hatte er geschrieben, dass sie als Parteileitung so tun würden, als wenn sie als einzige über solche Dinge entscheiden dürften, dabei

sollten sie doch in solchen Belangen besser Spezialisten fragen "wo sie als einziges Gremium inkompetent sind" und ohnehin nur "wichtigtuerische Fragen" stellen würden anstatt einfach mal zur Probe vorbeizukommen. Er könne sich diese "große Unbescheidenheit"⁸⁴ gar nicht erklären. Aus Angst, dass man am Berliner Ensemble wagen könnte, nochmals ein "gegen die Politik der Partei gerichtetes Stück"⁸⁵ herauszubringen, hatte man bereits gedroht: "Ich bitte Sie dafür Sorge zu tragen, daß wir nicht erneut zu administrativen Maßnahmen genötigt werden."⁸⁶ Schon bei der geplanten Eisler-*Faustus*-Lesung hatte man gerade erst mit einer Weisung die Aufführung im letzten Moment verhindern können.

Der Minister für Kultur erhält über *Sieben gegen Theben* die Information:

Die ganze Konzeption läuft offensichtlich darauf hinaus, eine Predigt über die Vereinigung von Sozialismus und "Demokratie" zu halten! Das Material ist offensichtlich von Langhoff / Karge ausgearbeitet und vom Kollegen Tenschert - sicher mit Wissen Helene Weigels - an die Schauspieler verteilt worden.⁸⁷

Denn darüber macht man sich schon lange keine Illusionen mehr, dass solche Dinge hinter Helene Weigels Rücken und gegen ihren Willen passieren könnten.

Wekwerth wähnt sich mit seinem "richtigen" ideologischen Standpunkt und der sofortigen Unterstützung der Genossen auf der sicheren Seite. Er führt gegen Helene Weigel alles ins Feld, was sich gegen sie verwenden lassen konnte. So hoffte er durch ihre politische Unbotmäßigkeit sich selbst auch gleich als alleinigen künstlerischen Leiter zu empfehlen. Und er drängt, dass man klare Worte gegen Helene Weigel findet: "Ich sehe mich sonst außerstande, angesichts der zunehmenden Verwirrung in der jetzigen Leitungstätigkeit, meine Verantwortung, die auch ich der Partei gegenüber für das Theater Brechts trage, wahrzunehmen."⁸⁸

Stolz auf sich und seine Unerbittlichkeit, stolz darauf, dass Helene Weigel nach einem Gespräch mit der Parteileitung Einsicht zeigte, muss er dennoch auch nach seinen Maßnahmen konstatieren:

Natürlich ist das nur ein erster Erfolg. Denn Helene Weigel haelt sich in einem Punkt nicht an die Vereinbarung: Die Proben laufen weiter, und es wurde kein konkreter Termin für die Lieferung der Stellungnahme festgelegt. Außerdem beharrte Helene Weigel - trotz ihrer Einsicht - auf ihrer generellen Kritik des Einmarsches in die CSSR und ihres Nichtakzeptieren der Urteile gegen Jugendliche, die öffentlich gegen diesen Einmarsch auftraten. Auch wird es schwierig sein, Helene Weigel und Joachim Tenschert (beide parteilos) an die konsequente

Durchführung der Forderung zu binden. Offenbar aber erreichte die Parteileitung, was das Ministerium für Kultur seit einem halben Jahr fürchtet: das konsequente Gespräch mit Helene Weigel. Denn die politische Arbeit der BPO⁸⁹ zur Durchsetzung der Kulturpolitik der Partei und sozialistischer Leitungsnormen kann nur erfolgreich sein, wenn sich die vorgesetzte staatliche Leitung ebenfalls an die Beschlüsse hält.⁹⁰

Wissend dass zumeist Genossen wie Abusch oder auch Hager⁹¹ letztlich vor einschneidenden Konsequenzen doch eher zurückschrecken, meint Wekwerth ihnen nun einmal gezeigt zu haben, wie man eine Auseinandersetzung mit Helene Weigel richtig führt. Er muss sich dabei aber auch eingestehen, dass die geäußerte Einsicht Helene Weigels nicht mit den entsprechenden Maßnahmen einhergeht.

Denn so sicher, wie er sich gibt, ist er sich seiner Sache nicht. Ihm war schnell siedend heiß eingefallen, was Taktik bedeutet: "Helene Weigel und Joachim Tenschert waren zu schnell von unserer Meinung überzeugt. Vielleicht wurden hier nur Fehler eingesehen, um neue machen zu können."⁹² Helene Weigel ist nach wie vor der Meinung, dass diese Eingriffe zu weit gehen. Sie meint: "...man sollte die Buben in Ruhe arbeiten lassen, sie wären so begabt."⁹³

Die Proben lässt Helene Weigel deswegen zunächst ungerührt für sechs lange Wochen weiterlaufen. Sie bleibt sich erstaunlich treu, obwohl sie eigentlich nicht unbedingt noch mehr Ärger gebrauchen kann.⁹⁴ Es geht ums Prinzip, um ideologische Grundpositionen. Da lässt sie sich nicht einschüchtern, sondern versucht von anderen Seiten Unterstützung für ihr Projekt aufzutun.

Mit seinem Hinweis auf Helene Weigels Parteilosigkeit hatte Wekwerth jedoch einen wunden Punkt getroffen, der auch in den Augen der Kulturbehörden ein nicht zu vernachlässigendes Übel darstellt. Da es nicht Helene Weigels Art ist nachzugeben und sie Situationen auch mal eskalieren lässt, hatte man sich bereits im Umfeld der verbotenen *Faustus*-Lesung Sorgen gemacht, sie könnte das Berliner Ensemble eliminieren wollen. "Hintergründe und Absichten von H. Weigel laufen darauf hinaus, das Berliner Ensemble als Theater in absehbarer Zeit zu liquidieren. Aus der Dramaturgie wurden alle Genossen weggeekelt... Das Theater wird faktisch von außen geleitet."⁹⁵ Auf diesen Redebeitrag hin fragt Genosse Paul Verner in großer Runde u.a. mit Hager, Gysi und Abusch immerhin, wie man es denn erreichen könnte, dass Helene Weigel aus der Leitung des Berliner Ensembles ausscheidet, - "weggeekelt wird."⁹⁶ Gysi stimmt ihm zwar in dieser Einschätzung unumwunden zu, gibt aber zu bedenken, dass an einen freiwilligen Verzicht Helene Weigels nicht zu denken ist, sie Inhaberin aller Rechte ist und dass es

nicht unbedingt wünschenswert wäre, ihren 70. Geburtstag mit einem Skandal zu verbinden. Und sie ist weltbekannt: "Der langjährige Freund Hermann Budziszlawki sprach einmal von ihr als 'Sendbotin der Republik, für den jungen Staat werbender als olympisches Gold,'"⁹⁷ erzählt Joachim Tenschert.

Die Furcht der Genossen vor internationalem Gesichtsverlust in dieser Angelegenheit wird Helene Weigel in den noch verbleibenden Jahren weiterhin schützen. Denn abschließend fasste Hager zusammen, dass das Berliner Ensemble ein kulturpolitischer Faktor ersten Ranges ist, man einen offenen Bruch mit Helene Weigel nicht möchte und schon gar keinen internationalen Skandal. Aber man muss auf sie achtgeben, denn "[a]uf keinen Fall lassen wir das Berliner Ensemble durch Brechts Witwe liquidieren."⁹⁸ Helene Weigel wird die Angst der Genossen vor "politischem Krach" weiterhin klug für sich zu nutzen wissen.

Und auch beim sich zuspitzenden Streit mit Manfred Wekwerth um die Macht am Berliner Ensemble nimmt sie kein Blatt vor den Mund. Sie konfrontiert die Kulturbehörden mit ihrem Wissen um die Intrigen, die man hinter ihrem Rücken zu spinnen begonnen hat. Nachdem Manfred Wekwerth geneigt gewesen war ihr mitzuteilen, dass das Ministerium seine Vorschläge zur Weiterführung des Berliner Ensembles begrüßt hat, fragt sie an: "Nun interessiert mich doch sehr zu wissen, welche Vorschläge vom Zentralkomitee gutgeheissen wurden, und ich würde für richtig halten, mich möglichst umgehend zu benachrichtigen."⁹⁹ Und ein halbes Jahr später macht sie deutlich, dass sie sehr wohl weiß, wie die Dinge abgesprochen worden sind:

Lieber Genosse Hager! Eben habe ich eine wirklich erschütternde Geschichte erfahren, von der ich meine, dass Sie sie wissen müssen, schon um eventuellen Gerüchten entgegenzutreten. In einer Versammlung des KÖR¹⁰⁰ hat die junge Frau von Manfred Wekwerth, Renate Richter, ganz öffentlich geäußert, dass Manfred Wekwerth seine Kündigung auf Anraten der Bezirksleitung gemacht hätte, um auf mich einen Druck auszuüben. Ich kann mir nicht vorstellen, dass so etwas im Ernst angeraten wurde. Auf alle Fälle möchte ich es Sie wissen lassen, weil das vor einem großen Kreis gesagt wurde und weitere Kreise ziehen wird und, wie ich fürchte, nicht nur bei uns. Mit besten Grüßen Helene Weigel¹⁰¹

Naiv ist sie nicht, auch wenn sie so tut. Sie weiß, dass Renate Richter nicht gelogen hat. Mit dieser Art des Draufzugehens warnt sie die an diesen Plänen Beteiligten und zeigt, dass sie informiert ist über die wirklichen Vorgänge. Geheime Absprachen werden immer auch irgendwann zu ihr durchdringen. Sie zeigt, worauf sie sich einzulassen bereit ist.

Kurz zuvor hatte Helene Weigel die wiederholten Kündigungen Wekwerths überraschend angenommen und damit urplötzlich alle zukünftigen Pläne, die die Regierung mit Wekwerth und dem Berliner Ensemble hegte, vernichtet. Diese Variante war den Verantwortlichen immer als Katastrophe erschienen: "Sollte Genosse Manfred Wekwerth dort seine Tätigkeit tatsächlich beenden, würde die Gruppe Karge / Langhoff die künstlerische Macht übernehmen...Dann aber gäbe es kaum noch Garantien für eine politisch richtige Linie des Berliner Ensembles."¹⁰²

Hatte man mit Wekwerth einen zuverlässigen Genossen im Berliner Ensemble installieren wollen, der sich selbst in seiner zukünftigen Position immer auf Augenhöhe mit Helene Weigel sah, wollte sie das schon aus politischen Differenzen mit ihm auf keinen Fall:

Als ich vor etwa 2 Wochen mit Ihren Mitarbeitern Rackwitz und Schrader bei mir ein Gespräch hatte, brachten sie mir einen Entwurf mit, bei dem ich fast blaß wurde, d.h. die Wünsche und Forderungen von Wekwerth waren aufs neue in diese Vorlage eingeflossen...Ich sagte ihnen auch, daß ich es für unmöglich halte, an eine weitere Zusammenarbeit zu denken, weil ich hinter meinem Rücken wieder deutlich eine zweite Leitung aufgebaut finde.¹⁰³

Man hatte eine Woche bis zu einem zweiten Gespräch vereinbart, aber da sich niemand mehr meldete, hatte Helene Weigel in der weiteren verstrichenen Woche die Entscheidung gefällt, ohne Manfred Wekwerth besser weiterarbeiten zu können, auch wenn sie ihn als Begabung ungern verlor. Und an Abusch, der sich das Theater ohne Wekwerth nur schwer vorstellen kann, schreibt sie einen Tag später:

Eben sagt mir Hoppchen von Deinen Bedenken, aber sie kamen ein ganz klein wenig zu spät...Ich konnte nunmehr nicht länger die Fiktion aufrecht erhalten, daß sich irgendwie etwas ändern wird, denn der letzte Vorschlag des Ministeriums war so, daß ich vor Zorn die Wände hochgeklettert bin. Mach Dir um Gottes Willen keine Sorgen. Ich kann das Haus eher in Ruhe bringen, wenn diese ständige Unruhe von einigen wenigen Intriganten und einem hochbegabten, aber egoistischen und machthungrigen Mann wie dem Wekwerth nicht mehr da ist.¹⁰⁴

Manfred Wekwerth ist fassungslos. Hatte er noch Anfang des Jahres gefordert, dass "ohne meine Unterschrift keine Entscheidung von der Intendanz getroffen werden kann,"¹⁰⁵ sieht er sich plötzlich rausgeworfen.

Mit meiner Kündigung, die ich mit der Bezirksleitung und der Kulturabteilung genau besprochen hatte, wollten wir eigentlich erreichen, dass endlich Leitungsnormen eingeführt werden, die eine weitere Reprivatisierung des Berliner Ensembles verhindern. Nun ist genau das Gegenteil eingetreten.¹⁰⁶

So werden zwar Manfred Karge und Matthias Langhoff nach den Querelen um *Sieben gegen Theben* das Berliner Ensemble verlassen, doch auch Manfred Wekwerth wird letzten Endes gehen müssen – “eine politisch richtige Linie“ wird sich mit Helene Weigel am Theater nie verlässlich installieren lassen.

Helene Weigels Beziehungen zu den Mächtigen

Helene Weigel legte es nie ausdrücklich darauf an, Ärger zu bekommen. Meist versuchte sie durch eine freundliche, ausgleichende Art, die Probleme nicht eskalieren zu lassen. Und das rät sie auch den jungen Mitarbeitern: “Das BE, hatte Brecht in Leipzig vor Mayers Studenten gesagt, dient der wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen. Keine Red davon, die Intendantin riet mir an, sie zu vermeiden.“¹⁰⁷ Nur wenn es keinen anderen Ausweg gab, zeigte sich, was sie auszuhalten bereit war. Und mit solcher Art von Leuten hatte sie sich auch umgeben: “Sie war eine außergewöhnliche Person, aber in gewisser Weise traf das für alle Mitarbeiter zu: Engel, Dessau, Appen – das waren außergewöhnliche Leute...Die Unerschrockenheit dieser alten Leute. Ernst Busch ebenso.“¹⁰⁸

Ihre Protestbriefe an die Regierung der DDR in vielerlei Fragen sind ungezählt. Fehlentwicklungen benennt sie mit deutlichen Worten und schreibt an den Kulturminister Bentzien:¹⁰⁹ “Wir haben auch Gäste aus dem Ausland! Lieber Freund, kann es nicht gelingen, unseren Grenzverkehr weniger häßlich, menschenabschreckend und langwierig zu machen?“¹¹⁰

Und an Abusch adressiert, die fortdauernden Probleme thematisierend, die die Ausstellung der Visen für Auslandsgastspiele bereitet:

Es kann doch nicht Eure Meinung sein, daß unsere Absagen der Gastspiele – außer mit Visen in unsere Pässe – den geringsten Einfluß auf die Anerkennung der DDR haben könnten. Meiner Meinung nach wird das Gegenteil erreicht werden: eine erneute Hetze, die sich jetzt nicht gegen den Travel-Board, sondern gegen uns und die DDR richten wird und der leider unsere Freunde im Ausland mit zum Opfer fallen werden. Ihre Helli Weigel.¹¹¹

Manfred Wekwerth schreibt an Abusch, dass Helene Weigel “öffentlich im Theater gegen unsere neue Verfassung auftrat und gegen den Einmarsch in die CSSR.“¹¹²

Sie weiß, was sie will und traut sich das zu artikulieren, auch in ihrer Rolle als Intendantin am Theater, wobei sie sich ihres klingenden Namens durchaus bewusst ist. So gibt es im Theater Themennachmittage zum aktuellen Geschehen. Als in der Aktion Ochsenkopf FDJ-Gruppen auf den Dachböden Antennen in "Ostrichtung" drehen, um das Westfernsehprogramm unmöglich zu machen, lädt sie Karl-Eduard von Schnitzler ein, der dieses Vorgehen in seiner Sendung *Der schwarze Kanal* verteidigt hat. Vera Tenschert erinnert sich an dieses Zusammentreffen: "Und da sind sie auf den losgegangen, da hatte ich ja fast schon Mitleid mit dem,...der wusste schon gar nicht mehr, was er sagen sollte. Da hat sie dann drauf bestanden...So wie sie dann war."¹¹³ Und Volker Braun erinnert sich, dass sich das Berliner Ensemble dagegen verwahrt hatte, dass den jungen Leuten die langen Haare verboten werden sollten: "Als die FDJ gegen die langen Haare mobil machte und sogar auf der Straße einigen die Haare geschnitten wurden, hat das Haus protestiert. Es wehrte sich gegen solche gesellschaftliche Einfalt und hat sie durch eigene Haltung dementiert."¹¹⁴

Manche Dinge nahm Helene Weigel auch einfach nicht so ernst. Von Hans Bentzien, dem damaligen Kulturminister wird sie sehr förmlich gebeten, zur Vorbereitung der Bitterfelder Konferenz 1964 beizutragen. Denn: "Ich bin überzeugt, dass Ihnen die weitere Entwicklung unserer sozialistischen Nationalkultur am Herzen liegt, und dass ich mit Ihren Anregungen zur Lösung dieser nationalen Aufgabe rechnen kann."¹¹⁵ Woraufhin sie an Joachim Tenschert und Manfred Wekwerth schreibt: "Ich breche ein. Diesen Brief bekam ich. Was soll ich um Gotteswillen dazu sagen? Könntet Ihr bitte helfen?"¹¹⁶ Joachim Tenschert macht seinem Ruf als unsichere politische Größe dann auch mit der Antwort alle Ehre und schreibt genauso lax zurück:

Liebe Helli, bei Bitterfelder Weg fallen mir immer nur böse Witze ein, und ich habe bis eben gehofft, dass das Ansinnen von Minister Bentzien an Sie als eine jener vielen formellen Umfragen zu behandeln sei, die dann in Vergessenheit geraten, so dass sich eine Antwort erübrigt.¹¹⁷

In Momenten, wo sie aber meint, den Bogen überspannt zu haben, war sie auch bereit, das Verhältnis wieder zu entspannen. Dann fragt sie um Rat und bittet um Hilfe, tut überfordert und vertrauensvoll. Natürlich nur in solchen Fragen, wo es nicht so sehr drauf ankam:

Lieber Abusch! Ich bitte um Deinen Rat zu beiliegendem Brief. Schimpf nicht, weil ich nicht den Weg des Protokolls gehe, aber erstens kann ich Protokoll eh nicht leiden, zweitens dauert es zu lange und drittens ist es nicht so sehr eine Kulturministeriums-Frage als eine politische. Im übrigen finde ich es äußerst anständig

vom Suhrkamp-Verlag, sich sofort an mich mit solchen Fragen zu wenden. Was ist Deine Meinung? Soll ich ja sagen?¹¹⁸

Später, nachdem 1969 mit ihrer Annahme von Wekwerths Kündigungen ohnehin alle weiteren Überlegungen zunächst obsolet geworden sind, schreibt sie an den Kulturminister Gysi, dessen Wünschen nach einer Installation Manfred Wekwerths im Berliner Ensemble sie überhaupt nicht nachgekommen ist:

Um aber keinen Zweifel aufkommen zu lassen, ich würde mich freuen, wenn Sie, lieber Klaus Gysi, mir eine Empfehlung geben würden für einen Intendanten Stellvertreter. Ich wäre sehr zufrieden über einen künstlerischen und politischen Ratgeber, wie mir einmal z.B. Rudi Engel erschien.¹¹⁹

Hinzu kommt, dass man schon vor dem Zweiten Weltkrieg miteinander zu tun gehabt hatte. Alexander Abusch wird Helene Weigel noch an ihrem Sterbebett – eine Woche vor ihrem Tod – einen Zeitungsartikel vom Februar 1932 aus der *Roten Fahne* schenken, der über die erste Kundgebung für Ernst Thälmann in Berlin berichtet. Er, als damaliger Chefredakteur der Zeitung, war dort erstmalig mit ihr in Berührung gekommen.¹²⁰ Genauso ist ihm bewusst, dass Helene Weigel seinen Zusammenstoß ein paar Jahre zuvor mit Brecht nicht vergessen hatte, als dieser ihn mit: "Du Scheißer, was hast du in der Akademie verloren?" am Revers gepackt hatte.¹²¹ In diesem Spannungsfeld bewegte sich die Beziehung Abuschs zu Weigel. Er war so stolz, die berühmte Weigel schon so lange persönlich zu kennen, dass er diesen Fakt in seiner Trauerrede erwähnte. Ebenso war ihm klar, dass Helene Weigel wusste, wie er selbst zwischenzeitlich alle seine Ämter verloren hatte und was Brecht von ihm gehalten hatte. Er traute sich darum letztlich nie, grundsätzlich gegen sie vorzugehen. Diese Angst vor der Entscheidung nutzt Helene Weigel dann gezielt dafür, ihre eigenen Entscheidungen als gegebene Tatsache zu verkünden.

Einen persönlichen Ton pflegt sie auch mit Kurt Hager. Neben allen Aussprachen und Differenzen, die sie haben, als er krank ist, schreibt sie ihm: "Ich hab was läuten gehört und Kriminalromane sind, was Dr. Weigel verordnet."¹²²

Und dem Kulturminister Bentzien schreibt sie, als dieser sich den West-Berliner Kabarettisten Wolfgang Neuss ansehen soll: "Sie könnten bitte ja eventuell am Montag Abend bei uns ihn anschauen. Ich bin bereit, einen Maskenbildner zurückzubehalten, der Ihnen einen Vollbart anhängen könnte, damit Sie incognito bleiben. Wie wär's? Bitte um Antwort. Herzlichste Grüße..."¹²³

Ihre Beziehungen nutzte sie in alle Richtungen. Bei den Verantwortlichen, die jünger waren als sie, agierte sie in einer sehr charmanten Art und Weise. Für Uta Birnbaums Inszenierung *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* ist nach einem Blick auf die Kostümentwürfe klar, dass diese zu teuer werden:

Weigel sah sich die Entwürfe an, griff zum Telefonhörer. Nach kurzer Zeit hörten wir sie mit Herrn Wilkening scherzen, den sie natürlich duzte (waren alles 'Buben'), und ihn für den nächsten Tag ins BE bestellen. Wilkening war der oberste Boss der DEFA in unserer Zeit (1967). So übernahm die DEFA die Material- und Arbeitskosten aller Kostüme unter der Bedingung, dass sie Eigentum der DEFA waren, in den dortigen Fundus übergangen, nachdem wir abgespielt hatten...Die Große Ordnung konnte sehr großzügig sein, wie gesagt, bei genügend Vitamin B. Und die Weigel hatte das.¹²⁴

Sie war nicht irgendwer. Diesen Bonus nutzt sie ganz unverhohlen. "Brecht war ein großer Name,"¹²⁵ der auch nach dem Tode Brechts durch den zunehmenden internationalen Ruhm eher an Kraft gewann als verlor. Und auch Helene Weigels internationale Anerkennung als gefeierte Brecht-Schauspielerin und als Intendantin des Berliner Ensembles wuchs. Andererseits war sie als Brechts Witwe und Erbin mit wirkungsvollen Insignien der Macht ausgestattet. Im Zusammenspiel mit ihrer charmanten Art und ihren Überredungskünsten konnte sie jede Menge erreichen. Und so war sie immer auch eine ausreichende Gegenkraft gegen die DDR-Mächtigen.

Doch bei allen Differenzen zum Staat, Helene Weigel hatte in allen noch so heftigen Auseinandersetzungen ihre grundsätzliche Zustimmung zum Projekt Sozialismus bewahrt.¹²⁶ Das zeigt nicht erst, wie anfangs schon erwähnt, ihre Reaktion auf die Gerüchte im Sommer 1970, sie werde bei weiterem Ärger nach Österreich auswandern. Sie glaubte auch an eine gerechtere Idee des Zusammenlebens. Das Theater, das man Brecht und ihr nach dem Krieg in Berlin ermöglicht hatte, ist ihr Lebensinhalt. Andererseits liegt ihre Zustimmung zur DDR aber unbedingt auch in ihrer jüdischen Herkunft begründet. Der in der DDR postulierte Antifaschismus war nach der langen Exilzeit ein bedeutendes Merkmal des aufzubauenden Sozialismus. In der DDR fühlte sie sich beschützt, beschützter als irgendwo anders. Vera Tenschert erzählt, dass Helene Weigel beruhigt zu ihr sagte: "Das ist mir hier ein einziges Mal in dem Hausflur passiert, dass hier stand: Jude."¹²⁷ Dass dies keine Selbstverständlichkeit war, hatte ihr spätestens 1962 eine Begebenheit in Warschau gezeigt. Mit dem Berliner Ensemble legen Helene Weigel, Betty Loewen, Vera und Joachim Tenschert am Denkmal im Warschauer Ghetto einen Kranz nieder.

Plötzlich werden wir angegriffen von Polen, die da vorbeigehen. Und der eine spuckte vor uns aus...Und die Helli stand da wie zur Säule erstarrt und hat gesagt: "Das kann nicht wahr sein!" In Warschau an dem Denkmal im Ghetto...das hat sie völlig aus der Fassung gebracht.¹²⁸

Die Zeit der antisemitischen Anfeindungen war auch nach dem Ende des Krieges nicht einfach Vergangenheit, selbst in Polen nicht. Auch wenn es in ihrem Leben in religiöser Hinsicht lange kaum eine Rolle gespielt hat, nach dem Krieg ist sie sich ihrer jüdischen Herkunft bewusst.

Einen ihrer letzten privaten Briefe vor ihrem Tod schreibt sie an Elfriede Bork:

Mir geht es mistig. Ich hätte Dir gern einen Chanukka-Leuchter geschenkt, aber es gab in dieser ganzen Stadt keinen. Also bekommst Du einen fünfarmigen; Deine Gäste werden eh nicht wissen, was der Unterschied ist. Habs gut. Wenn ihr noch könnt, helft. Das Ensemble ist in einem guten Zustand, aber Hilfe kann man immer brauchen.¹²⁹

Sieben gegen Theben – ein künstlerischer Misserfolg

Hinsichtlich der Produktion *Sieben gegen Theben* ist Helene Weigel bestrebt, keinen offenen Konflikt ausbrechen zu lassen, will sich aber trotzdem das Stück nicht verbieten lassen. Karge sagt:

Bei *Sieben gegen Theben* hat sie es in einer phantastischen und raffinierten Weise gemacht. Sie hat uns gebeten, die Proben zu unterbrechen, und gesagt: "Wir spielen das, aber lasst mich erst einmal machen." Wir haben also unterbrochen...und sie hat im Umfeld der Kulturpolitik Leute gesammelt, die sie sozusagen als Kenner der Materie, als Helfer, Freunde und Beurteiler des Ganzen angesprochen hat. Alfred Kurella zum Beispiel, der ja ein ziemlich stalinistischer Bursche war, den hat sie angesprochen als Griechenkenner...Diese Unterbrechung der Proben dauerte ungefähr zwei oder drei Wochen und schließlich wurde festgestellt, dass es keinen Grund gebe, das Stück zu verbieten. An der Diskussionsrunde war auch Wolfgang Heise beteiligt, der auf unserer Seite stand.¹³⁰

Auch in diesem Zusammenhang sind die privaten Verbindungen untereinander eine nicht zu vernachlässigende Größe. Manfred Wekwerth duzte sich als Genosse mit den Genossen ohnehin und unterhielt enge Beziehungen zu den Mächtigen. Bei Helene Weigel liegen die Dinge vielschichtiger. Persönliche Bekanntschaften, die bereits aus

der Zeit vor dem Krieg stammen, bestehen zu Walter Ulbricht, Alexander Abusch und Kurt Bork. Ihre enge Vertraute und Sekretärin im Berliner Ensemble Elfriede Bork ist mit Kurt Bork verheiratet, der zu diesem Zeitpunkt Stellvertreter des Kulturministers Klaus Gysi ist. Dessen Tochter Gabriele Gysi ist aber bei der Produktion *Sieben gegen Theben* als Chorsängerin dabei. Die Kreise, in denen man sich begegnet, sind eng, die DDR ist klein. Private Beziehungen sind im Spiel. Die Einbeziehung verschiedener Institutionen in die Entscheidungsfindung vereinfacht das Vorgehen nicht, da man keine einheitliche Linie gegenüber Helene Weigel findet. Hinzu kommt die zeitliche Nähe zum Verbot der *Faustus*-Lesung. Der Westpresse soll nicht abermals die Genugtuung gegeben werden, ein öffentliches Verbot kommentieren zu können. Man setzt auf Einsicht. Das Stück wird bearbeitet. Doch durch die Umarbeitung und die zahlreichen Eingriffe hat am Ende das Ergebnis anscheinend nicht mehr viel mit der Ursprungsidee von Karge / Langhoff zu tun. Das Publikum versteht nicht, worauf die Inszenierung hinauslaufen soll. Die vormalig vorhandene subversive Natur ist derart geglättet worden, dass nichts mehr übrig geblieben ist. Der Abendbericht des Berliner Ensembles vermerkt im September 1969 "das zu beobachtende Befremden, man kann auch sagen die Langeweile."¹³¹

Nicht nur die Inszenierung hat Probleme. Nach diesen Auseinandersetzungen um *Sieben gegen Theben* ist auch am Theater alles anders. Das Berliner Ensemble ist gespalten. Diese Heftigkeit, auch der politischen Auseinandersetzung, bleibt nicht ohne Folgen. Karge und Langhoff hatten nie damit gerechnet, dass sie nicht nur gegen äußere Störungen zu kämpfen hatten, sondern dass sie von innen heraus in ihrer Arbeit denunziert wurden. Karge sagt später, dass er die Zensur von außen her gesehen, aber davon ausgegangen war, dass die Parteimitglieder ihre Loyalität zu ihren Kollegen des Theaters über die zur SED stellen würden.¹³²

Die Krise am BE

Innerhalb des Berliner Ensembles stehen Entscheidungen an. Bei aller Bitternis ist auch Helene Weigel klar, dass es nicht genügend Arbeit gibt für alle. Es werden aber genau die gehen, die sie zu halten versucht hatte. Sie spricht von einem "merkwürdige[n] Zustand der Anarchie, der jetzt ausgebrochen ist."¹³³ Die Arbeitssituation ist nicht geordnet:

Es haben sich in den letzten drei Jahren in unserem Haus arbeitende Teams entwickelt, die jetzt vor der Tür stehen und Arbeit haben wollen...Aber die Wahrheit ist, dass sie natürlich arbeiten sollten und wir nicht genug Arbeit haben...Drei Teams (Birnbäum / Rabe, Langhoff / Karge, Berghaus / Heinitz) für ein Haus, das im besten Fall drei Aufführungen im Jahr herausbringt,

sind ein Luxus, den sich unser Land nicht leisten kann. Darum gab es ja auch seit Jahren immer wieder um den Februar herum diese dringlichen Besprechungen, wer muss gehen. Es war bis jetzt nicht denkbar, diese vernünftige Regelung durchzuführen und jetzt kommen unsere Teams selbst auf den Gedanken weggehen zu wollen, wenn diesem Zustand ihrer Nichtarbeit kein Ende bereitet wird.¹³⁴

Hilmar Thate, Manfred Karge und Matthias Langhoff gehen. Sie kann es nicht verhindern, obwohl sie möchte: "Nun wären diese drei Leute wirklich Verluste für das Haus..."¹³⁵ Und schon zuvor hatte sie an Joachim Tenschert, ihren Chefdramaturgen geschrieben:

Ich habe heute wieder einmal ein Gespräch mit den Herren Karge und Langhoff geführt, die mir mit mehr oder weniger Recht sagen, sie sehen nicht recht, wie es weitergehen soll, und wir redeten so herum und so herum und es kam weiter nichts dabei heraus. Ich schlug ihnen vor, damit sie nicht immer nur mit mir reden, doch einmal mit Dir die ganze Situation durchzusprechen.¹³⁶

Ein Jahr später hat sich die Krise des Berliner Ensembles, die sich Helene Weigel selbst lange nicht eingestehen wollte, schon rumgesprochen. An Fredrik Martner schreibt sie im Februar 1970:

Tatsächlich gibt es im Berliner Ensemble eine schwierige Lage, die durch die prinzipielle Auseinandersetzung zwischen mir und Wekwerth entstand. Aber Du hast Recht, diese schwierigen Lagen entstehen merkwürdigerweise in der ganzen Welt... "Politiken" berichtet über den Weggang vieler Schauspieler. Das ist richtig, nur erstens sind es nicht so viele und zweitens gehen sie aus ganz verschiedenen Gründen oder waren schon weg. Z.B. haben sich leider Karge, Langhoff und Thate entschlossen, bei Benno Besson zu arbeiten...Man kann sicher von einer Krise des Berliner Ensembles sprechen.¹³⁷

Und der nächste Schlag steht ihr noch bevor. Auch Joachim Tenschert wird 1970 dem Berliner Ensemble den Rücken kehren, nachdem er sich mit Helene Weigel nicht über die Fragen einer Nachfolge hat einigen können. Seine Frau sagt: "[E]r war immer ein Mensch, der zu keinen Kompromissen bereit war."¹³⁸ Hätte Helene Weigel ihn gern am Theater gehalten, besteht er aus künstlerischen Erwägungen auf einer Mitarbeit von Manfred Wekwerth, als es um Fragen ihrer Nachfolge geht. Bei allen Differenzen,¹³⁹ die auch Joachim Tenschert mit Manfred Wekwerth gehabt hatte, er schätzt ihn als Regisseur. Dabei war er nicht unbedingt von ihm abhängig, wie seine Haltung bei der Inszenierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* zeigt.¹⁴⁰ Für Tenschert geht es um das Theater

Bertolt Brechts, eben um die "dritte Sache." Er ist zu korrekt, um Helene Weigel eine private Wahl zuzubilligen.¹⁴¹ Für seine Korrektheit war er im Theater auch bekannt. Er war eher der "juristische Typ" und wurde "der kritische Kopf" genannt. "Und das hat die Weigel natürlich auch an ihm geschätzt."¹⁴² Sie achtet seinen Rat, seine loyale Mitarbeit. Auch wenn er heute fast vergessen ist, scheint der eher unscheinbare Tenschert ein inspirierender Gesprächspartner gewesen zu sein. Hans Mayer, bei dem Joachim Tenschert in Leipzig Schüler gewesen war, schreibt schon 1958:

Lieber Herr Tenschert,...Ich habe neulich an einem sehr kalten Winterabend vergeblich im hiesigen Kulturbund auf Sie gewartet in der Hoffnung auf reiche Belehrung. Der geschätzte Dramaturg blieb aus, worauf ich betrübt wieder nach Hause ging. Sie sehen also, in welch hohem Ansehen Sie bei mir stehen, denn im allgemeinen ist es nicht meine Art, Vorträge anderer Leute anzuhören. Mit freundlichen Grüßen Ihr Hans Mayer¹⁴³

Auch für Manfred Wekwerth war er immer der wichtigste Mitarbeiter. Er schreibt noch 1979: "Lieber Jochen, weil wir über alles reden und wenig über uns. Hab Dank, daß es Dich gibt."¹⁴⁴

Helene Weigel zählt auf Joachim Tenschert. Aber sie können sich nicht einigen. Für Helene Weigel führt kein Weg mehr zu Manfred Wekwerth zurück. Joachim Tenschert kann das nicht glauben. Er plädiert für eine Rückkehr Wekwerths ans Theater. Für ihn sind die Verhandlungen noch nicht abgeschlossen. Er täuscht sich. In der DDR eigentlich undenkbar wird Helene Weigel doch genau das glücken: ein Mitspracherecht bei der Bestimmung ihrer Nachfolge am BE, eine Wahl, die auch nach ihrem Tod ihre Gültigkeit behält.¹⁴⁵ Von einer Reise aus dem Ausland zurückgekehrt, erfährt Joachim Tenschert die überraschende Neuigkeit, dass Ruth Berghaus als Nachfolgerin bestimmt worden ist.¹⁴⁶

Letztendlich hatte somit Wahl – auch wenn es von den Erben nicht lange akzeptiert worden ist – künstlerisch eine gute Wahl getan. Dennoch fällt ihr die Trennung von Joachim Tenschert besonders schwer, auch wenn es Auseinandersetzungen gegeben hatte.¹⁴⁷ Zu seiner Hochzeit hatte sie schon knapp zehn Jahre zuvor das Glückwunschtelegramm an die Jungvermählten mit "Die Großmutter"¹⁴⁸ unterschrieben. Vera Tenschert sagt: "Mein Mann war in die Verdammnis geraten, weil er gekündigt hat."¹⁴⁹ Nach seinem Abschied aus dem Theater wird sie bis zu ihrem Tod kein persönliches Wort mehr mit ihm wechseln.

Abschiede

Helene Weigel muss der Weggang von Tenschert sehr getroffen haben, denn nachtragend zu sein war eigentlich überhaupt nicht ihre Art. Einzig

Manfred Wekwerth wird genau wie er konsequent und ohne nachträgliche Milde aus ihrem Kreis ausgeschlossen. Ihm kann sie nicht verzeihen. Er lernt sehr deutlich ihre Konsequenz kennen, nachdem er hinter ihrem Rücken aufs heftigste intrigiert hatte. Obwohl sie lange mit sich gerungen und um ihn gekämpft hatte,¹⁵⁰ konnte letztlich ihre künstlerische Anerkennung der Arbeit Manfred Wekwerths seine menschlichen Defizite für sie nicht ausgleichen. Schon 1968 hatte sie an Hanne Hiob wegen der Intrigen Manfred Wekwerths gegen sie geschrieben: "Aber leider ist das mit meinen Lieblingen oft so, bin manchmal nahe daran, dass mich der Schlag trifft vor Wut."¹⁵¹ Nach allen Enttäuschungen führt zuletzt kein Weg mehr zurück. Nur er darf künftig kein Brecht-Stück mehr inszenieren.¹⁵² Das verbietet sie selbst Palitzsch nicht, der sie mit seiner Republikflucht auch sehr gekränkt hatte.

Wie sehr muss sie also Joachim Tenscherts Weggang getroffen haben, dass auch er in diesen Bannstrahl gerät? Sein Weggang vom Theater war, nachdem über die Mitarbeit Wekwerths keine Übereinkunft erzielt worden war, sein einziges Vergehen. Doch in ihren Augen war sein Festhalten an Manfred Wekwerth als Nachfolger Brechts, nach allem was dieser ihr menschlich angetan hatte, Verrat.¹⁵³

So dürfen diese Weggefährten selbst an ihrer Beerdigung nicht teilnehmen. Barbara Brecht-Schall lässt an Manfred Wekwerth und Joachim Tenschert die Nachricht übermitteln, dass sie dort nicht erwünscht sind.¹⁵⁴ Sie schließt damit die Personen aus, von denen sie weiß, dass sie ihre Mutter sehr verletzt haben.¹⁵⁵

Diese Härte in persönlichen Beziehungen ist für Helene Weigel eher ungewöhnlich. Viele, die auch nicht unbedingt im Guten gegangen sind, berichten genau das Gegenteil von ihr. Wolf Kaiser hatte sie mit den Worten: "Wir werden einen Verlust erleiden durch Ihr Ausscheiden, und Sie werden keinen Gewinn davon haben,"¹⁵⁶ abgeraten zu gehen, obwohl sie sich zuvor heftig gestritten hatten. Eine Aufmerksamkeit zu ihrem Geburtstag hatte sie zuvor abgelehnt: "Es ist sehr freundlich, dass Du an meinen Geburtstag gedacht hast, aber nach Deiner Unfreundlichkeit der letzten Tage möchte ich keine Geschenke von Dir annehmen."¹⁵⁷ Dennoch schreibt sie bei seiner Kündigung ein Jahr später: "Lieber alter Wolf!... Ich wünsche Dir nicht das Allerbeste, das kannst Du nicht von mir verlangen, aber doch alles Gute und freue mich auf das Kalb, das ich hoffe in nicht allzu langer Zeit für Dich schlachten zu können."¹⁵⁸ Ähnlich berichtet es Thate, der nach der Inszenierung *Sieben gegen Theben* das Theater verlassen hatte. "Die Weigel schrieb mir Briefe, heiter und scharf: 'Kannst jederzeit zurückkommen, hier gehörs Du her.'¹⁵⁹

Und auch Uta Birnbaum, die während ihrer Inszenierung *Mann ist Mann* heftige Auseinandersetzungen mit Helene Weigel geführt hatte, trägt

sie nichts nach. Nach einem Besuch Uta Birnbaums 1969, müssen sie gemeinsam lachen:

Wir verabschiedeten uns, und sie zeigte auf einen zarten Riss in der Wand über der Tür des KBB, ihrem Büro vorgelagert. Mit heiterer, aber erpresserischer Miene sagte sie: "Das war dein Abschiedsgeschenk für mich." Ich hatte während der Auseinandersetzungen um die Endproben zu Mann ist Mann die Tür wohl zu hart zugeknallt.¹⁶⁰

Sogar der Bruch mit Joachim Tenschert hat nichts mit ihrem Verhältnis zu dessen Ehefrau zu tun. Vera Tenschert, als Theaterfotografin sehr eingebunden im Theater und auch privat in einem engen Verhältnis zu Helene Weigel, wird ausdrücklich Loyalität zugesichert. Sie erzählt:

Für mich war das eine furchtbare Situation. So eng wie wir miteinander waren...Aber da hat sie mich dann genommen,... mich umgefasst, das war sehr berührend...und sagte zu mir: "Vera, was auch immer geschieht, wie tief ich gekränkt bin, so lange ich lebe, ist meine schützende Hand über dir."¹⁶¹

Generell scheint es, dass sie auch nach heftigen Auseinandersetzungen immer auch zu einer späteren Versöhnung bereit war. Zu Manfred Karge sagt sie im Sommer 1970 während eines Gastspiels in Dubrovnik, Jahre nach seinem Weggang mit Matthias Langhoff an die Volksbühne, beim morgendlichen Schwimmen im Meer: "Jetzt verstehe ich, warum du vom Ensemble weggegangen bist, und das war richtig so."¹⁶² Ein anderer Satz von Karge, eigentlich auf Helene Weigels Schwimmen im Meer bezogen, beschreibt ihr ganzes Leben: "...und sie ist dann, ziemlich risikvoll, richtig zügig rausgeschwommen..."¹⁶³

Anmerkungen

1 Siehe Werner Hecht "Das Stichwort heißt: praktisch," in Werner Hecht, *Helene Weigel, Eine große Frau des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000), S.49.

2 Mitstreiter: Sanda Weigl, Erika Berthold, Rosita Hunzinger, Bettina Wegener, Florian Havemann, Frank Havemann, Hans-Jürgen Uzkoreit

3 Akademie der Künste (AdK), Nachlass Thomas Brasch (TB)/1595/*Erinnerung an Helene Weigel*.

4 Ebd.; Thomas Brasch wird erst 1970, nach der Ableistung seiner Jahre im Transformatorenwerk als "Eriehungsmaßnahme," eine Stelle im Brecht-Archiv anfangen können. Dafür hatte sich Helene Weigel wiederum an Staatsrat Gotsche gewandt: "Jetzt ist es die 3. und letzte meiner Bitten, die mir noch am Herzen liegt, nämlich die Auskunft über den jungen Brasch, den ich, nicht nur weil er mit meiner Grossnichte zusammenlebt, auch sonst, gern habe. Ich halte ihn für einen klugen Burschen und ich glaube, er hat einiges kapiert. Bitte schimpf nicht über meine Ungeduld, auch da

etwas zu wissen...“ in: AdK, Helene-Weigel-Archiv (HWA), Ko 246, Helene Weigel an Staatsrat Gotsche vom 14.05.1970.

5 Heiner Müller, “Bub, das muß raus,“ in Stiftung Archiv der Akademie der Künste Hrsg. “*Unerbittlich das Richtige zeigend*“, *Helene Weigel (1900-1971)* (Berlin: Akademie der Künste, 2000), S.105.

6 Wolfgang Harich, *Keine Schwierigkeiten mit der Wahrheit* (Berlin: Dietz, 1993), S. 251.

7 Harich, *Keine Schwierigkeiten*, S. 251; nach der Haftentlassung nutzte Helene Weigel die Gelegenheit, sich mit ihm in der Intendantenloge zu zeigen.; siehe Sabine Kebir, *Helene Weigel, Abstieg in den Ruhm* (Berlin: Aufbau Tb, 2002), S.326.

8 Walter Janka, *Schwierigkeiten mit der Wahrheit* (Berlin und Weimar: Aufbau, 1990), S.92.

9 “Frau Janka bot sie ihre Hilfe an, als der Mann im Gefängnis saß, und sie blieb jahrelang in losem Kontakt mit der Familie“; zit. nach Christine Herold, *Mutter des Ensembles, Helene Weigel - ein Leben mit Bertolt Brecht* (Cadolzburg: ars vivendi Verlag, 2001), S.193.

10 Er beklagte ihre Art des Umgangs: “Heli Weigel meldete sich etwas später. Auch sie tat so, als sei nichts gewesen...Sie ging sofort zur Tagesordnung über...“; zit. nach Walter Janka, *Spuren eines Lebens* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992), S.446; ein späteres Arbeitsangebot am Berliner Ensemble lehnte er ab, da er mit ihrer pragmatischen Art nicht umgehen konnte und das Gehaltsangebot zu niedrig fand. 1960 hatte Helene Weigel ihm nach seiner Freilassung die Leitung der Werbeabteilung des Berliner Ensembles bei einer Bezahlung von 600 M monatlich angeboten. Nach seiner Ablehnung sagte sie bedauernd: “Ich würde gern mehr zahlen, aber ich darf nicht.“ Zit. nach Janka, *Spuren*, S.447. Ihre mangelnde persönliche Anteilnahme beschrieb ebenso der Meisterschüler Bertolt Brechts Martin Pohl. Mit Hilfe des Berliner Ensembles aus der politischen Haft entlassen tat Helene Weigel, als käme er nur aus dem Krankenhaus und begrüßte ihn mit den Worten: “Pohl, du bist wieder da, das ist aber schön. Dann komm doch gleich zur Probe.“ Zit. nach Erdmut Wizisla, “*Einer der begabtesten unserer jungen Dichter. Gespräch mit Martin Pohl*“, *Das Brecht-Jahrbuch 22* (1997): 93.

11 Bundesarchiv (BArch), NY 4182/931 und 932, Hausmitteilung SED-Bezirksleitung Groß-Berlin von Abt. Kultur Dr. R. Bauer (Sekretär der Bezirksleitung) an den 1. Sekretär Gen. Paul Verner vom 05.12.1968, betr.: Information über die Parteileitungssitzung im BE zur Konzeption *Sieben gegen Theben*.

12 AdK, HWA, 189.

13 Ebd.

14 Brief Helene Weigel an Rudolf Engel vom 16.11.1951, S.87 u. 88; in Stiftung Archiv der Akademie der Künste, “*Unerbittlich das Richtige*.“

15 1950-53 Minister für Staatssicherheit.

16 Bienek wurde zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, war bis Ende 1955 in Workuta interniert und verließ dann die DDR.

17 AdK, BBA 775/66, Briefwechsel zwischen Seidel (persönlicher Referent Grotewohls) und Helene Weigel vom 20. und 29.11.1951.

18 Susanne Winnacker, “Es war das Matriarchat dort. Ein Gespräch mit Katharina Thalbach,“ *Das Brecht-Jahrbuch 25*, (2000): 237.

19 Ebd.

20 AdK, Nachlass Peter Palitzsch (PP), Korrespondenz mit Institutionen; das Berliner Ensemble hatte am 04.10.1961 einen offenen Brief im neuen deutschland, unterschrieben vom künstlerischen Beirat des Berliner Ensembles: Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Hanns Eisler, Paul Dessau, Helmut Baierl, Erich Engel, Manfred Wekwerth, Karl von Appen, Joachim Tenschert, Wolf Kaiser, Martin Flörchinger, Ekkehard Schall, Günter Naumann, Norbert Christen, Hans-Dieter Hosalla, Hilmar Thate, veröffentlichen lassen. Dieser offene Brief war die Antwort auf einen privaten Brief von Peter Palitzsch, den er zuvor an Manfred Wekwerth geschrieben hatte: “ch sehe mich voller Angst

einen Privilegierten werden...“In einem PS wollte Palitzsch den Brief auch an Helene Weigel weitergegeben wissen. Einige Zeilen richtete er auch direkt an sie:“ Es ist mir klar, dass Sie meine Gründe nicht anerkennen werden, aber ich bitte Sie zu verstehen, dass ich aus Gewissensnot gehandelt habe und dass es mir unendlich schwer fällt, das Berliner Ensemble zu verlassen. Ich werde die weitere Entwicklung des BE immer mit heißem Herzen verfolgen – ich fühle mich unlösbar mit ihm verknüpft.“; in Peter Iden, *Peter Palitzsch: Theater muss die Welt verändern* (Berlin: Henschel Verlag, 2005), S.23.

21 Helene Weigel an Fredrik Martner, Berlin., 07.02.1970; in Stefan Mahlke, Hrsg., *Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen“, Helene Weigel, Briefwechsel 1935-1971* (Berlin: Theater der Zeit, 2000), S. 230.

22 AdK, Nachlass PP, Korrespondenz P-Z; Helene Weigel an Peter Palitzsch vom 01.10.1958.

23 AdK, Nachlass PP, Korrespondenz P-Z; Helene Weigel an Peter Palitzsch vom 23.07.1958.

24 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

25 Iden, *Peter Palitzsch*, S.61: “Auf den sich jährlich wiederholenden Stanislawski-Konferenzen wurde direkt oder unterschwellig gern am Berliner Ensemble Kritik geübt. So heftig manchmal, dass wir fürchten mussten, das BE werde bald aufgelöst. Brecht hielt es für richtig, bei diesen Konferenzen nicht selber aufzutreten, er schickte Helene Weigel und mich vor.“

26 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

27 Helene Weigel an Fredrik Martner, Berlin., 07.02.1970.“; in Mahlke, *Wir sind zu berühmt*,“ S.230.

28 Helene Weigel an Fredrik Martner, Berlin., 07.02.1970: “Was die Äußerung betrifft, die von mir gemacht worden sein soll: ‘Ich bin Staatsbürger von Österreich, und falls ihr nicht mit mir zufrieden seid, kann ich meinen Koffer packen und morgen reisen!’ so ist das natürlich ein absoluter Idiotismus“; in Mahlke, *Wir sind zu berühmt*,“ S.230. An Kurt Hager schreibt sie wegen der Affäre: “Ich glaube, daß wir sie nicht dulden dürfen, jedenfalls empfinde ich es als einen politischen Angriff gegen mich, gegen den ich mich wehre...Ich hätte gern Ihren Rat gehabt.“ AdK, HWA, Ko 3024, Helene Weigel an Kurt Hager, ZK der SED vom 28.01.1970.

29 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

30 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012; die Beziehung zu Vera und Jochen Tenschert normalisierte sich schnell. So wissen wir, wie schwer Palitzsch sein Neuanfang im Westen fiel: “bei der ‘romeo und julia’-premiere in heidelberg traf ich trilling, der mir als neueste nachricht des BEs berichtete, ich werde wieder bei Euch inszenieren und ich wusste nicht, ob ich weinen oder aufklären sollte. im hotelzimmer tat ich ersteres. privat ist nichts zu berichten, weil ich eigentlich gar nicht lebe.“ In AdK, Nachlass PP, Korrespondenz mit Institutionen; PP an Vera und Joachim Tenschert vom Mai 1965.

31 In “Nicht-Persönlichen“-Beziehungen schon: Wenn es gegen Brecht ging, konnte sie auch anders. Allen Theatern die *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass spielen, wird die Genehmigung zur weiteren Aufführung von Brecht-Stücken entzogen.

32 Helene Weigel, “Rede in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR),“ 12.05.1960, S.93; in Stiftung Archiv der Akademie der Künste, *Unerbittlich das Richtige*.“

33 Helene Weigel über das Regieteam Karge / Langhoff; in Notiz über eine Aussprache von Gen. Kurt Hager mit Frau Helene Weigel am 20.3.69; BArch, NY 4182 /931 und 932.

34 Judith Wilke, “Manfred Karge im Gespräch,“ *Das Brecht-Jahrbuch 25* (2000): 329; dazu ist auch Elisabeth Hauptmanns Befürwortung von Uwe Johnson als Bearbeiter für *Buch der Wendungen* zu zählen. Volker Braun sagt über sie: “Mir schien die Hauptmann eine sehr feine, ruhige und bescheidene Person. Wir hatten zwei, drei Gespräche in ihrer Wohnung über die Kipper. Mit welcher Rücksicht sie gegenüber diesem Unstück

operierte! Wie sie dann Vorschläge machte. Wie wichtig die 1. Szene sei bei Brecht. Das schöne Gesicht, ein Auge ein bisschen schief“; in Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012. Und Karge nochmals: “Wir sind zu Elisabeth Hauptmann gegangen, zu der wir sehr schnell ein freundschaftliches Verhältnis gefunden hatten...“; in Wilke, “Manfred Karge,” S.332.

35 Winnacker, *Es war das Matriarchat*, S.238.

36 AdK, Nachlass Joachim Tenschert, Korrespondenz mit Personen, Helene Weigel an die Fotoabteilung vom 24.04.1968.

37 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

38 Wilke, “Manfred Karge,” S.344.

39 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

40 Uta Birnbaum, “Weigel-Anekdoten aus ‘Anekdoten und Geschichten aus der Großen Ordnung’“ *Das Brecht-Jahrbuch* 25 (2000): 283.

41 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

42 Winnacker, *Es war das Matriarchat*, S.237.

43 AdK, Nachlass Joachim Tenschert, Korrespondenz mit Personen, Helene Weigel an Vera Tenschert vom 04.12.1967.

44 In der neuen Spielfassung aufgeführt als: *Brecht-Abend Nr.2 Über die Grossen Städte / Das kleine Mahagonny*; Musik: Paul Dessau, Hanns Eisler, Hans Dieter Hosalla, Kurt Weill; Regie: Manfred Karge, Matthias Langhoff; Bühne: Karl von Appen. Die Fassung wurde als Fassung des BE ausgegeben, in Klammern stand Karge / Langhoff. Dann folgte der Zusatz “Nach der Bühnenfassung 1927.”

45 Wilke, “Manfred Karge,” S.332.

46 Judith Wilke, “Vera Tenschert im Gespräch über Helene Weigel,” *Das Brecht-Jahrbuch* 25, (2000): 109.

47 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

48 Wilke, “Manfred Karge,” S.331.

49 Matthias Braun, “Ein Radio-Feature zu Helene Weigel – 15 Jahre danach,” *Das Brecht-Jahrbuch* 25, (2000): 71.

50 Brigitte Krischanski (Oberbuchhalterin) zum 70. Geburtstag Helene Weigels, AdK, HWA, FH 129/1.

51 Ebd.

52 Hecht, “Das Stichwort,” S.38.

53 Wilke, “Manfred Karge,” S.344.

54 1970.

55 AdK, Nachlass TB/1595/*Erinnerung*

56 Helene Weigel an Kurt Bork vom 19.04.1966 in Mahlke, “*Wir sind zu berühmt*” S.173.

57 Ebd.

58 Helene Weigel an Hans Giersch vom 03.11.1965 in Mahlke, “*Wir sind zu berühmt*,” S.167.

59 Schauspieler, Stiefsohn von Horst Sindermann, des Vorsitzenden des Ministerrates und Präsidenten der Volkskammer der DDR.

60 Peter Sindermann, “Klarer Kopf und heißes Herz,” *Theater der Zeit* 8, (1966): 10.

Detailliert zu Heiner Müller schreibt er: “Nach meiner Meinung ist *Der Bau* von Heiner Müller ein dramaturgisch unreifes, politisch wirres Stück. Müller negiert darin das Beste an Neutchts Roman, nämlich die Rolle Ballas und die Beziehung der Menschen zu ihm. Stattdessen spürt man kleinbürgerliche Skepsis und Schnoddrigkeit.“ Zu Volker Braun meint er: “Nach dem Lesen von Volker Brauns *Geschichten vom Kipper Paul Bauch* fragt man sich, wo dieser Schriftsteller denn lebt, mit welchen verbildeten und falschen Augen sieht er unsere Wirklichkeit, ihre Konflikte und Lösungen. Sie sind genau entgegengesetzt unserer sozialistischen Wirklichkeit - um mit den Worten des Genossen Paul Verner aus seinem Diskussionsbeitrag auf dem 11. Plenum zu sprechen.“; beide in Sindermann, “Klarer Kopf und heißes Herz,” S.9.

61 Helene Weigel an Kurt Bork vom 19.04.1966 in Mahlke, “*Wir sind zu berühmt*,” S.173.

- 62 Das Sonderheft *Theater der Zeit* 14/1966 erscheint im August 1966 unter dem Titel *Bertolt Brecht und sein Theater* - jedoch ohne auf Volker Brauns Arbeit einzugehen.
- 63 Bemerkungen von Helene Weigel, *Zu Volker Brauns Stück "Kipper Paul Bauch,"* 21.04.1966; S.110 und dazu auch: Volker Braun, *Die Rolle der Weigel*, Februar 2000, S.107; beides in Stiftung Archiv der Akademie der Künste, "*Unerbittlich das Richtige.*"
- 64 Volker Braun, Manfred Karge, Matthias Langhoff.
- 65 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.
- 66 Vergleiche dazu: Jay Rosellini, *Volker Braun, Band 31*, Autorenbücher (Monachium), München:Beck 1983; in Katrin Bothe, *Die imaginierte Natur des Sozialismus: Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959-1974*, S.124, FN 57.
- 67 *Forum*, Heft 18, 1966 (September).
- 68 Nach schriftlichen Informationen Volker Brauns vom 05.04.2012. Zur Premiere der *Kipper* kam es erst 1972 in Leipzig.
- 69 11. Plenum des ZK der SED (16. bis 18. Dezember 1965); siehe auch: http://de.wikipedia.org/wiki/11._Plenum_des_ZK_der_SED.
- 70 Bemerkungen von Helene Weigel, *Zu Volker Brauns Stück "Kipper Paul Bauch,"* 21.04.1966 in Stiftung Archiv der Akademie der Künste, "*Unerbittlich das Richtige,*" S.110.
- 71 Helene Weigel an Kurt Bork (Entwurf) vom 01.08.1966 in Mahlke, "*Wir sind zu berühmt,*" S.176.
- 72 Vgl. dazu Ernst Schumacher, "DDR-Dramatik und 11.Plenum," in *Kahlschlag, Das 11.Plenum des ZK der SED*, Studien und Dokumente (Berlin:Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991).
- 73 Wilke, "Manfred Karge," S.344.
- 74 Helene Weigel an Kurt Bork (Entwurf) vom 01.08.1966; in Mahlke, "*Wir sind zu berühmt,*" S.176.
- 75 Ebd.
- 76 AAK (AdK), Sign. 54-63, Alfred Kurella an Kurt Hager vom 18.04.1963, zit. nach: Gudrun Geißler, "Stephan Hermlin und die junge Lyrik," in *Kahlschlag, Das 11.Plenum des ZK der SED*, Studien und Dokumente (Berlin:Aufbau Taschenbuch Verlag, 1991), S.224.
- 77 Wilke, "Manfred Karge," S. 330/331.
- 78 Helene Weigel an Manfred Wekwerth und Jochen Tenschert vom 16.12.1967, (bezogen auf die Absprache der Inszenierung *Sieben gegen Theben*); in Mahlke, "*Wir sind zu berühmt,*" S.196.
- 79 Iden, *Peter Palitzsch*, S.62.
- 80 Wilke, "Manfred Karge," S.332.
- 81 Vgl. zu diesem Thema: Laura Bradley, "'Prager Luft' at the Berliner Ensemble? The Censorship of *Sieben gegen Theben*, 1968-9," *German Life and Letters* (2005): 41-54.
- 82 BArch, NY 4182/931 und 932, Hausmitteilung SED-Bezirksleitung Groß-Berlin von Abt. Kultur Dr. R. Bauer (Sekretär der Bezirksleitung) an den 1. Sekr. Gen. Paul Verner vom 05.12.1968, betr.: Information über die Parteileitungssitzung im Berliner Ensemble zur Konzeption *Sieben gegen Theben*; Und einen Tag zuvor hatte man sich über Karge / Langhoff auch schon anderweitig orientiert, denn diese "...wollten auch die vom Minister für Kultur untersagte szenische Lesung des Eisler-Textes Johannes Faustus inszenieren und sind durch ihre ablehnende Haltung zu unseren Hilfsmaßnahmen in der CSSR bekannt"; Roland Bauer an Paul Verner (Politbüromitglied) vom 04.12.1968, BArch, DY 30 IV A 2 / 2.024/74.
- 83 BArch, NY 4182/931 und 932, Hausmitteilung SED-Bezirksleitung Groß-Berlin von Abt. Kultur Dr. R. Bauer (Sekretär der Bezirksleitung) an den 1. Sekr. Gen. Paul Verner vom 05.12.1968, betr.: Information über die Parteileitungssitzung im Berliner Ensemble zur Konzeption *Sieben gegen Theben*.
- 84 BArch, NY 4182/931 und 932, Abschrift Matthias Langhoff an die Parteileitung vom 02.10.1968.
- 85 BArch, NY 4182/931 und 932, Hausmitteilung SED-Bezirksleitung Groß-Berlin von

Abt. Kultur Dr. R. Bauer (Sekretär der Bezirksleitung) an den 1. Sekr. Gen. Paul Verner vom 05.12.1968, betr.: Information über die Parteileitungssitzung im Berliner Ensemble zur Konzeption *Sieben gegen Theben*.

86 BArch, NY 4182/931 und 932, Kurt Bork an Helene Weigel vom 03.12.1968.

87 BArch, NY 4182/931 und 932, Dr. Hochmuth, Abteilungsleiter, an Minister für Kultur Klaus Gysi vom 29.11.1968.

88 BArch, NY 4204.59; Manfred Wekwerth an Minister für Kultur Genossen Klaus Gysi vom 24.01.1969.

89 Betriebsparteiorganisation.

90 BArch, NY 4182/931 und 932, Manfred Wekwerth an Paul Verner, 1. Sekr. der Bezirksleitung Berlin vom 26.12.1968.

91 Zu Alexander Abusch: Chefredakteur der *Roten Fahne* 1935–39; 1949 Vizepräsident des Kulturbundes und hauptamtlicher Mitarbeiter des ZK der SED; im August 1950 zeitweise in der Merker-Affäre aus allen Funktionen entlassen; 1956 in der DAK Arbeitskommission zur weiteren Entwicklung der Zeitschrift *Sinn und Form*; 1954 Stellvertreter des Ministers für Kultur, später Staatssekretär; ab 01.02.1957 Mitglied des ZK der SED; zwischen 1958 und 1961 leitete er das Ministerium für Kultur der DDR. Zu Kurt Hager: ab 1963 Mitglied des Politbüros des ZK der SED und Leiter der Ideologischen Kommission des Politbüros, Oberster Kulturverantwortlicher im Politbüro.

92 BArch, NY 4182/931 und 932, Manfred Wekwerth an den Verwaltungsdirektor und an die Kaderleiterin des BE vom 20.12.1968.

93 BArch, DY 30 IVA 2/2.024/74, Roland Bauer an Paul Verner (Politbüromitglied) vom 04.12.1968.

94 Vergleiche dazu auch Asja Braune, "Helene Weigel – kompromisslose Nachlassverwalterin von Bertolt Brecht, '...(wegen besonderer Umstände) Privateigentum...'" in Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI, Hrsg., *Von Künstlernachlässen und ihren Verwaltern* (Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Inst., 2011).

95 AdK, HWA 682/1-5, Redebeitrag Genosse Oswald; Ergänzendes Protokoll zur Beratung über die Berliner Theatersituation am 23.10.1968 beim Genossen Hager.

96 Ebd.

97 Braun, "Ein Radio-Feature," S.72. Auch Helene Weigel wird mit Preisen überhäuft – natürlich immer auch in der Hoffnung, sie würde sich irgendwann dafür erkenntlich zeigen. Sie bekam den Nationalpreis 1949, 1953 und 1960, den Vaterländischen Verdienstorden 1959 in Silber, 1965 in Gold, zahlreiche Aktivistennadeln und viele andere Auszeichnungen mehr. Siehe AdK, HWA 311. Zum 60. Geburtstag wurde sie ehrenhalber zur Professorin ernannt.

98 AdK, HWA 682/1-5, Redebeitrag Genosse Hager; Ergänzendes Protokoll zur Beratung über die Berliner Theatersituation am 23.10.1968 beim Genossen Hager.

99 BArch, NY 4182/931 und 932, Helene Weigel an Kurt Hager vom 16.12.1968.

100 KÖR: Künstlerisch ökonomischer Rat, ein von der Gewerkschaft gewähltes Mitbestimmungsgremium in Kultureinrichtungen der DDR.

101 BArch, DY 30 IVA2/2.024/74, Helene Weigel an Kurt Hager, ZK der SED vom 03.06.1969.

102 BArch, NY 4182/931 und 932, Hochmuth, Abteilungsleiter, an Minister für Kultur Klaus Gysi vom 10.10.1968.

103 BArch, DC 20/11685, Helene Weigel an Klaus Gysi, Kultminister, vom 07.05.1969.

104 BArch, DC 20/11685, Helene Weigel an Alexander Abusch vom 08.05.1969.

105 BArch, NY 4204.59; Manfred Wekwerth an Minister für Kultur, Genossen Klaus Gysi, vom 24.01.1969.

106 BArch, NY 4204.59; Manfred Wekwerth an Hans Rodenberg, o.D.

107 Braun, *Die Rolle der Weigel*, S.108.

108 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.

109 Zu Hans Bentzien: Kulturminister von 1961 bis 1966, abgelöst wegen "grober

- Fehler“ nach dem 11. Plenum durch Klaus Gysi, der dann von 1966 bis 1973 amtierte.
 110 NY 4182/931 und 932, Helene Weigel an Minister Bentzien, Ministerium für Kultur, 10.03.1964.
 111 DC 20/7718, Helene Weigel an Alexander Abusch vom 17.04.1964.
 112 BArch, DC 20/11685, Manfred Wekwerth an Alexander Abusch vom 18.05.1971; Er schreibt weiter in diesem Brief nach Helene Weigels Tod: “Aber das war bereits der Einfluß Barbaras und Steff [sic!], den sie über eine kranke Frau mehr und mehr bekamen.“ Er unterschätzt sie.
 113 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.
 114 Persönliches Interview mit Volker Braun, 12.01.2012.
 115 Hans Bentzien an Helene Weigel vom 16.02.1964; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.137.
 116 Helene Weigel an Manfred Wekwerth und Jochen Tenschert vom 19.02.1964; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.138.
 117 Jochen Tenschert an Helene Weigel vom 06.03.1964; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.138.
 118 An Helene Weigel war eine Anfrage wegen einer möglichen Zusammenarbeit zu den *Flüchtlingsgesprächen* für eine neue Studio-Bühne in West-Berlin mit Wolfgang Neuss unter Erwin Piscator und eventuell Uwe Johnson gerichtet worden; DC 20/7718, Brief von Helene Weigel an Stellvertreter des Vorsitzenden des Ministerrates Abusch vom 20.02.1964.
 119 BArch, DC 20/11685, Helene Weigel an Klaus Gysi, Kulturminister, vom 07.05.1969.
 120 “...über die erste Kundgebung im Berliner Sportpalast für Ernst Thälmanns Kandidatur zu der Reichspräsidenten-Wahl, in der Helene Weigel mit der Gruppe junger Schauspieler eine Szene aus der ‘Mutter’ spielte, Ernst Busch sang und andere Künstler mitwirkten, Walter Ulbricht und ich redeten...“; in HWA 355, Reden zur Trauerfeier, Rede des Stellvertreters des Vorsitzenden des Ministerrates Dr. Alexander Abusch in der Trauerfeier für Helene Weigel am 12. Mai 1971 im Berliner Ensemble, Berlin, S.3.
 121 Abusch hatte in Abwesenheit Huchels versucht, diesen als Chefredakteur von *Sinn und Form* abzusetzen, um dann selbst dessen Stelle einnehmen zu können; vergleiche dazu Edith Anderson, *Liebe im Exil* (Berlin: Basisdruck, 2007), S.407.
 122 AdK, HWA, Ko 7569, Helene Weigel an Kurt Hager vom 04.02.1970.
 123 Helene Weigel an Hans Bentzien vom 14.01.1965; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.142.
 124 Birnbaum, “Weigel-Anekdoten,” S.279.
 125 Hecht, “Das Stichwort,” S.41.
 126 Vgl. dazu Petra Stuber, *Spielräume und Grenzen, Studien zum DDR-Theater* (Berlin: Links, 1998).
 127 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.
 128 Ebd.
 129 Brief von Helene Weigel an Elfriede Bork vom 01.05.1971 in Hecht, “Die Kennerin,” S.133.
 130 Wilke, “Manfred Karge,” S.338/339.
 131 Abendbericht 11.09.1969, BEA Abendberichte, zit. nach Bradley, ‘Prager Luft’ at the *Berliner Ensemble?* S.52.
 132 Interview Manfred Karge vom 19.03.2004 (übersetzt); zit. nach Bradley, ‘Prager Luft’ at the *Berliner Ensemble?* S.49.
 133 Helene Weigel an Hans Giersch und Jochen Tenschert vom 15.03.1968 in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.198.
 134 Ebd.
 135 Helene Weigel an Klaus Gysi vom 16.05.1968; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.204.
 136 Helene Weigel an Jochen Tenschert vom 03.10.1968; in Mahlke, “Wir sind zu berühmt,” S.210.

137 Helene Weigel an Fredrik Martner vom 07.02.1970; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.230.

138 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

130 Über Manfred Wekwerths wiederholte Briefe an die Kulturoberen war Joachim Tenschert, wie seine Frau sagt *„entrüstet“*; Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

140 Werner Hecht berichtet, dass, als es zum Konflikt kam bei der Inszenierung, Helene Weigel mit Wekwerth eine Aussprache avisierte: *„Wekwerth steuerte aber eine andere Lösung an. Am 6. Juni 1969 lehnte er kategorisch eine Arbeit mit Hanne Hiob ab. Sein Ko-Regisseur Tenschert war inzwischen dabei, die Heilige Johanna der Schlachthöfe mit der Hiob ohne seinen Teampartner fertig zu inszenieren“*; in Hecht, *„Die Kennerin,“* S.112.

141 Genau diese korrekte Haltung bezieht Tenschert auch noch 20 Jahre später, als er - diesmal Manfred Wekwerth gegenüber - eine Neubesetzung einer Stelle am BE ohne Ausschreibung ablehnt: *„Als ich von der Weigel auf Deinen Vorschlag ans BE engagiert werden sollte, musste ich a l l e meine Veröffentlichungen in ein Einkaufsnetz packen, dies Isot Kilian aushändigen, zur Prüfung vor einem m ö g l i c h e n Engagementsgespräch...“*; in AdK, Nachlass Joachim Tenschert, BE Dramaturgie ab 1978, Joachim Tenschert an Manfred Wekwerth vom 13.07.1990, S.3.

142 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

143 AdK, Nachlass Joachim Tenschert, Korrespondenz mit Personen, Prof. Dr. Hans Mayer an Joachim Tenschert vom 09.01.1958.

144 AdK, Nachlass Joachim Tenschert, Korrespondenz mit Personen, Manfred Wekwerth an Joachim Tenschert vom 22.04.1979; siehe ebd. auch Manfred Wekwerth an Joachim Tenschert oD: *„Lieber Jochen,...ich finde jeden Tag unserer Zusammenarbeit schön. Ohne sie wäre die Arbeit nicht zu machen. Dein Manfred.“*

145 Manfred Wekwerth schreibt wütend eine knappe Woche nach Helene Weigels Tod: *„Du sagtest mir noch, als ich auf die Möglichkeit hinwies, dass Helli ein anderslautendes Testament hinterlassen würde: die Partei lässt sich nicht vom scheidenden Leiter die Nachfolge bestimmen wie nach dem Erbrecht“*; BArch, DC 20/11685, Manfred Wekwerth an Alexander Abusch vom 18.05.71; Zusammen mit Joachim Tenschert wird er auf Wunsch der Regierungsbehörden 1977 als Intendant an das Berliner Ensemble zurückkehren, Stellvertretender Intendant wird Ekkehard Schall.

146 Helene Weigel war ohnehin seit Sommer 1969 bereit, Ruth Berghaus als Stellvertreterin, wenn auch nicht als Nachfolgerin, zu akzeptieren. Als Leiter für die künstlerische Produktion hatte sie sich Wolfgang Pintzka gewünscht. Ruth Berghaus ist am Ende ein Kompromiss zwischen ihr und den staatlichen Stellen. Vergl. dazu Helene Weigel an Stadtrat Dr. Horst Oswald, Berlin, 28.07.1970; in Hecht, *„Die Kennerin,“* S.116 und S.121.

147 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012: *„Mein Mann war auch nicht ganz einfach, war manchmal ein sehr cholerischer [Mensch], wenn es nicht so funktioniert hat.“*

148 AdK, Nachlass Joachim Tenschert, Korrespondenz mit Personen, Helene Weigel an Joachim Tenschert vom 30.10.1961, Telegramm: *„UND SO KOMMT ZUM GUTEN ENDE ALLES UNTER EINEM (!) HUT IST DAS NOETIGE GELD VORHANDEN WIRD DAS ENDE MANCHMAL GUT = DIE GROSSMUTTER +.“*

149 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.

150 Helene Weigel an Manfred Wekwerth, Berlin, 23.05.1968: *„Lieber Manfred! Deine Kündigung verstehe ich nicht und ich akzeptiere sie nicht. Dieses Theater ist von großer politischer Bedeutung für diesen Staat, den Brecht gewählt hat, um hier zu leben und zu arbeiten. Ich habe nach B.B.'s Tod diese politische Arbeit nach bestem Wissen und Gewissen fortgesetzt. Meine Wahl, Dich zum wichtigsten Mitarbeiter zu nehmen, hat sich durch Jahre hindurch als richtig erwiesen...Diese Arbeit muss fortgesetzt werden und es wäre unverantwortlich von Dir, sie zu gefährden“*; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.208.

- 151 Helene Weigel an Hanne Hiob vom 11.03.1968; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.198.
- 152 BArch, DC 20/11685, Brief von Manfred Wekwerth an Alexander Abusch vom 18.05.71: *„Helli hat leider in den letzten Jahren viel gegen mich getan. Sie wies ihre ausländischen Verleger an, mir – wo immer auf der Welt – zu verbieten, einen Brecht zu inszenieren. Dies alles war im Moment des Todes für mich vergessen.“*
- 153 AdK, HWA, Ko 7541, Helene Weigel an Bernhard Reich vom 03.12.1970: *„Es hat sich noch ein Mensch sehr enttäuschend benommen, das war Tenschert, der, nachdem er Monate auf meiner Seite stand und meine Haltung gegenüber Wekwerth richtig fand, sich plötzlich veränderte, und ich hatte einen neuen Kampf vor mir, einen gegen Tenschert, der unflätig schimpfte.“*
- 154 BArch, DC 20/11685, Manfred Wekwerth an Alexander Abusch vom 18.05.1971: *„Lieber Genosse Abusch, Du wirst sicher verstehen, wie erstaunt ich war, als mir einzige Nachricht nach dem Tode Hellis, der Wunsch Barbara Schalls überbracht wurde, ich hätte mich von der Trauerfeier fernzuhalten.“*
- 155 Dazu gehört neben diesen beiden Genannten auch Isot Kilian, die ebenso wie Tenschert und Wekwerth das Berliner Ensemble verlassen hatte.
- 156 Helene Weigel an Wolf Kaiser vom 23.05.1966; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.176; Wolf Kaiser hatte am 20.05.1966 zum Spielzeitende gekündigt, Helene Weigel schlägt am 23.05. Gespräche vor.
- 157 Helene Weigel an Wolf Kaiser vom 13.05.1966; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.175.
- 158 Helene Weigel an Wolf Kaiser vom 03.07.1967; in Mahlke, *„Wir sind zu berühmt,“* S.193.
- 159 Schütt, Hans-Dieter, *„Veränderung ist doch das Salz des Vergnügens, der große deutsche Schauspieler Hilmar Thate über Brecht, herrschende Moral und vier Milliarden Jahre“*; in *Neues Deutschland* vom 18.12.2010, S.24.
- 160 Birnbaum, *„Weigel-Anekdoten,“* S.277.
- 161 Persönliches Interview mit Vera Tenschert, 08.02.2012.
- 162 Wilke, *„Manfred Karge,“* S.339.
- 163 Ebd.

Die Verwendung der Zitate geschieht mit freundlicher Genehmigung der Akademie der Künste / Helene-Weigel-Archiv, Barbara Brecht-Schall, des Bundesarchivs Berlin, Maria Husmann (Peter Palitzsch), Annette Maennel (Thomas Brasch), Vera Tenschert und Volker Braun.

Für ihre Anregungen und ihre Hinweise danke ich Erdmut Wizisla (Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs), Martin Kölbel (Mitherausgeber der Bertolt Brecht Notizbücher-Ausgabe) und David Barnett (Verfasser einer noch zu erscheinenden Geschichte des Berliner-Ensembles).

Performance and Photography: Conversations with Vera Tenschert and Margarita Broich

Margaret Setje-Eilers

Taken together, the photographic documentation of Vera Tenschert and Margarita Broich spans much of the history of the Berlin Ensemble at the *Theater am Schiffbauerdamm* before and after German reunification. Vera Tenschert joined the Berlin Ensemble as theater photographer in 1954 and, for thirty-six years, she photographed every phase of countless productions until 1990. Margarita Broich began her photographic work for the theater during Claus Peymann's early years at the *Schauspielhaus Bochum*, and she performed on stage after reunification as a member of the Berlin Ensemble from 1991-2002. Since then she has launched a career in film and is also still pursuing photography and photo exhibits. Both Tenschert and Broich recently published acclaimed books of photographs. Vera Tenschert's *Ekkehard Schall. Von großer Art* (Berlin: Verlag Das Neue Berlin, 2010) is a poignant record of the eminent actor's productions. Margarita Broich's *Wenn der Vorhang fällt. Portraits* (Berlin: Alexander Verlag, 2011) captures actors in the moments immediately following their performances on stage and for film cameras. Vera Tenschert and Margarita Broich both kindly shared some thoughts and memories in the following two interviews.

Readers will remember Vera Tenschert's stunning photographic work *Helene Weigel in Fotografien von Vera Tenschert* (Berlin: Henschel Verlag, 2000). Her new book, *Ekkehard Schall. Von großer Art*, is a collection of production photos in commemoration of the Berliner Ensemble's legendary actor Ekkehard Schall (1930-2005). At the same time, her photos document a history of productions at the Berlin Ensemble, not only of Ekkehard Schall, but also many of his colleagues on stage. Some of these actors are still very active at this theater, in particular Carmen-Maja Antoni and Manfred Karge. Tenschert's production photos were known during her years at the Berlin Ensemble, but now, collected in her new book, they are a crucial record of production culture for theater historians. Long before video records were possible, her photos recorded every phase of a production during the various types of rehearsals - set, costumes, make-up design, and lighting. Predating video technology, her photographs served as essential materials in the creation of a production, enabling the director and his team to critique, make changes, and move on to a new level of rehearsal. As a result, her photos constitute a visual history of the Berliner Ensemble.

Intriguingly, although their personal histories are quite different, both Vera Tenschert and Margarita Broich were trained as photographers and they photographed in rehearsals, during premieres, and productions.

The B-Effect - Influences of/on Brecht//Der B-Effekt - Einflüsse von/auf Brecht
Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

Tenschert finished her training at the *Lette Haus* during the early fifties in Berlin, planning to enter the field of fashion photography. While she was waiting for a job in Munich, she applied for a position at the Berlin Ensemble, which was still at the *Deutsches Theater*. She was hired and remained with the Berlin Ensemble, devoting her life to photographing its members and productions. After her study of photo design, Broich worked as theater photographer under Claus Peymann in 1980 and 1981. She left her photographic work at the *Schauspielhaus Bochum*, inspired during rehearsals to study acting at the *Hochschule der Künste Berlin*. After engagements at many German theaters, she joined the Berlin Ensemble and worked on stage before she became free-lance and launched a notable career in film. She is comfortable on either side of the camera. Her films include *Back in your Arms* (Vildziunas, 2010), *Unter Bauern* (Boeken, 2009), *Liebe Mauer* (Timm, 2009), *Der Vorleser* (Daldry, 2008), and *Effi Briest* (Huntgeburth, 2009). Most recently, *Die Heimkehr* (Baier, 2012) commemorates the fiftieth anniversary of Hermann Hesse's death. Her portraits of actors have been exhibited publically since 2009: "Ende der Vorstellung" at the *Museum der Moderne Rupertinum* (Salzburg, 2009) and "Traummänner - Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal" at the *Haus der Fotografie Deichtorhallen* (Hamburg, 2011). Her latest exhibit, "Wenn der Vorhang fällt," will run from August 2012 to January 2013 at the Bayer-Kulturhaus in Leverkusen.

Margarita Broich's book, *Wenn der Vorhang fällt. Portraits*, captures renowned actors in the first few moments after their performances on stage and for film cameras. Intriguingly, although these performers are no longer completely in their roles, they nevertheless seem to carry lingering traces of their work - partial costumes, props, and make-up marked by strenuous hours on stage or on the set. A great number of these photographs were on exhibit at the *Martin-Gropius-Bau*, Berlin (18 March-30 May 2011). Taken in dressing rooms, backstage, and in corridors of the Berlin Ensemble and other renowned theaters, Broich's portraits include familiar faces that are made slightly unfamiliar, alienated a bit by the photographic circumstances. We see actors who are still active on stage and in film, such as Angela Winkler, Klaus Maria Brandauer, Otto Sander, Ruth Glöss, Stefan Kurt, Martin Wuttke, Ben Becker, Milan Peschel, and self-portraits of photographer-actress Margarita Broich herself.

As their interviews show, it is the theater itself, not only the photography and working style, that connects the two women. Both were disinclined to use additional lighting for their work. Tenschert's aesthetic was influenced by her presence in the theater during rehearsals, while Broich's projects had to be completed in the immediate moments after the performance under conditions that did not allow for additional lighting set-up. Tenschert and Broich are linked by two renowned productions of Bertolt Brecht's play *The Resistible Rise of Arturo Ui* (*Der aufhaltsame*

Aufstieg des Arturo Ui, 1941). Vera Tenschert's focus on Ekkehard Schall recreates memories of his signature performances of Ui in Peter Pallitsch's production that ran for fifteen years, over 500 times since 1959. Margarita Broich has performed the roles of Dockdaisy and Mrs. Dullfeet in Heiner Müller's production of the same play since 1995, starring Martin Wuttke as the emerging figure of Ui-Hitler in 386 performances in seventeen years (as of June 2012). His performance still draws a cult audience at the Berlin Ensemble and at guest performances all over the world.

In the following conversations with Vera Tenschert and Margarita Broich, correspondences emerge that suggest that one does not ever truly arrive at the end, that there is no real "Ende der Vorstellung." The end of one production makes way for the beginning of the next, and the work of these photographers helps us to capture and recreate these legends.

Gespräch mit Vera Tenschert (11.7.2010 und 30.6.2012)
Margaret Setje-Eilers, Vanderbilt University



Vera Tenschert (VT)
Margaret Setje-Eilers (MSE)

MSE: Frau Tenschert, wie kamen Sie dazu, schon in den 1950er Jahren als Theaterfotografin beim Berliner Ensemble engagiert zu sein? Sie waren damals sehr jung.

VT: Ich hatte gerade meinen Abschluss am Lette Haus gemacht und wartete auf eine Assistentenstelle in München. Ich wollte Modefotografin werden. Ich las in der Zeitung eine Annonce des Berliner Ensemble, die suchten eine Fotografin, die auch Laborarbeit machen würde. Ich hatte gerade vorher *Mutter Courage* gesehen und war von der Aufführung sehr angetan. Da ich die Zeit, bis ich nach München gehen würde, nutzen und etwas Geld verdienen wollte, habe ich mich beworben. Zu dieser Zeit war das BE noch Gast im Deutschen Theater, und die Räumlichkeiten, also die Büros und die Fotoabteilung, befanden sich im Künstlerclub *Die Möwe* in der Reinhardtstraße ganz unter dem Dach. Das Fotolabor war sehr einfach, oder besser gesagt, es sah aus wie ein Amateurlabor. Als ich da ankam, war noch der Kollege Percy Paukschta da, die damalige Leiterin Ruth Berlau war verreist und er meinte, ich soll doch dableiben und eine Probezeit von 4 Wochen absolvieren und dann würden wir weitersehen. Ruth Berlau habe ich viel später, wir waren schon ins

Theater am Schiffbauerdamm gezogen, kennen gelernt, aber als meine Vorgesetzte nie wahrgenommen. Ich blieb dann 36 Jahre, von 1954-1990, am Berliner Ensemble.

MSE: Wo und wie war Ihre erste Begegnung mit Helene Weigel? Ihre geschäftliche Beziehung wurde ja zu einer Freundschaft, die bis zu Weigels Tod anhielt. Sie haben sie oft privat in Buckow fotografiert. Wie hat diese persönliche Bekanntschaft auf Ihre Fotos von Weigel gewirkt? Hat sie sich Ihnen gegenüber dadurch auch offener auf der Bühne gezeigt?

VT: Meine erste Begegnung mit Helene Weigel fand im Treppenhaus der *Möwe* statt. Ich kam auf sie zu, sie betrachtete mich, ja sie musterte mich, sagte dann: Sie sind also die neue Fotografin, ich hoffe, es gefällt Ihnen bei uns. Wenn es irgendwelche Probleme gibt, lassen Sie es mich wissen. Meine zweite persönliche Begegnung war wieder auf dem Flur, wo sie mich zu sich heranwinkte, um mir zu sagen, dass sie mich bitten möchte, in Zukunft nicht in Hosen zu erscheinen. Hosen bei Frauen waren, glaube ich, immer etwas, was sie nicht mochte. Ich kann mich auch nicht erinnern, sie je in Hosen gesehen zu haben. Sie hatte sehr schöne Beine, einen sehr mädchenhaften Gang bis ins hohe Alter, ob auf der Bühne oder privat, wovon auch eine Probe erzählt, an die ich mich erinnere. Eine junge Schauspielerin probte in Hosen eine Szene, plötzlich ging die Weigel auf die Bühne, unterbrach die Probe und verschwand mit der Kollegin in der Garderobe. Das Mädchen kam im Rock zurück auf die Szene, es lief viel besser und Helene Weigel meinte: Sehen Sie, im Rock läuft es sich eben ganz anders.

1958 kam Joachim Tenschert als Chefdramaturg an das Haus; 1961 haben wir geheiratet. Die Beziehung Helene Weigel/Joachim Tenschert war nicht nur ein Arbeitsverhältnis, es entwickelte sich ein Mutter-Sohn Verhältnis, das bis 1970 anhielt. Durch diese enge Verbindung ergab es sich, dass ich immer mit in Buckow war. Am Anfang habe ich sehr vorsichtig fotografiert. Ich wollte die private Situation nicht ausnutzen, außerdem hatte ich einen gewissen Respekt vor der Person Weigel. Ich konnte aber nicht verhehlen, dass es immer mehr Situationen gab, wo der Drang zu fotografieren immer stärker wurde. Außerdem war ich auch manchmal um ein kleines Geschenk verlegen, und ich wusste, Fotos machten ihr immer eine große Freude. Außerdem hat sie auch gemerkt, dass ich die Fotos nicht benutze, um damit an die Öffentlichkeit zu gehen. Was Bühnenfotos betraf, hatte das nichts mit unserer privaten Beziehung zu tun. An erster Stelle stand die Aufführung. Meine Aufgabe war, die szenische Situation und die Aussage des Stückes festzuhalten. Im Theater Brechts wurden keine Fotos gestellt. Ich habe alle Fotos unter den Bedingungen der Aufführung mit allen fotografischen Widrigkeiten, zum Beispiel schlechte Beleuchtung, gemacht.

MSE: Erinnern Sie sich auch an Ihre erste Begegnung mit Bertolt Brecht? Sie waren ja in der ganz frühen Zeit dabei.

VT: Ich war achtzehn Jahre alt, als ich an das Berliner Ensemble kam. Wir waren ja erst in der *Möwe*, in diesem kleinen Übergang und bekamen dann das Theater am Schiffbauerdamm und wir probierten *Kaukasischen Kreidekreis*. Eines morgens war ich ganz früh, kurz vor zehn, im Fotolabor, habe Fotos gemacht - um zehn Uhr begannen immer die Proben - und da hieß es, Brecht hat gesagt, er möchte sofort die Fotos von gestern sehen. Das war die Hochzeitszene im *Kreidekreis*, das weiß ich noch wie heute. Die Fotos waren aber alle noch naß im Becken, und ich dachte, O Gott, was machst du denn jetzt? Da habe ich ganz schnell diese Fotos auf so ein Blech gemacht und pro forma getrocknet, bin nun mit diesen Fotos zu ihm ins Arbeitszimmer gegangen und legte die vor. Da guckte er erst auf die Fotos, drehte sich um, guckte und sagte: "Ich habe Sie schon mal gesehen. Sie sind aber neu hier." Ich sage: "Ja, kurz gesagt." "Haben Sie die Fotos gemacht?" Ich sage: "Ja." "Sie sind ja fantastisch, die sind so grobkörnig. Das gefällt mir ja." Da musste ich immer bei schlechten Lichtbedingungen arbeiten und musste diese Filme ja irgendwie quälen, dass da was draufkam. Und dadurch kam natürlich auch Korn, was Brecht liebte, so grobkörnige Fotos. Das hat ihm sehr gefallen, die Fotos haben ihm gefallen, und dadurch kamen wir kurz ins Gespräch. Er sagte: "Dieses gefällt mir, machen Sie ruhig weiter so." Ich guckte ihn an. Plötzlich bekam das Wort, was Elisabeth eben in dem Film betont hat, *Mitarbeiterin* (*Die Mitarbeiterin - Gespräche mit Elisabeth Hauptmann*, Regie Karlheinz Mund, 1972), einen ganz anderen Stellenwert. Früher fragte ich mich immer, was die Frauen an diesem Mann finden. Aber plötzlich durch das Gespräch, dass er mich über die Fotos fragte und wie und was, fühlte ich mich als ein ganz kleines Rädchen in der Arbeit und das Wort *Mitarbeiterin* kriegte einen ganz anderen Stellenwert. Ich habe zum ersten Mal begriffen, was Menschen, insbesondere auch Frauen, an diesem Mann faszinierte, nämlich dass er sie akzeptiert hat. Mitarbeit. Wenn man aktiv war, wenn man was getan hat, dann war man Mitarbeiterin. Das fand ich toll.

MSE: Sie haben über viele Jahre nicht nur im Theater, sondern auch in anderen Umgebungen ungestellte Fotos von der Familie Brecht-Weigel gemacht. Gilt das auch für Ihre Beziehung zu Ekkehard Schall, den Sie auch sowohl privat als auch auf der Bühne und in den Proben fotografierten? Wie die privaten Fotos von Weigel, wirken die von Schall sehr entspannt.

VT: Was die Fotos von Ekkehard Schall betrifft, waren die Fotos auf der Bühneunter den gleichen Bedingungen wie die von Helene Weigel gemacht. Die Kameras, die Labortechnik und das Filmmaterial entwickelten sich natürlich weiter, so dass sich technische Erleichterungen ergaben. Ich habe nie, weder auf der Bühne noch privat, mit Blitz fotografiert.

MSE: Haben Sie jedes Stück, das Sie fotografierten, vor den Fotoaufnahmen angeschaut? Am Berliner Ensemble gab es bekanntlich viele Materialien für die Schauspieler über den Hintergrund des jeweiligen Stücks.

VT: Selbstverständlich. Das gesamte Material, das heißt alle Vorlagen aus Büchern, wurde in der Fotoabteilung als Reproduktion hergestellt.

MSE: Wann haben Sie hauptsächlich fotografiert – in den Proben oder bei den Aufführungen?

VT: Meine Arbeit begann schon vor dem Probenbeginn, ich habe bei den konzeptionellen Arbeiten, bei Bühnenbildgesprächen und der Arbeit am Modell teilgenommen. Dann kamen die ersten Stellproben auf der Bühne, Kostüme wurden entwickelt, mit den Schauspielern probiert und dann für die Werkstätten fotografiert, ebenso die Maske – die erarbeiteten Vorschläge wurden ebenfalls im Foto festgehalten. Da Brecht großen Wert auf Fotos gelegt hat, bestand meine Arbeit in jeder Phase der Inszenierung darin, auf jeder Probe (ob Bauproben, Kostüm-, Masken-, Beleuchtungs-, oder Detailproben) dabei zu sein. Da ergaben sich natürlich auch Situationen, die für ein fotografisches Auge reizvoll waren.

Das BE machte seine Proben auch öffentlich. Das Theater war ein Anziehungspunkt für Schauspieler und Regisseure aus der ganzen Welt, so dass sich natürlich auch nach den Proben Gespräche in der Kantine ergaben. Natürlich waren das für mich ebenso interessante Motive. Das gleiche galt natürlich auch auf den Tourneen, die ich begleitet habe. Ich sehe meine Arbeit heute als eine große historische Arbeit an. Es gab ja keine Videokamera, mit der man hätte das Geschehen dokumentieren können. Meine Fotos sind die Dokumente, die die Zeit des Berliner Ensembles beschreiben.

MSE: Warum und zu welchem Zweck haben Sie fotografiert? Waren die Fotos auch zum Beispiel für die Dramaturgie im Werdegang eines Stücks wichtig? Sie haben viele Aufnahmen von Proben, Leseproben und auch beim Maskenbildner gemacht. Wurden Ihre Aufnahmen für Entscheidungen herangezogen, etwa im Konzept oder in der Inszenierung zu ändern oder eventuell anders zu betonen? Können Sie sich an bestimmte Fotos vor der Uraufführung erinnern, die Diskussionen und vielleicht sogar Meinungsunterschiede ausgelöst haben?

VT: Ja, es gab Situationen, wo meine Fotos bei Regiebesprechungen vorwiegend für Arrangementfragen sowie Kostüm- oder Maskenfragen von Bedeutung waren.

MSE: Von welcher Stelle aus haben Sie fotografiert? Haben Sie Ihre Aufnahmen vom Publikum aus oder auf der Bühne gemacht? Gab es besondere Termine, z.B. Fotoproben, an die Sie sich halten mussten?

VT: Während der Proben habe ich aus dem Zuschauerraum fotografiert. Dann gab es Hauptproben, dann die Generalprobe, die auch als Fotoprobe benutzt wurde. Dann hatte ich die Proben schon mit geladenem Publikum, so dass in der Mitte des Zuschauerraumes ein großes Podest gebaut wurde, um ungehindert Fotos machen zu können. Es gab auch Situationen, z.B. Umbesetzungen, Kostümveränderungen, wo ich Fotos in der Vorstellung machen musste, was aber nach Möglichkeit vermieden wurde, um das Publikum nicht zu stören.

MSE: Haben Sie allein ausgewählt, welche Aufnahmen Sie machen wollten? Oder hat die Regie oder die Dramaturgie auch bestimmte Aufnahmen verlangt?

VT: Da ich durch meine Arbeit unmittelbar an den Proben beteiligt war, d.h. das Stück sehr gut kannte, und wenn ein Schauspieler durch seine Darstellung es auch noch geschafft hatte, die geforderte Situation herzustellen, war es eine Notwendigkeit, den Auslöser zu betätigen, aber das kann man nur, wenn der Fotograf so mit der Aufführung verbunden ist, dass er weiß, wann der richtige Moment ist, auf den Auslöser zu drücken. Dann gab es Fotos, die von der Dramaturgie verlangt wurden, z.B. für die Modellbücher, die aus der Regierungsloge in Anwesenheit eines Dramaturgen gemacht worden sind. Modellbücher wurden von jeder Aufführung gemacht. Die hatten den Sinn, zu dokumentieren und dass andere Theater sie als Anregung nutzen konnten, und nicht, wie immer angenommen wird, pure Nachahmungsvorlage waren.

MSE: Was interessiert Sie an der Komposition eines Bildes?

VT: Ein Foto ist das "Festhalten" eines Moments. Ich fotografiere, was ich wahrnehme. In der Dunkelkammer begann dann bei der Auswahl der Fotos meine Komposition des Bildes. Aber im Theater oder bei Veröffentlichungen für das Theater darf auf keinen Fall die Inszenierung durch ein Foto verfälscht werden. Ich bin in diesem Fall "Mitarbeiterin" einer Aufführung.

MSE: Als Theaterfotografin von 1954-1990 und als Zeitzugin der Theatergeschichte des Berliner Ensembles haben Sie viele Erinnerungen, zum Beispiel an die Intendanten Helene Weigel, Ruth Berghaus und Manfred Wekwerth, an die Regisseure Bertolt Brecht und Manfred Wekwerth und an zahlreiche Dramaturgen. Natürlich denke ich besonders an Joachim Tenschert, der ja jahrelang Chefdramaturg beim BE war. Würden Sie bitte zu einigen dieser Leute etwas erzählen? Zum Beispiel, was hat sich für Sie in der Mitarbeit bei den verschiedenen Intendanten, Regisseuren und Dramaturgen geändert? Haben Sie anders gearbeitet oder andere Techniken ausprobiert? Was ist für Sie gleich geblieben?

VT: Im BE war die Fotoabteilung ein Bestandteil der Dramaturgie, um es mit Brecht zu sagen, die Fotografie war wie Bühnenbild, Regie, eine "Schwesternkunst." Sie hatte die Funktion der Kontrolle für die Regie, hatte die Funktion Werbung oder, besser gesagt, Öffentlichkeitsarbeit, Dokumentation, siehe dazu das Buch *Theaterarbeit*. Programmhefte, die zum Beispiel das schmale Format, auf Vorschlag von Brecht, für die Jackentasche hatten, gestalteten sich oft schwierig, weil mit diesem Format gewisse grafische Einschränkungen einhergingen.

MSE: Welche Jahre waren die besten für Sie, welche die schwierigsten?

VT: Meine gesamte Zeit am BE war meine beste Zeit, weil das Theater für mich alles bedeutet hat. Schwierigkeiten gab es nur, weil die Gegebenheiten der damaligen Zeit technischer und materieller Art waren.

MSE: Wie haben Sie - und von wem - über die Jahre über Fotografie dazugelernt? Haben Sie Hinweise, die für Ihre Nachfolger als Theaterfotografen von Bedeutung wären?

VT: Zu dieser Frage kann ich nur sagen, es gibt eine Reihe von hervorragenden Fotografen, aber ich glaube, dass man SEHEN nicht erlernen kann!!!! Von einem Nachfolger kann ich gar nicht reden, weil jeder Fotograf, der sich für Theater interessiert, sich auf seinen Regisseur und die jeweilige Art Theater einstellen wird und seine Sicht auf das Stück zeigt.

MSE: Ihre fotografische Arbeit beim Berliner Ensemble ist seit Jahren über das Bertolt-Brecht-Archiv und jetzt seit Mai 2010 im neuen Ekkehard-Schall-Archiv in der Akademie der Künste Berlin verfügbar. Zum Beispiel habe ich für meine Forschung im Bertolt-Brecht-Archiv zahlreiche Aufnahmen von *Sieben gegen Theben* (Langhoff/Karge 1969) am Computerbildschirm angeschaut. Es sind herrliche Fotos, auch Nahaufnahmen von vielen Masken mit starkem Kontrast. Erst durch diese Fotos wurde mir die gewagte Abstraktheit der Inszenierung, die zur Zeit des Prager Frühlings geprobt wurde, besonders anschaulich. Wie viele Fotos gibt es von Ihrem Werk insgesamt? Können Sie schätzen, wie groß die Sammlung ist?

VT: Ich habe mal versucht, eine grobe Schätzung meiner Fotos zu machen, und bin auf die "ungefähre" Zahl von 12 bis 16000 Fotos gekommen.

MSE: Über fast vierzig Jahre bei so vielen Inszenierungen und hunderten von Aufnahmen pro Inszenierung, da kommt, wie Sie sagen, eine unvorstellbare Menge Fotos zusammen. Das verlangt auch große Organisationskunst. In der Zeit der digitalen Aufnahmen denken wir

immer weniger über die Probleme und Herausforderungen, die die mechanischen Kameras mit sich brachten. Gab es auch Pannen? Ging etwas doch verloren? Können Sie sich an technische Probleme erinnern?

VT: Wie gesagt, alle Fotos des BE sind ja mit mechanischen Kameras gemacht. Es ist eine eigene Art der Archivierung entstanden, die in der heutigen Zeit einige Schwierigkeiten aufweist. Mit technischen Problemen, das heißt mit kleineren Pannen habe ich täglich zu kämpfen gehabt. Das Licht für die Proben war immer minimal. Manchmal konnte ich bei der Beleuchtung erreichen, "mehr Licht" zu bekommen, also war es täglich ein Wunder. Oft war nur mit technischen Kniffen in der Dunkelkammer etwas auf dem Film zu sehen.

MSE: In den Jahren vor Video-Aufnahmen sind Ihre Fotos eine starke Dokumentation einer visuell-akustischen Kunst, die bekanntlich unwiederholbar ist. Ist Ihnen der historische Wert Ihrer Fotos damals, in den ersten Jahren und später, bewusst gewesen?

VT: Da Brecht auf Fotos jeglicher Art großen Wert gelegt hat, das beste Beispiel ist die *Kriegsfibel*, wo Brecht zu Fotos Verse geschrieben hat, Fotos als Vorlagen für eine Inszenierung benutzte, Fotos jeglicher Art sammelte, war mir schon von Anfang an klar, dass Fotos einen großen Stellenwert und Probenfotos einen historischen Wert haben. Im Besonderen ist mir bei dem Buch *Ekkehard Schall. Von großer Art* oder besser bei dessen Auswahl klar geworden, wie bedeutsam heute meine Fotos sind und eine vergangene Theaterpoche dokumentieren.

MSE: Sie haben zwei berühmte Fotobücher veröffentlicht. Ein großer Fotoband erschien über Helene Weigel mit den bekanntesten Porträts von Weigel: *Helene Weigel in Fotografien von Vera Tenschert* (Berlin: Henschel Verlag, 2000). Und dieses Jahr haben Sie ein neues Fotobuch vorgestellt, wie gerade erwähnt: *Ekkehard Schall. Von großer Art* (Berlin: Verlag Das Neue Berlin, 2010). Würden Sie bitte etwas zu beiden Bändern sagen?

VT: Das Buch über Helene Weigel war für mich das Bedürfnis, eine so große Persönlichkeit, und zwar nicht nur die Schauspielerin, sondern auch die Privatperson, die manchmal hart wirkte und gleichzeitig so fein wie ein Schmetterlingsflügel war, der Nachwelt nahezubringen. Ekkehard Schall ist für mich der Schauspieler, der das Theater Bertolt Brechts vollendet dargestellt hat, und das nicht nur in den Stücken von Brecht. Für mich ist Schall eine der historischen Figuren des Theaters des 20. Jahrhunderts.

MSE: Ihre Fotobücher über Weigel und Schall gehören beide zur Erinnerungskultur vom Berliner Ensemble und beeinflussen stark, wie wir uns an diese großen Persönlichkeiten erinnern und an welche

Momente in diesen Inszenierungen wir denken. Beide Bände prägen die Theaterschichte und sind wichtig für die Forschung. Haben Sie bei der Zusammensetzung der Fotos auch daran gedacht?

VT: Jetzt gesehen, ja.

MSE: Der neue Band über Ekkehard Schall ist historisch von Bedeutung, denn Sie haben Schall in so vielen Rollen abgebildet, die über Jahrzehnte reichen. Sie schreiben im Vorwort, dass das Buch Ihre Erinnerung an Ekkehard Schall wiedergibt. Es sei keine Chronik, keine Biographie und nicht chronologisch konzipiert. Einige Gesichter in den Fotos habe ich erkannt, z.B. Helene Weigel, Carmen-Maja Antoni, Werner Hecht und Manfred Karge. Das löst in mir widersprüchliche Gefühle aus. Einerseits bin ich neugierig, welche Schauspieler, Regisseure und Dramaturgen gezeigt werden. Andererseits schaut man intensiver auf das Foto, wenn man nicht durch solche Angaben abgelenkt ist. Hilmar Thate sagt über das Buch: "Schaut Foto für Foto, wundert Euch und glotzt nicht" (S. 44). Dieses Buch fordert den Leser tatsächlich auf, genau und tief in das Foto zu schauen. Ist das Ihre Absicht gewesen, oder bei einer zweiten Auflage, würden Sie auch angeben, wer außer Ekkehard Schall auf den Fotos zu sehen ist?

VT: Ganz sicher, ich muss mir im Nachhinein diesen Fehler ankreiden. Ich wollte ein Buch über Ekkehard Schall machen und habe übersehen (auch ein wenig in Zeitzwang), dass der Protagonist Schall ja nicht nur alleine auf den Fotos ist.

MSE: Im Vorwort zu Ihrem neuen Fotobuch über Ekkehard Schall sagen Sie, dass Sie nur zweimal mit Blitz fotografiert haben. Wie war das im großen dunklen Zuschauerraum möglich?

VT: Ja, aber wie schon erwähnt mit großen Schwierigkeiten. Die zwei Aufnahmen mit Blitz sind nur für technische Zwecke gewesen.

MSE: Unter welchen Umständen haben so viele ausgezeichnete Leute am Berliner Ensemble das Theater nach der Wiedervereinigung verlassen? Ich denke zum Beispiel an Ekkehard Schall, Gisela May und Joachim Tenschert.

VT: Nach der Wende hatte das BE am Anfang keinen festen Intendanten, so ergaben sich die Fragen nach der Neubildung des Ensembles. Es kam zu gegenseitigen Schwierigkeiten, die zu Lösung von Verträgen führte. Was im Falle Joachim Tenschert nicht zutrifft, da er 1992 verstorben ist.

MSE: Warum sind Sie nicht nach der Intendanz von Manfred Wekwerth bis zum heutigen Berliner Ensemble von Claus Peymann bei diesem Theater geblieben? Sie sind Zeitzeugin von so viel Geschichte in diesem Theater.

VT: Weil nach der Übernahme von Peymann mein Vertrag schon beendet war und in der neuen Konzeption nicht mehr vorgesehen ist, eine eigene Fotoabteilung zu haben, es also jedem Regisseur überlassen ist, sich einen eigenen Fotografen zu nehmen, da die Fotos nur noch zu Werbezwecken genutzt werden. Wie bereits beantwortet, hat die Theaterfotografie nicht mehr diesen Stellenwert und nicht mehr diese Funktion. Das führt auch dazu, dass es mein Bestreben war, die in 36 Jahren entstandenen, unwiederbringlichen Dokumentationen dem Bertolt-Brecht-Archiv zukommen zu lassen.

MSE: Fotografieren Sie noch immer gelegentlich im Theater? Oder nur privat?

VT: Nach meinem Weggang vom BE habe ich noch an ein paar Aufführungen in Berlin und in Wien gearbeitet, aber die Theater haben eben nur noch Interesse an Fotos zu Werbezwecken, nicht an dramaturgischer Arbeit mit der Fotografie. Außerdem hat sich auch finanziell die Situation verändert. Darum sehe ich meine Arbeit am Theater nur noch darin, die Erfahrung meiner Zeit am Theater Brechts weiterzugeben.

MSE: Können Sie auch etwas dazu sagen, dass Sie als Frau so eine wichtige Aufgabe als Theaterfotografin beim Berliner Ensemble hatten? Ruth Berlau hat zur Brecht-Zeit auch fotografiert und die Modellbücher zusammengestellt. Eva Kemlein hatte lange Zeit für Zeitungen und viele Theater fotografiert. War das damals eine ungewöhnliche Arbeit für eine Frau? Es gibt auch eine sehr berühmte Aufnahme vom Pressefotograf Horst Sturm mit Weigel und Brecht vom 1. Mai 1954. Am Berliner Ensemble war auch Percy Paukschta als Theaterfotograf tätig. War es schwer, sich in diesem Beruf als Frau zu behaupten?

VT: Ich glaube, am Berliner Ensemble, wo die Leiterin des Theaters eine Frau war, erübrigt sich die Frage. Was das Foto von Horst Sturm betrifft, ist es am 1. Mai auf der Straße durch Zufall entstanden und war einer der Glückstreffer für einen Fotografen. Percy Paukschta war auch als Fotograf tätig, was die vielen Aufnahmen im Archiv zeigen. Außerdem war unsere gemeinsame Arbeit mehr als nur eine kollegiale.

MSE: Zu welchen Fotos von Helene Weigel und Ekkehard Schall haben Sie eine besonders starke Beziehung und warum? Ich denke dabei natürlich an einige Nahaufnahmen von Weigel, in denen ihre Wärme und Stärke von innen herausstrahlt, und auch an Schall als Arturo Ui. Aber vielleicht gibt es andere Fotos, die Ihnen am nächsten stehen.

VT: Die Frage kann ich eigentlich gar nicht beantworten, da es viele Favoriten gibt. Die jeweilige Situation hat oder besser gesagt Aufführung

hat einen eigenen Stellenwert. Nach 20 Jahren meine Fotos wieder anzusehen, hat mir gezeigt, dass der von mir gewählte Beruf der *richtige* war oder ist. Meine Fotos sind Bilder von Menschen und Landschaften. Ich betrachte meine Fotos heute als visuelle Notizen.

MSE: Frau Tenschert, ich danke Ihnen sehr für Ihre Antworten.

Gespräch mit Margarita Broich (13.6.2011)
Margaret Setje-Eilers, Vanderbilt University



Margarita Broich (MB)
Margaret Setje-Eilers (MSE)

MSE: Frau Broich, Sie haben in Ihrem neuesten Fotobuch *Wenn der Vorhang fällt. Portraits* (2011) und auch in Ihrer Ausstellung mit dem gleichen Namen im Martin-Gropius-Bau in Berlin einen sonderbaren Zwischenraum festgehalten, zu dem die meisten Menschen keinen Zugang haben. Sie haben bekannte Schauspieler, oft ermüdet und matt, direkt nach Theatervorstellungen und Dreharbeiten in dem undefinierbaren Bereich zwischen Rolle und Alltag fotografiert. Die meisten Theaterzuschauer, jedenfalls beim Berliner Ensemble, sehen nur einen anderen Zwischenraum vor der Vorstellung, wenn Schauspieler teilweise in Maske oder verkleidet und höchst konzentriert in der Kantine oder im Hof sitzen. Wie sind Sie zu Ihrem unvermittelten Einblick gekommen?

MB: Also, mein erster Beruf ist Fotodesignerin, das habe ich in Dortmund studiert. Ich hatte einen sehr netten Freund, aber der hat mich sitzen gelassen, und ich hatte dann keine Lust mehr gehabt, das fertig zu studieren. Ich habe gewusst, ich musste weg, und durch diesen persönlichen Unfall – der Mann war weg und ich sass da mit meiner Kamera – habe ich völlig trostlos und ohne große Wünsche am Theater in Bochum angerufen. Damals war Herr Peymann Intendant. Ich habe gefragt, ob ich irgendwas machen könnte, ich möchte sehr gern zum Theater. Ich könnte zeichnen oder Garderobe machen oder kellnern, mir war es vollkommen Wurst. Dann sagte die Dame, nein, nein, wir haben hier überhaupt keine..., haben Sie studiert, Theaterwissenschaften oder sowas? Sie müssen etwas gelernt haben. Ich habe gesagt, ich habe Fotografie gelernt. Sie sagte, oh das ist etwas anderes, der Theaterfotograf geht weg. Den Job können Sie haben. Also bin ich durch Zufall mit Kamera am Theater gelandet und habe dort zwei Jahre lang Theaterfotografie gemacht, die ja ganz anders ist, als was jetzt in der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau ist. Theaterfotografie war damals dieses schwarz-weiße Dokumentieren einer Inszenierung, und dann hing man die Fotos heraus, wie beim Berliner Ensemble. Das habe ich fast eineinhalb Jahre gemacht und fand es fast langweilig, allein in der Dunkelkammer zu sitzen. Ich habe auf Proben gesessen, die so interessant waren, dass ich fast vergessen habe, Fotos zu machen, weil ich da so zugeschaut habe und weil für mich natürlich auch diese Welt ganz fremd war. Dann habe ich mit einundzwanzig und zweiundzwanzig gedacht, dass ich da gern mitmachen würde, weil ich es so toll fand, diesen Vorgang auf der Bühne mit den Leuten, Heiner Müller, Karge, Langhoff. Es war eine große Zeit damals in Bochum am Theater. Gert Voss war da, Kirsten Dene, großartige Schauspieler. Ich habe irgendwie Mut gefasst und bin nach Berlin gezogen und habe mich an der HdK für eine Schauspielausbildung beworben. Es waren unheimlich viele Bewerber, aber es hat geklappt und ich habe angefangen, Schauspiel zu studieren, und habe dann meinen zweiten Beruf gelernt. Da war ich auf der Schauspielschule, habe vier Jahre Schauspiel gemacht und dann hatte ich mein erstes Engagement in Frankfurt am Main als Schauspielerin, und da waren sehr viele Kollegen, die mich als Fotografin noch nach vier Jahren kannten. Sie haben gesagt, hey, wo ist die Kamera? Ich habe kein Geld und brauche Fotos. Dann bin ich von Frankfurt an einem Wochenende nach Berlin, da hatte ich immer ein Zimmer und habe meine ganzen Kameras geholt. Vier Nikons, zwanzig Objektive, Stativ, Licht. Mittwoch hatte ich das in Frankfurt und am Samstag sind sie in meine Wohnung eingebrochen und alles war weg. Also ich hatte keine Kamera, und meine Berufsentscheidung hatte sich von allein gelöst. Man ist keine Fotografin, wenn man keine Kamera hat. Bis dahin habe ich immer sehr viel fotografiert und dann habe ich wie unter Schock vier oder fünf Jahre lang keine Fotos mehr gemacht. Ich hatte keine Kamera und wollte mir keine neue kaufen. Dann habe ich Kinder bekommen und langsam wieder angefangen, die Kinder zu fotografieren. Vor zehn Jahren hat es sich so ergeben, dass ich mit meiner Kamera meine

Kollegen, mit denen ich gespielt habe, eben in den fünf Minuten nach der Vorstellung fotografiert habe. Das fing an mit dem Selbstporträt bei Christoph Schlingensief in *Rosebud*, weil ich so schockiert über meinen Anblick im Spiegel war, dass ich das Bedürfnis hatte, es festzuhalten. Ich glaube, ich schaue da sehr schön, aber auch sehr schrecklich aus, also beides. Ich sehe aus wie bei einem Verkehrsunfall. Ich war echt erschrocken, als ich in meine Garderobe kam und dachte, das ist schon irre, was für Spuren man so an sich nach einer Vorstellung trägt. Man hat blaue Flecken. Das hat sich als interessant herausgestellt, weil ich bemerkt habe, dass die Leute nach einer Vorstellung eben vollkommen entspannt sind, also entspannte Schauspieler, die keinen Ehrgeiz mehr haben, die keinen Darstellungswillen mehr haben. Es ist abgespielt. Normalerweise ist es bei Schauspielerporträts so, dass die Schauspieler sich hinsetzen und noch einen Ausdruck haben – ich bin interessant oder ich bin tiefgründig, irgendwie tolles Aussehen. Bei *diesen* Schauspielerbildern ist es nur ein müder Mensch. Man könnte auch einen Chirurgen nach zehn Stunden Herztransplantation fotografieren. Da wird er auch anders aussehen als morgens beim Frühstück.

MSE: Eigentlich hat jeder Berufstätige auch diese Zwischenzeit, wenn man erst nach Hause kommt, bevor man an etwas anderes denkt. Dieser Moment der Erschöpfung... Ich sehe den auch in Ihren Fotos, aber ich sehe auch Leute in der Rolle verharren, festhalten, nicht sofort hektisch aufgeben wollen.

MB: Also das ist ein Unterschied zwischen den Theaterfotos und den Filmfotos. Das ist schon doch ein *großer* Unterschied. Jemand, der von der Bühne kommt, zum Beispiel Herr Brandauer. Er hat zehn Stunden *Wallenstein* gespielt. Ich bin dann nicht in der Vorstellung, ich warte hinter der Bühne. Wir kennen uns, und ich habe schon vorher gefragt, kann ich es machen. Er weiß, dass er in diesen fünf Minuten fotografiert wird. Ich bin im Flur. Wenn ich ihn mit der Kamera erwarte, habe ich das Gefühl, das ist wie so ein dampfendes Tier, wie wenn er aus der Wildnis kommt. Der ganze Körper ist... die Ohren sind rot, der schwitzt. Wenn jemand so viel und so lange gespielt hat, ist es wirklich eindrucksvoll, was für ein Körper und was für ein Geist einem entgegentritt. Beim Film ist es so, dass die Leute vierzehn Stunden lang warten, fünf Minuten drehen, warten, zehn Minuten drehen, warten. Das ist eine ganz andere Form von Erschöpfung. Das ist Müdigkeit. Müde und ein bisschen trostlos. Im Theater ist es ja viel körperlicher, weil man ja auch schwitzt und sich durch dieses Stück arbeitet. Das kann man bei den Fotos manchmal ganz gut sehen, wie unterschiedlich die Berufe eigentlich sind, Film- und Theaterschauspieler.

MSE: Die Fotos, die mich am meisten faszinieren, sind die mit Spiegeln. Das sehe ich als Motiv im Buch.

MB: Ich habe natürlich am Anfang zum Beispiel das Bild von Ruth Glöss, mit der ich *Arturo Ui* spielte. Eine wunderbare Frau, sitzt seit fünfzehn Jahren mit mir in der selben Garderobe. Viele Bilder habe ich gemacht, da hatte ich selber das Kostüm noch an. Die meisten habe ich nach den Inszenierungen fotografiert, wo ich auch mitgespielt habe, oder bei Filmen. Also habe ich oft mit den Leuten gespielt. Erst als es professioneller wurde und ich wusste, ich habe eine Ausstellung in Salzburg, da habe ich zum Teil auch Leute fotografiert, die ich lange kenne, aber wo ich hingefahren bin. Oder mit denen ich nicht zusammen gespielt hatte, sondern die ich einfach aus anderen Zusammenhängen kannte. Zum Beispiel mit Milan Peschel habe ich oft Hörspiele gemacht, oder Michael Welch, den kenne ich aus Amerika. Ich habe eigentlich nie Leute fotografiert, die ich nicht lange kenne, weil der Moment doch irgendwie intim ist, wenn man da so verschwitzt herumsitzt, würde ich nicht bei einem fremden Schauspieler klopfen und sagen, kann ich mal ein Foto machen? Also das wäre mir eher unangenehm.

MSE: Das ist gerade Ihr besonderer Beitrag, dass diese Schauspieler eingewilligt haben, sie in der Zeit dazwischen, in der Übergangszeit darzustellen, in der sie weder in der Rolle noch im Alltag anwesend sind. Sicherlich haben Sie auch viel mehr Porträts, die Sie nicht ausgestellt oder im Buch aufgenommen haben.

MB: Ja, fast allen habe ich die Bilder gezeigt, die ich schon vorher gemacht habe, und jeder dieser Schauspieler, auch Kate Winslet, wo man denkt, Oskar...Amerika, hat sofort gewusst, was ich meine, um was es geht. Jeder hat verstanden, um welchen Moment es sich handelt und hat vielleicht gedacht, ja, das wollte ich selber mal fotografieren, habe es aber nie. Jeder wusste um diesen vielleicht einsamen, ein bisschen trostlosen, glücklichen, erschöpften Moment. Als ich die ersten zehn, zwanzig Bilder hatte, die haben mir sozusagen alle Türen eröffnet. Die meisten Leute, glaube ich, das sieht man auf den Bildern, die mochten mich irgendwie und gucken. Ich wollte immer, dass die Leute mich angucken.

MSE: Ja, alle sind frontale Aufnahmen.

MB: Ja, sie gucken mir immer in die Kamera, weil ich nicht wollte, dass man denkt, ich hätte sie heimlich erwischt, weil sie oft schwitzig sind, oder weil die Narbe schief hängt oder die Haare schlecht sind. Ich wollte, dass der Betrachter des Fotos sieht, dass die Person wusste, dass sie porträtiert wird. Es sollten keine Schnapshots oder Heimlichkeiten sein, kein verbotener Blick, sondern eigentlich sagen viele, es hat etwas Exotisches, man sieht, was man sonst nicht sieht. Für mich ist es natürlich, wie wenn ich mich in meiner Küche fotografiere, weil das mein Zuhause ist, mehr oder weniger. In diesen Räumen sind meine Kinder grossgeworden. Es ist für mich normal und vielleicht ist das auch das Schöne an den Bildern.

Also entweder, finde ich, war es so, dass ich mich in die Gesichter verliebt habe, oder es ist schön, einfach diese Räume zu sehen.

MSE: Sie haben die Fotos öfters mit einer Art Rahmen versehen, wie eine Kulisse, Herr Brandauer sitzt an seiner Garderobenstange, so dass die Bühne teilweise dabei ist.

MB: Ja, die Spiegel entstehen natürlich dadurch, dass ich wirklich sehr oft in Garderoben fotografiert habe, und in jeder Garderobe sind Spiegel.

MSE: Aber der Spiegel ist oft eine schöne Metapher - jedenfalls in der Dichtung - für Gespaltenheit. Sie zeigen sich selbst auf raffinierte Weise auf dem Umschlag Ihres Buches. Haben Sie das Foto auch mit einem Spiegel gemacht?

MB: Ja, ich habe es mit Selbstauslöser gemacht, meine Kamera auf einen Spiegel hingestellt, und bin schnell hingelaufen. Da sind zwei Spiegel, in der Volksbühne. Ich gucke in den Spiegel, da ist die Kamera, und hinter mir ist auch ein Spiegel. Also es gibt oft in den Garderoben in der Volksbühne auf beiden Seiten Spiegel.

MSE: Das ist also ein Spiegelbild auf dem Umschlag.

MB: Nein, das Ganze ist nicht in dem Spiegel, sondern die Kamera steht auf dem Spiegel. Ich stehe so und gucke in den Spiegel. Die Kamera fotografiert mich, nimmt mich auf, und hinter mir ist auch ein Spiegel, der zeigt, wie alles aufgebaut ist, wie ich es mache. Und in diesem Foto ist auch ein Spiegel, da ist alles seitenverkehrt.

MSE: In einem anderen Foto sind Sie in der Maske beim Berliner Ensemble, wo die Besetzung der *Dreigroschenoper* sich beim Abschminken trifft. Der Strich in der Mitte, das ist auch ein Spiegel, nicht?

MB: Das ist ein bisschen, finde ich, wie beim Abendmahl.

MSE: Faszinierend, weil viele der Schauspieler konzentriert in den Spiegel sehen, der aber für uns unsichtbar ist.

MB: Das Bild gehört zu den glücklichen Zufällen, weil ich es ja nicht so gebaut habe. Ich wollte eigentlich Stefan Kurt fotografieren, hatte Angela Winkler schon, bin also hinter Stefan her und hatte ihn auch schon fotografiert. Bin dann in die Maske und dann riefen alle "juhu." Das war das schönere Bild, also viel schöner als das, was ich von Stefan gemacht habe. Durch einen Zufall.

MSE: Sie sind beim Berliner Ensemble als Schauspielerin bekannt. Zum Beispiel spielen Sie *Dockdaisy* und *Mrs. Dullfeet* seit vielen Jahren in

Heiner Müllers Inszenierung von *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Martin Wuttke spielt die Hitler-Rolle schon mehr als 350 mal. Wie ist es, so oft ein Stück zu spielen?

MB: Also in meinem Fall ist es ja nichts Besonderes. Für Martin, das ist eine interessante Frage. Das weiß ich nicht genau, aber er ist danach schon zwei Kilo leichter. Das ist, wie wenn man Marathon läuft. Er ist danach richtig fertig. Aber alle anderen Schauspieler stehen eigentlich nur herum und warten, dass Martin fertig wird. Das ist ein bisschen auch die Inszenierung von Heiner Müller gewesen. Er hat gesagt, Brecht hat es für den Broadway geschrieben und die Hauptfigur muss ein Popstar sein. So spielt Martin das auch. Die Leute brüllen nachher, wenn sie ihn sehen. Das andere ist aber alles nur sehr statisch gehalten, die Szene. Man steht und Martin macht einen Salto, und die anderen Figuren sind sehr ruhig gehalten, also ruhiger als die Aufführung damals von Brecht mit Ekkehard Schall. Da waren die Figuren viel lebendiger, auch die anderen. Hier ist es sehr formal, aber es ist aufgegangen und das Stück funktioniert so. Ich denke, das war zum Teil eine andere Art Arbeit als sonst mit Heiner Müller, weil er schon sehr krank war und auch nicht sehr viel Kraft hatte. Im Mai 1995 war Premiere und im Dezember ist er gestorben. Er wog nicht mehr fünfzig Kilo. Normalerweise hätte er nie Schauspielern Texte weggenommen, weil das langweilig gewesen wäre, oder Sachen, die nicht funktionierten, die waren ihm besonders lieb. Er hat also sozusagen Unfälle oder missglückte Sachen auf der Bühne zugelassen. Er war als Regisseur nicht einer, der alles immer bügelt und wegmacht, sondern er hatte einen Arbeitsprozess, den konnte man oft noch erkennen. Bei diesem Stück hier war er wie ein eiskalter Regisseur und hat Sachen weggeschnitten, hat Leuten Text weggenommen, wenn es langweilig war, hat ganze Szenen rausgeworfen. Zum Beispiel, diese grosse Gerichtsszene ist eigentlich nur noch so eine Montage von Tondokumenten. Das war für ihn eine sehr andere Arbeit als es sonst vielleicht mit Heiner Müller war.

MSE: Sie haben gern mit Heiner Müller zusammen gearbeitet.

MB: Ja, ich habe in Müllers Inszenierung von *Hamlet* als Ophelia am Deutschen Theater mit Ulrich Mühe gespielt. Das waren immer ganz besondere Arbeiten, weil Heiner Müller ein unglaublich liebenswerter, freundlicher, entspannter und eben wahnsinnig witziger und kluger Mensch war. Das gibt's nicht so oft am Theater.

MSE: War das die Ophelia in Shakespeares *Hamlet* oder in Müllers *Die Hamletmaschine*?

MB: Das war beides. Es hat auch etwa sechs Stunden gedauert, eine ewige Aufführung. Diese *Hamletmaschine* war innerhalb einer Shakespeare *Hamlet*-Inszenierung. Er hat ja *Hamlet* übersetzt und er hat diesen

Shakespearschen *Hamlet* in seiner Übersetzung inszeniert und hatte in der Mitte nach drei Stunden als Herzstück *Die Hamletmaschine*. Es waren die selben Figuren. Ich glaube, es gab drei Hamlets und drei Ophelias und alle haben alle Texte gesprochen. Dann am Ende, als er aus England zurückkam, nach der Pause, da spielte wieder der shakespeare'sche *Hamlet*. Es waren andere Kostüme und ein anderes Bühnenbild für *Die Hamletmaschine* innerhalb dieser Inszenierung. Deshalb dauerte diese Inszenierung sechs oder sieben Stunden, mit zwei Pausen, unendlich lang.

MSE: Was haben Sie lieber in dieser Inszenierung gespielt, Shakespeares *Hamlet* oder *Die Hamletmaschine*?

MB: Shakespeares *Hamlet*. Also ich muss sagen, zu der Inszenierung von *Hamletmaschine* ist Heiner Müller auch gar nichts eingefallen. In der von Bob Wilson war alles viel besser. Ich glaube, Heiner war selber auch erschrocken darüber, dass ihm dazu gar nichts einfällt. Es war ein bisschen trostlos. Es gibt über diese Probenzeit von *Hamlet* einen sehr schönen Dokumentarfilm von Christoph Rüter (*Die Zeit ist aus den Fugen*, 1991), der interessant ist, weil in der Zeit auch die Mauer fiel. Christoph Rüter hat angefangen, die *Hamlet*-Proben zu filmen und auf einmal klappt die Mauer zusammen. Ich kam immer aus dem Westen zu den Proben. Heiner und alle waren fassungslos. Keiner hat damit gerechnet. Am Anfang der Proben war noch alles in Ordnung und am Ende war die Mauer weg.

MSE: Sie waren also mit Heiner Müller in dieser Zeit der Mauereröffnung und haben seine Reaktionen miterlebt.

MB: Ja. Ich habe mich selten so falsch gefühlt wie da im Osten. Das war fast fremder als China.

MSE: Das ist sicher ein einzigartiges Erlebnis gewesen. Sie haben an zahlreichen Bühnen überall gespielt, erscheinen auch in vielen Filmen, und Sie sind außerdem Mutter. Mit ihren Aufgaben sind Sie so gespalten wie die verschiedenen Ichs in den Fotos.

MB: Eigentlich habe ich bis 2004 nur im Theater gespielt und habe sehr wenig gedreht. Ich war immer fest am Theater. Ob ich in Frankfurt oder am Berliner Ensemble war, ich hatte immer ein festes Engagement. Ich habe auch eine Zeitlang sehr viel mit Einar Schleaf probiert. Das war auch ein wichtiger Regisseur in meiner bescheidenen Arbeit. 2004 war ich vierundvierzig Jahre alt; mit vierzig hatte ich unseren jüngsten Sohn Franz bekommen. Claus Peymann übernahm die Intendanz am Berliner Ensemble und die Eröffnungspremiere des neuen Berliner Ensembles war ein Stück von George Tabori, *Die Brecht-Akte*, inszeniert von Herrn

Peymann (2000). Ich habe die Rollen der Lady Milena und Amanda Lollypop in der Premiere gespielt. Ich war im sechsten Monat, so dick, furchtbar. Ich war dann ein halbes Jahr weg, weil ich das Kind bekam. Als ich dann nach drei oder vier Monaten zurückkam, war das ganze Theater auf einmal ein anderes geworden. Neue Schauspieler, neue Leute, neue Regisseure, die ich nicht kannte, und irgendwie wurde mir das sehr fremd. Dann habe ich viel mit George Tabori gemacht, zum Beispiel *Der Untergang der Titanic* (2002) und *Gesegnete Mahlzeit* (2007). Es ist am Theater sehr schwer, bei Herrn Peymann extrem schwer, gleichzeitig für Fernsehen oder Film zu drehen, und das hat mich immer interessiert. Ich mochte das auch und hatte ein paar Angebote und konnte das alles nicht machen, weil er es mir nicht gestattet hatte. Und dann habe ich etwa 2004 gesagt, jetzt reicht's, jetzt gehe ich. Er hat mich auch nicht festgehalten und wir sind uns freundlich aus dem Weg gegangen. Seitdem, toi toi toi, habe ich Gott sei Dank viel zu tun und habe nicht mehr diese Zange. Es ist schon schön als Schauspieler im Ensemble zu arbeiten und eine Kontinuität in der Arbeit zu haben, aber nach 10-15 Jahren ist es dann auch mal schön, wieder frei zu sein. Man bewegt sich natürlich anders. Alle haben gesagt, bist du bescheuert, du musst mit zwanzig zum Film und nicht mit vierzig, aber irgendwie läuft es gut. Ich mache einen Film nach dem anderen.

MSE: Was kommt als Nächstes?

MB: Ich fange an mit Sherry Horman, einer ganz tollen Regisseurin, zu drehen. Sie verfilmt ein Buch von Paul Watzlawick, *Die Anleitung zum Unglücklichsein*, eigentlich kein Roman, keine wirkliche dialogische Vorlage, aber sie hat es ganz schön auf drei Frauen umgeschrieben (Kinostart 2012).

MSE: Ihr Film *Unter Bauern* (*Saviors in the Night*, Regie Ludi Boeken, 2009) wurde in den USA gezeigt.

MB: Ja, das war eine schöne Arbeit, weil es Kino, kein Fernsehen war, eine internationale Produktion mit Leuten aus Holland, Israel, Paris. Wir waren nach New York zur Eröffnung des Jewish Film Festivals eingeladen, nach Israel in Tel Aviv, in Jerusalem. Der Film war für mich als Ganzes sehr aufregend, weil das tatsächlich die Verfilmung einer Geschichte von einer Dame war, die immer noch lebt. Die wird jetzt neunundneunzig Jahre alt und hat diese schreckliche Zeit in Deutschland einfach überlebt, weil Bauern sie versteckt und gerettet haben. Das war bewegend, weil es im Museum Yad Vashem die Bände gibt, wo man die Namen der Leute wie Schindler lesen kann, die wirklich jemanden gerettet haben. Man ist erschrocken. In Deutschland, glaube ich, waren es etwa 460 und nicht mehr. Man denkt, es kommt eine Zahl von fünf- oder zehntausend. Es muss doch ein paar Leute gegeben haben. Und dann fährt man um die

halbe Welt und sieht, es waren 460 Leute. Es ist als Schauspieler natürlich extrem berührend gewesen, dass meine Rolle – ich kriege ein Drehbuch, da steht drin Frau Aschoff, und ich lese Frau Aschoff zwei Monate lang – eine Bauersfrau war, die ich später tatsächlich getroffen habe. Dann fahre ich nach Israel und da steht Frau Aschoff. Weil die Frau Aschoff wirklich diese Jüdin gerettet hat, haben wir die Familie Aschoff getroffen. Im Film habe ich sechs Kinder als Frau Aschoff, und eine meiner Töchter lebt noch, das ist Anni Aschoff, und sie ist jetzt, glaube ich, 86. Und die Frau, die gerettet wird, die das Buch geschrieben hat, diese Dame, Marga Spiegel, die lebt noch, die ist 99.

MSE: Es gibt eine ganz kurze Szene in *Inglorious Basterds* (Regie Quentin Tarantino, 2009), wo Juden unter dem Boden eines Bauernhofs versteckt werden.

MB: Ja, das ist eine beeindruckende Szene, ganz schrecklich, weil die auch so leise ist, die Szene. Das habe ich auch so in Erinnerung. Das sind natürlich alles Deutsche an diesem Set und bei dieser Arbeit von *Unter Bauern* wurde viel Hebräisch gesprochen, weil der Regisseur zwar Holländer ist, in Paris lebt, aber in Israel geboren wurde, glaube ich. Der Kameramann kam aus Tel Aviv und der Oberbeleuchter lebte in Köln, kam aber auch aus Tel Aviv. Für einen Deutschen mit meiner Vergangenheit ist es natürlich berührend gewesen. Man denkt: "Dass überhaupt einer noch mit dir redet, dass die mich hier nicht alle tothauen?" Für alle deutschen Schauspieler war das eine ganz berührende Arbeit.

MSE: Aufarbeitung.

MB: Ja, Aufarbeitung und dass man sieht, dass es nach so einem Horror, Unglück, Massaker, wenigstens möglich ist, wieder in der nächsten Generation tatsächlich aufeinander zuzugehen. Das war auch ein schönes Gefühl. Ich kann jeden verstehen, der sich irgendwie wegsetzt und sagt, ich habe keine Lust mehr auf einen Deutschen. Aber wenn man sich unterhält, sind es doch wieder zwei Menschen, dann bleiben doch zwei Menschen übrig. Das war bei dieser Arbeit besonders, weil es auch über dieses Thema ging, und man viel über solche Sachen geredet hat. Der Vater des Kameramanns war in München, dann im KZ, kam nach Tel Aviv. Der Kameramann spricht Hebräisch und Deutsch, seine Eltern sprachen Deutsch und starben Mitte 60. Wir saßen beim Frühstück und ich sagte so und so und so. Dann sagte er: "Eierlöffel, Eierlöffel. Das Wort habe ich seit fünfzig Jahren nicht mehr gehört." Es gibt keine "Eierlöffel" in Israel. Es ist ein deutsches Wort und bedeutet einfach Plastiklöffel, weil man Eier nicht mit Silberbesteck essen soll. Das waren berührende Momente zum Teil.

MSE: Kann man diese Erlebnisse bei einer Theateraufführung haben?

MB: Nein, im Theater sind die Begegnungen natürlich viel länger und viel kontinuierlicher. Man verfolgt sie. Beim Film ist es so, dass man aufeinander klatscht, sehr heftig und kurz, und nach drei Monaten ist es meistens wieder vorbei. Obwohl jetzt bei diesem Film kenne ich alle zufälligerweise auch noch und habe Kontakt. Im Theater sind die Mauern so dick, dass nichts durchdringt ausser Theater. Das sind hermetische Räume. Beim Drehen ist es natürlich so, da dreht man im Bunker oder bei Schweinen oder im Schloss. Man bricht in Welten ein. Manchmal dreht man auch in Wohnungen, wo die Leute die Wohnung vermietet haben, und man sieht das Ehepaar. Man hat so eine Wohnung noch nie gesehen. Man platzt in Welten ein, die einem sonst nicht begegnen würden. Man dreht im Kloster und sieht nur Nonnen. Ich habe ganz oft im Bordell gedreht. Als Frau, wann geht man in ein Bordell, eigentlich nie. Man guckt, wie es so geht. Da kommen die Männer um zwei aus dem Büro, gehen mit einer Frau ins Zimmer und nach einer Stunde gehen sie wieder an ihren Laptop. Man hat zum Teil ganz andere Einblicke in die Gesellschaft. Das ist sehr anders als am Theater. Also am schönsten für alle Schauspieler ist, glaube ich, wenn sie beides haben. Nur drehen, dann fehlt einem gleich das Theater.

MSE: Machen Sie mit diesem Fotoprojekt noch weiter?

MB: Ja, weil ich im Oktober in München noch einmal eine Ausstellung habe. Eigentlich möchte ich unheimlich gern, wenn ich es schaffe, irgendwie das Ganze in zwei Jahren nach Wien bringen.

MSE: Wird es dann andere Fotos enthalten?

MB: Ja, in Salzburg habe ich viele Salzburger und viele Österreicher, in Berlin dann viele Schauspieler von der Volksbühne und vom Berliner Ensemble fotografiert. Für München schaffe ich es jetzt nicht, viele Münchner zu fotografieren, aber für Wien würde ich das gerne noch machen, dass ich am Burgtheater ein bisschen fotografiere.

MSE: Viele Inszenierungen am BE sind Koproduktionen mit dem Burgtheater, zum Beispiel *Einfach kompliziert*.

MB: Ja, genau das Stück habe ich schon fotografiert, den Gert Voss. Außerdem, wenn man so lang am Theater ist wie ich, und auch durch Martin Wuttke natürlich, kenne ich so viele Leute. Die wechseln immer, also zwanzig Jahre lang ist der in Hamburg, dann geht er für vier Jahre nach Köln. Das ist wie ein Mobile, das sich zwar überall ständig bewegt, aber irgendwie hängt alles doch an einer Schnur.

MSE: Das kann also mit den Theater- und Filmfotos unendlich weitergehen. Wird die nächste Ausstellung auch so heißen, *Wenn der Vorhang fällt*?

MB: In Salzburg hieß es *Ende der Vorstellung*. Das mochte ich viel lieber, den Titel, weil das in Deutschland so doppelbödig ist. Es ist auch eine Redewendung für "jetzt ist Feierabend." Man sagt auch abends zu Kindern, "Ende der Vorstellung, jetzt ins Bett." *Wenn der Vorhang fällt* ist mir ein bisschen zu theatralisch. Den Titel wollte der Direktor des Gropius-Baus unbedingt, und das war ganz gut, weil ich dieses Buch mit einem anderen Titel nochmal machen konnte. Ich konnte dieses Buch nicht genauso nennen wie das Salzburg-Buch. Das wäre mit dem Verlag schwierig gewesen. In München heißt es genauso wie in Berlin, weil es auch dasselbe Buch ist.

MSE: Sie kennen sicher Cindy Sherman. Sie hat auch mit Verkleidung und Selbstporträts gearbeitet und hat auch im Martin-Gropius-Bau 2007 ausgestellt.

MB: Ja, dieses Bild auf dem Umschlag erinnert viele natürlich an sie. Aber ich verkleide mich nicht für das Bild, sondern ich bin Schauspielerin und habe ein Kostüm an und mache das Foto. Insofern ist es vollkommen anders.

MSE: Sie waren tatsächlich diese Frau in Christoph Schlingensiefels *Rosebud* (2001). Cindy Sherman zieht sich an und spielt diese Frau nur für die Kameraaufnahme.

MB: Was viel Spass gemacht hat, ist die Zusammenarbeit mit Susan Todd. Sie ist eine fantastische Kostümbildnerin, die auch Bühnenbildner gelernt hat. Sie war lange Assistentin von Einar Schleef und ist auch Patentante meiner Kinder. Sie hat mir von den Räumen im Gropius-Bau ein Modell gebaut und alle Bilder in verschiedenen Größen gemacht. In diesem riesigen Modell in unserer Wohnung hat sie während zwei, drei Monaten alle Bilder hingehangen, geguckt und gesagt: "Hierhin, dahin, nein, zurück..." Weil ich das allein finanzieren und viel Geld dafür ausgeben musste und weil ich sechzig Bilder aufhänge, kann ich mir nicht überlegen, wo hänge ich das Bild hin, oder welche Größe könnte das Bild haben. Das wurde Monate vorher mit der Präzision eines deutschen U-Bootes geplant, erarbeitet und ausgesucht. Von den hundert oder hundertzwanzig Bildern hatte ich jedes Bild in drei Größen und habe jedes angeguckt, wie groß und wo. Dadurch sind zum Teil Reihen entstanden, die mir sonst gar nicht so klar waren, aber die ich durch das Modell gesehen habe. Zum Beispiel diese Bilder mit den weißen Kleidern, die hängen im Gropius-Bau nebeneinander. Auf einmal sah ich in dem Modell: "Sie hat die Brille so wie sie die Brille." So entstanden ganz andere Sachen.

MSE: Wie ist das seltsame Schlussbild von Dietmar Bär in der Badewanne entstanden? Hatten Sie ein besonderes Objektiv?

MB: Das ist eine ganz normale Badewanne. Die sieht wirklich absurd aus, aber das ist eine normale Badewanne mit einem Weitwinkelobjektiv fotografiert. Es ging mir ein bisschen die Luft aus, weil ich keine Garderobe mehr wollte, nach den vielen Bildern, die ich in Garderoben gemacht habe, war es mir so langweilig. Dann habe ich Dietmar gefragt, der lange gedreht hatte, wo man sich nach dem Drehen entspannt. Eigentlich wollte ich es in der Dusche machen, aber die Dusche war so häßlich, dass ich gesagt habe, das geht nicht. Dieses Bild fällt irgendwie heraus, dann aber auch nicht, weil es ein Schauspieler nach der Arbeit ist. Ich war immer nachher froh, wenn einfach die Umgebung eine andere war, nicht immer Garderobe, Garderobe, Garderobe.

Hier ist zum Beispiel Angela Winkler. Das Bild kenne ich ganz lange und habe es vergrößert, es hängt im Gropius-Bau in Groß. Ich habe ganz spät gesehen, dass das hier das Hustenbonbon ist, was vorne drauf klebt. Das macht Martin auch immer. Die Schauspieler haben ganz oft das Textbuch, das ist *Hamlet* hier, und da legt man es bei der Inspizientin hin und nimmt das Hustenbonbon und klebt es drauf. Ich kenne das Bild fünf Jahre und habe das erst vor einem Jahr entdeckt. Da musste ich fragen, was ist das? Und dann musste ich so lachen, weil ich gesehen habe, dass Angela das Hustenbonbon draufgeklebt hat.

MSE: Das war die *Hamlet*-Inszenierung von Peter Zadek, nicht?

MB: Ja, und dafür bin ich extra nach Recklinghausen gefahren. Ich kenne Angela seit Ewigkeiten und wollte sie unbedingt fotografieren. Das Foto ist ziemlich alt. Das habe ich sehr früh in dieser Serie gemacht. Ich wusste, dass sie das nicht mehr spielt. Das war abgespielt und das hatte ich verpasst. Es war eines der wenigen Male, dass ich extra irgendwo hingereist bin, um das Bild zu machen. Das Bild mag ich auch so, weil Angela sich selber gern in Blumenkleidern und Wiesen, so natürlich sieht. Irgendwie mochte ich es, weil das Bild vollkommen metallisch ist, ganz anders. Auch zum Beispiel Milan Peschel, er ist fantastisch, ein wirklicher Weltschauspieler. Der spielt an der Volksbühne und macht auch viele Filme. Er spielt immer den Mann von nebenan, so in der Trainingshose mit der Tüte bei Aldi einkaufen, mit der Bierflasche. Was man bei anderen manchmal sucht und denkt: "Wenn ich den im Unterhemd und in der Unterhose in der Garderobe fotografiert hätte." Bei Milan ist es so, dass er der einzige ist, der hermetisch schick in der Uniform sitzt. Ich hatte viele Bilder von ihm, aber ich mag dieses, weil ich denke, das ist ein Bild, das eine Frau in der Tasche hat, wenn der Mann in den Krieg geht. Wie eine alte Fotografie, die man am Herzen trägt. Oder als würde er an sie denken. Das war für mich so. Ja, die Bilder sind sehr verschieden.

MSE: Das Bild von Sophie von Kessel in *Jedermann* (2008) hat eine Dreispaltung, die ich sehr mag. Ihr Buch enthält eine spannende Gruppe von

Leuten, die mir teilweise sehr bekannt sind. Es wird anderen vielleicht ebenso gehen. Was ist Ihr Lieblingsbild?

MB: Ich weiß nicht. Also ich mag besonders das von Otto Sander. Die Gruppe ist aber nicht eine Auswahl von guten und schlechten Schauspielern, sondern zeigt die Leute, die mir in meinem Arbeitsleben begegnet sind. Das ist die Auswahl.

MSE: Ich bewundere die Filme von Otto Sander wie *Der Himmel über Berlin*, aber man muss die Leute auch gar nicht kennen, um die Bilder zu genießen. Oder, wenn man sie in dieser Rolle und diesem Kostüm nicht kennt, sind sie vielleicht aus anderen Filmen oder Inszenierungen bekannt. Es ist wie ein Kaleidoskop. Jedes Foto hat eine Tiefe, die auf viele andere Darstellungen deutet. Dieses von Frau Hörbiger ist bemerkenswert, denn es kommen die Haare wohl zauberhaft wieder aus der Maske hervor.

MB: Christiane Hörbiger (*Luisens Versprechen*, 2009) ist eine ganz hübsche Frau und alle sind erschrocken und fragen, wieso ich Frau Hörbiger so fotografieren durfte. Die hat die Bilder gesehen und hat gesagt, das ist fantastisch, was Sie machen, ganz uneitel, gar nicht mit Schönwelle. Sie hat mir einen sehr netten Brief geschrieben, war in der Ausstellung in Salzburg. Also was ich noch ganz interessant finde, ist, dass ich bei guten Theaterschauspielern das Gefühl habe, dass sie alles absorbieren, was an ihnen dran ist, wenn man sie vorher fotografiert oder auf dem Gang sieht. Alles gehört ihm, das Schwert und der Mantel, als hätte er noch nie einen anderen Mantel angehabt. Die Perücke hat schon meine Mutter getragen. Die gehört mir, das sind meine Haare. Dann am Ende der Vorstellung, wenn ich das Foto mache, lösen sich diese Accessoires und diese Requisiten so ein bisschen vom Körper und hängen etwas trostlos und ungeliebt an den Leuten runter, was auch eine gewisse Komik hat. Man hat das Gefühl, es ist alles auf einmal wie Pappe, wie falsch. Und vorher ist alles dran und gehört ihm, keine Frage, ist ganz normal. Das Schwert hatte ich schon immer, es ist mein Schwert. Wenn man ihn nachher trifft, hängt alles müde an ihm herunter, oder das Kostüm sitzt so, dass man denkt, wer hat ihm denn das Kostüm angezogen? Auf der Bühne würde man das bei einem guten Schauspieler nie denken. Er hat das Kostüm ganz selbstverständlich an, hat noch nie ein anderes Kostüm angehabt, eigentlich. Das fand ich auf den Bildern manchmal ganz lustig, weil ich die Leute auf der Bühne kenne oder mit ihnen gespielt habe und nachher sitze ich in der Garderobe und auf einmal denke ich, das hast du immer angehabt? Das habe ich noch nie gesehen. Hängt dieser Mantel immer da herum?

MSE: Es ist auch ein bisschen Verharren, der Genuss der Erschöpfung. Die schmeißen nicht sofort alles hin. Vielleicht denken sie noch an den Applaus.

MB: Haben Sie den Text von Thomas Oberender vom Salzburger Katalog? Der beschreibt wirklich schön, dass es überhaupt nicht private Bilder sind, dass die Leute manchmal fast orientierungslos sind, wenn sie gerade von der Bühne kommen, dass sie auch schön sind, müde, erschöpft. Ich finde sie wirklich *auch* schön.

MSE: Jeder Mensch, der etwas ausserhalb der Privatsphäre macht, hat diese Zwischenzeit in irgendeiner Weise, wenn auch im Aussehen nicht so extrem.

MB: Es ist auch bei mir eine Zeitfrage gewesen. Ich habe nur etwa zehn Minuten fotografiert, konnte nicht lang inszenieren, habe kein Licht gemacht. Ich muss immer gucken, wo das Licht ist, aber ich kann nicht lang fotografieren. Sie wollen alle duschen und in die Kantine. Ich kann nicht nach der Vorstellung eine halbe Stunde jemanden blockieren. Ein Stativ habe ich meistens, weil ich Angst habe, es ist zu dunkel. Aber ich habe nie länger als zehn Minuten fotografiert. Sehr schnell muss es gehen. Ich muss gut vorbereitet sein. Ich muss wissen, wo der Mensch sitzt oder vielleicht, wo er sitzen könnte und wo er sich wohl fühlt, wo er auch attraktiv wirkt und nicht zu weit von der Bühne ist. Ich kann nicht jemanden vor dem Theater fotografieren, denn da ist das Gesicht nach zehn Minuten wieder wie vorher. Ich möchte sie, wenn sie noch bei sich sind. Also muss es irgendwo in der Nähe sein, entweder im Gang oder in der Garderobe oder irgendwo auf der Bühne. Eigentlich habe ich nie Licht. Ich kann nicht anfangen mit Lampe, es ist auch viel zu eng in so einer kleinen Garderobe. Wo soll man noch Lampen hinstellen? Ich muss immer schon gucken, wo das Licht herkommt. Meistens kommt das Licht von vorne, in der Regel, weil man sich schminkt und anschauen muss.

MSE: Und wenn Sie *auch* im Kostüm dastehen, ist es dann für die Darsteller anders, als wenn eine Fotografin kommt?

MB: Ja, ganz sicher. Eben auch, weil man sich kennt und nicht das Gefühl hat, ich renne mit dem Bild ins Internet.

MSE: Wieviele Bilder machen Sie für jedes Bild, das erscheint?

MB: Meistens sind es zwischen dreißig und fünfzig, wenn man zehn Minuten fotografiert. Also ist alles digital, aber ein Film hat sechsenddreißig Aufnahmen. In meiner Fotografenbirne würde ich sagen, es sind immer um sechsenddreißig, vierzig Bilder. Wenn man zum Beispiel eine Fotosession im herkömmlichen Sinne mit Lampen und Ausleuchten macht, dann macht man dreihundert Bilder und nimmt eins oder zwei. Ich habe auch viele Leute fotografiert und konnte gar kein Bild nehmen. Die Bilder, bei denen die Leute ausatmen, gehen immer. Der Atem darf nicht angehalten werden. Ich habe ein Bild von Sophie Rois,

das Ausdruck ist, da strahlt immer noch Energie. Das geht in dieser Serie komischerweise nicht. Es müssen Bilder sein, bei denen nichts gewollt wird.

MSE: Es ist vielleicht gewagt von mir, aber ich habe eine Kamera dabei. Darf ich ein Foto von Ihnen machen? Oder würden Sie eines von sich selbst im Spiegel machen? Das wäre ein guter Schlußpunkt für das faszinierende Gespräch. Besten Dank.

MB: Es hat auch Spaß gemacht.

An Accolade with the Sword of Damocles: Bertolt Brecht and Egon Monk 1949-1953

Egon Monk (1927-2007), a major pioneer of West German TV, began his career in 1949 as the assistant to Bertolt Brecht at the Berliner Ensemble. He quickly became Brecht's right hand man. Their collaboration came to an abrupt end in 1953, a key year in the Cold War, when Monk left the GDR. During the last twenty years of his life, Monk made a number of attempts to document his years with Brecht. His literary estate, only recently opened for research purposes, contains a wealth of unrealized projects about Brecht. A collection of in-depth interviews from the mid-1980s conducted in Hamburg by an employee of the Brecht archive was also never published. Two decades later, only some heavily edited excerpts made their way into an autobiographical compilation whose publication Monk accompanied but never lived to see it to completion. The text is an attempt to reconstruct Monk's years with Brecht on the basis of the newly available material and also looks at why Monk never succeeded in portraying his time with Brecht.

Egon Monk (1927-2007), bedeutender Pionier des westdeutschen Fernsehens, begann seine Karriere 1949 als Assistent Bertolt Brechts am Berliner Ensemble. Schnell war er hier Brechts wichtigster Mitarbeiter geworden. Die Zusammenarbeit endete 1953 scheinbar abrupt, in einem Schlüsseljahr des Kalten Krieges, als Monk die DDR verließ. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens hat Monk mehrere Versuche unternommen, die Jahre mit Brecht darzustellen. In seinem erst seit kurzem der Forschung zugänglichen Nachlass befindet sich eine Fülle von Notizen zu nie realisierten Brecht-Projekten. Auch ein Gesprächsband, für den Mitte der 1980er Jahre eine Mitarbeiterin des Brecht-Archivs im damaligen Ostberlin Monk in Hamburg umfänglich befragte, kam nicht zustande. Lediglich stark redigierte Ausschnitte flossen zwei Jahrzehnte später in ein autobiografisches Buch ein, dessen Edition Monk zwar noch begleitet, aber nicht mehr erlebt hat. Der Text unternimmt den Versuch, Monks Jahre mit Brecht auf der Basis der jetzt zugänglichen Materialien zu rekonstruieren und fragt auch nach Gründen für Monks Scheitern an einer Darstellung seiner Zeit mit Brecht.

Ritterschlag mit dem Damoklesschwert: Egon Monk und Bertolt Brecht, 1949-1953

Esther Slevogt

I

In dem Maße, wie das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Deutschland im Begriff ist, historisch zu werden, sind einige prägende Persönlichkeiten seiner Gründerjahre in den Fokus medienwissenschaftlicher Auseinandersetzung gerückt: Egon Monk zum Beispiel, der vom Theater über den Hörfunk 1960 zum Fernsehen kam. Als Produzent und Regisseur hat Monk dort wichtige Formate entwickelt, in denen er sehr erfolgreich Massenkompabilität und künstlerische Qualität miteinander zu verbinden verstand. In den letzten beiden Jahrzehnten ist immer wieder der Versuch unternommen worden, Egon Monks stilprägende Fernseharbeit mit den Anfangsjahren seiner Karriere am Theater kurzzuschließen. Weil Monk von 1949 bis 1953 ein enger Mitarbeiter Bertolt Brechts am Berliner Ensemble war, stand seit Beginn dieser Kontextualisierung die Frage im Mittelpunkt, inwieweit Bertolt Brecht auch Monks Fernseharbeit prägen konnte.¹ Aus dieser Fragestellung kristallisierte sich die These heraus, dass Monk die Grundsätze der Brecht'schen Theaterästhetik in ein anderes Medium, eben das Fernsehen, transportierte und im Grund erst dort wirklich fruchtbar werden ließ.² Befeuert wurde diese These nicht zuletzt durch die von Monk am Ende seines Lebens selbst vertretene Ansicht, das Fernsehen der 1960er Jahre wäre auch für Brecht eine große Chance gewesen: "Als das Fernsehen noch neu war, die Zuschauerzahlen noch nicht groß genug, um interessant für Politiker zu werden."³ Eine interdisziplinäre Gesamtschau Egon Monks und seines Wirkens als Fernsehmacher unter Einbeziehung seiner Theaterarbeit (nicht nur bei Bertolt Brecht) unternahm im Juni 2012 an der Universität Hamburg eine zweitägige Arbeitstagung,⁴ in deren Kontext auch dieser Text entstand, der eine überarbeitete Fassung des Tagungsbeitrags zu Egon Monks Jahren am Berliner Ensemble und Zwischenstand eines *work in progress* ist.

Noch in dessen Gründungsphase war der zweiundzwanzigjährige Monk 1949 von Bertolt Brecht und Helene Weigel ans Berliner Ensemble engagiert worden, zunächst jedoch als Schauspieler. Schnell war Monk Brechts wichtigster Mitarbeiter geworden und im Jahr nach seinem Engagement konnte er bereits eigene Regiearbeiten verwirklichen. Die Zusammenarbeit mit Brecht endete 1953, einem Schlüsseljahr des Kalten Krieges. Monk verließ die DDR, zunächst Richtung Westberlin. 1957 siedelte er mit seiner Familie nach Hamburg über.

Lange bevor Egon Monk als Referenzfigur des Übergangs von Theater- und Fernsehästhetik in den Fokus der jungen westdeutschen Medienwissenschaften geriet, war er in Ostberlin als *missing link* zur Frühgeschichte des Berliner Ensemble wiederentdeckt worden. Künstler, die die DDR verlassen hatten, fielen lange als Referenzfiguren ganz aus dem historischen oder künstlerischen Diskurs heraus. Mitte der 1980er Jahre stieß eine Mitarbeiterin des Bertolt-Brecht-Archivs in Ostberlin – Ditte von Armin, damals Ditte Buchmann – im Rahmen ihrer Arbeit an einem Gesprächsband mit Wera und Klaus Küchenmeister⁵ auf Aufzeichnungen Egon Monks aus der Frühzeit des Berliner Ensembles,⁶ eine Zeit, die auch im Zentrum des geplanten Küchenmeister-Buches stehen sollte. Wera Küchenmeister, geb. Skupin, hatte von 1951 bis 1954 zu Brechts Meisterschülerklasse in der Deutschen Akademie der Künste gehört, Klaus Küchenmeister von 1952 bis 1954. Im Zuge der Entdeckung der Monk-Aufzeichnungen und der daraus entstandenen Kommunikation mit Monk über die deutsch-deutsche Grenze hinweg entstand in Ostberlin der Plan, einen weiteren Gesprächsband zur BE-Frühgeschichte mit Egon Monk zu herauszugeben. Im August 1985 führte Ditte Buchmann in diesem Kontext mehrere Gespräche mit Monk in Hamburg, deren Transskripte sich seit kurzem im Archiv der Berliner Akademie der Künste⁷ befinden. Der Gesprächsband kam jedoch ebenso wenig zustande, wie von Monk in der Folge selbst geplante Arbeiten zum Thema. Darunter befand sich auch ein Brecht-Film, wie Aufzeichnungen in seinem erst seit kurzem der Forschung zugänglichen Nachlass belegen. Lediglich Ausschnitte der Gespräche mit Ditte Buchmann flossen, fast zwei Jahrzehnte nach dem sie geführt worden waren, in redigierter Form in das von Rainer Nitsche herausgegebene Buch *Regie Egon Monk* ein,⁸ dessen Edition Monk zwar noch begleitet, sein Erscheinen jedoch nicht mehr erlebt hat. Er starb am 28. Februar 2007 in Hamburg. „Fraglich hingegen, ob ich riskieren werde, für das Verhalten des Zwanzigjährigen, der ich damals war, das Wörtchen *ich* zu verwenden,“ hatte Monk in den 1990er Jahren im Zuge seiner Vorarbeiten für ein ebenfalls nie geschriebenes Brechtbuch notiert.⁹

Das Ich, das ich damals war, bin ich schon lange nicht mehr, und die Kunst der Einfühlung zu bemühen, scheint mir für eine Sache, die doch nahe an der Wirklichkeit operieren muss, eine sehr fragliche Methode.¹⁰

Egon Monk, der dem jungen Mann, der er einst gewesen ist, nun so zu begegnen versuchte wie ein Schauspieler im Epischen Theater der Figur, die er spielen soll, hat es nicht riskiert. Der distanzierte, fremde Blick war auf das eigene Leben offenbar nicht anwendbar.

II

Egon Monk wurde 1927 als Arbeiterkind in Berlin-Wedding geboren.¹¹ Er gehörte zu einer Generation, die in der Propagandamaschinerie von Nazideutschland aufgewachsen war, in jenem fatalen wie unübersichtlichen Klima von völkischem Pathos und Demagogie, der Überwältigungsästhetik öffentlicher politischer Kundgebungen, gelenkter Medien und zensierter, ideologischer Kunst. Kurz: in einer Zeit, in der die Grenzen von Inszenierung und Wirklichkeit mit bloßem Auge kaum noch erkennbar waren und deren politische Protagonisten sich wie Schauspieler in Szene setzten, um Wirkungen zu produzieren, wie man sie zuvor nur von Theaterfiguren gekannt hatte.

Egon Monk war knapp zwölf Jahre alt, als der Zweite Weltkrieg ausbrach. Dieser Krieg sollte einen älteren Bruder verschlingen, der 1942 an der Ostfront fiel. Im Jahr darauf wurde Egon Monk als Flakhelfer verpflichtet, gerade fünfzehn Jahre alt. Im Herbst des gleichen Jahres bewarb er sich bei der Kriegsmarine "um nicht später zur SS eingezogen zu werden," wie er Jahrzehnte später diesen Schritt begründet hat.¹² Knapp überlebte er vier Wochen später als Jungmatrose schwere Kampfmanöver irgendwo auf See. Ein paar Monate war er 1944 an der Front in Westpreußen, wo er Panzergräben ausheben musste. Das Kriegsende erlebte er schließlich als Luftwaffenhelfer in Berlin.

Was Monk in diesen letzten Wochen des Zweiten Weltkrieges auf den Flaktürmen lernte, sollte er später auch als Assistent Bertolt Brechts gut gebrauchen können. Denn die gleichen Kohlescheinwerfer, die er als Helfer der Flugabwehr zur Ausleuchtung des Himmels zu bedienen hatte, um dort in der Dunkelheit der Nacht die feindlichen Bomber zu entdecken, wurden nach dem Krieg im Deutschen Theater als Bühnenscheinwerfer verwendet,¹³ wo Brechts Berliner Ensemble von 1949-1954 Gastrecht genoss. "Für ihn konnte es nie genug Licht auf der Bühne geben,"¹⁴ erinnert sich Horst Bienek, der 1951 Brechts Meisterschüler geworden war. "Er sagte einmal 'Licht ist die Wahrheit. Je mehr Licht, desto mehr Wahrheit.'"¹⁵ "Brecht wurde sehr böse, wenn das mit dem Licht nicht klappte," so Egon Monk.¹⁶

Egon Monk gehörte also jener sprichwörtlich gewordenen Flakhelfergeneration¹⁷ der Jahrgänge 1926-1928 an, die von der Schulbank in den Krieg geschickt und als Kindersoldaten im Luftkrieg oder im Volkssturm verheizt worden war und nach 1945 nicht nur vor den Trümmern des Landes stand, in dem sie aufgewachsen war, sondern auch vor den Trümmern ihrer Identität.

Im Januar 1949 wurde für den zweiundzwanzigjährigen Egon Monk Bertolt Brechts und Erich Engels Inszenierung der Geschichte einer

Marketenderin im Dreißigjährigen Krieg zur Offenbarung, die durch den Krieg Kind um Kind verliert und trotzdem nicht aufhört, ihre Geschäfte mit diesem Krieg zu machen. Stärker noch als Stück und Stoff von *Mutter Courage und ihre Kinder* war für Egon Monk die Darstellungsweise dieser Inszenierung zur Offenbarung geworden, die das Ergebnis von Brechts Forderung war, jede Inszenierung müsse als solche kenntlich gemacht sein, kein Mensch dürfe so einfach in den Fluss der Fiktion geworfen werden,¹⁸ um darin unterzugehen. Vielmehr habe das Theater seine ästhetischen Mittel offenzulegen: dass die Illusion des Theaters immer als Illusion erkannt werden kann, um auf dem Weg der ästhetischen Erfahrung einen Lernprozess mit dem erklärten Ziel der Weltverbesserung in Gang zu setzen. Das war die aufklärerische Droge des Brechttheaters, der das Arbeiterkind Monk, das in Nazideutschland denken und sehen, im Krieg schließlich das Gehorchen gelernt hatte, nun verfiel, und die ihn später auch als Fernsehmacher weiter treiben und prägen sollte.

III

Wann ist Egon Monk zuerst auf Bertolt Brecht gestoßen? Er selbst hat zu Protokoll gegeben,¹⁹ es sei im Februar 1948 gewesen, als er im Deutschen Theater Berlin eine Inszenierung von Bertolt Brechts Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches* sah, vom damaligen Intendanten des Deutschen Theaters Wolfgang Langhoff in Szene gesetzt. Der aus der Schweizer Emigration zurückgekehrte Langhoff, der als Kommunist im KZ gewesen war, worüber er 1935 im Schweizer Exil den damals weltberühmten Bericht *Die Moorsoldaten* veröffentlicht hatte, war 1946 von der Sowjetischen Militäradministration zum Intendanten des Deutschen Theaters berufen worden. Zu Langhoffs kulturpolitischen Aufgaben hatte es unter anderem gehört, prominente Westemigranten wie Bertolt Brecht aus dem amerikanischen Exil nach Ostberlin zu holen.²⁰ Lange fremdelte Brecht mit dem Ostsektor Berlins und ließ Anfragen der Sowjetischen Militäradministration unbeantwortet. Auch wollte er keine Aufführungsrechte für seine Stücke erteilen. Erst Wolfgang Langhoff gelang es, mit Brecht ins Gespräch zu kommen. Schließlich durfte Langhoff zum 50. Geburtstag des abwesenden Dramatikers im Februar 1948 zumindest dessen Episoden-Drama *Furcht und Elend des Dritten Reiches* über den Aufstieg der Nazis in Deutschland auf die Bühne bringen, die erste autorisierte Brechtinszenierung im Nachkriegsberlin. Das war die Aufführung, die Egon Monk 1948 sah, damals einundzwanzig Jahre alt.

Mehr noch als die plakativen Szenen aus dem Alltag von Diktatur und Terror fesselten ihn zwischen den Szenen gesungene Lieder,²¹ durch die das Gezeigte mit kühlem Pathos in eine epische Distanz gerückt wurde, und deren bildhafte wie dokumentarisch arbeitende Texte sich durch ein hohes Maß an ästhetischer Verdichtung auszeichneten. Damals hatte Monk gerade begonnen, Film zu studieren. An der Schauspielschule der

Schauspielerinnen Hilde Körber in Berlin hatte er zuvor knapp zwei Jahre ein Schauspielstudium absolviert. Ein paar Wochen lang war er anschließend als Dramaturg in der Provinz gewesen. Doch insgesamt hatte Monk am Theater wenig Gefallen gefunden, das ihm in seinen ästhetischen Mitteln dem Film deutlich unterlegen schien. So war er Filmstudent bei der 1946 gegründeten DEFA²² geworden. Deren Ausbildungsstätte befand sich damals in unmittelbarer Nähe der Ruine des Berliner Stadtschlusses in einigen erhaltenen Räumen des Kronprinzenpalais auf der zerbombten Prachtstraße Unter den Linden.

Um Geld zu verdienen, meldete sich der Student Monk beim Veranstaltungsdienst der Volksbühne, wo in der nach 1945 wieder aufgenommenen Tradition der Arbeiterbildungsvereine der Weimarer Republik Kulturprogramme für Betriebe und Arbeiterversammlungsstätten organisiert wurden. Die Anregung dafür stammte von dem Schauspieler und Sänger Bruno Lorenz, mit dem sich Monk auf der Schauspielschule angefreundet hatte. Lorenz, fast sechzehn Jahre älter als Monk, war ursprünglich Kupferschmied gewesen und in den 1920er Jahren über die Agitprop-Bewegung zum Theater gekommen.²³ Lorenz und Monk einigten sich schnell darauf, ein am Agitprop orientiertes Brecht-Programm zusammenzustellen. In ihre Truppe nahmen sie auch die Schauspielerinnen Isot Kilian und den Pianisten Fritz Hemmann auf, der zu ihrer Begeisterung sogar Erfahrung mit Brecht aus der Weimarer Republik vorzuweisen hatte.

So entstand im Laufe des Frühjahrs 1948 ein Brecht-Programm, mit dem das Quartett durch Aulas, Arbeiterkantinen und Betriebe zog. Brecht jedoch war noch so schimärenhaft und sagenumwoben in diesem Nachkriegsberlin, wo von ihm bisher so gut wie keine Texte publiziert waren, dass Monk und Lorenz auf dem Programmzettel den Vornamen Brechts falsch, also mit "d" am Ende schrieben: "Eine Stunde mit Bertold Brecht."²⁴ Im Moritätenstil gaben sie kurze Nachrichten und Informationen zu Brechts Leben und seiner Kunst. Darüber hinaus informierten sie über den medial jeweils aktuellsten Stand zu Brechts Rückkehr aus der Emigration. Der Vortrag wurde immer wieder unterbrochen von Gedichtrezitationen, darunter "An die Nachgeborenen," und schmissigen Songs und politischen Kampfliedern wie dem "Kanonensong" aus der *Dreigroschenoper* oder dem "Solidaritätslied."

Ende Oktober 1948, inmitten der Berlin-Blockade, kam Brecht dann tatsächlich nach Berlin. Auch das wurde dem Publikum von Monk und Co. umgehend zur Kenntnis gebracht – ebenso wie der Probenbeginn seiner Inszenierung *Mutter Courage und ihre Kinder* am Deutschen Theater. Als DEFA-Student gehörte Monk mit seiner Filmklasse und einer Klasse der DEFA-Schauspielschule²⁵ schließlich zu den Privilegierten, die kurz vor der legendären Courage-Premiere am 11. Januar 1949 im Deutschen Theater eine öffentliche Generalprobe besuchen durften.

Der ehemalige Jungmatrose, Luftwaffenhelfer und Schützengraben-ausheber Monk war von der ersten Szene an elektrifiziert: "Hier wendet sich einer, der ganz auf der Höhe der Zeit ist, an mich,"²⁶ fasste er später seinen Eindruck zusammen:

Es war für mich nicht schwer, in den Szenen aus dem lange vergangenen Dreißigjährigen Krieg den erst kürzlich vergangenen und kürzeren, aber nicht weniger verheerenden Krieg wiederzuerkennen.²⁷

Die Art und Weise, wie Brecht es zu Wege gebracht hat, dass die beiden Werber, die zu Beginn der ersten Szene das Stück eröffnen, sich über den Krieg und ihre persönlichen Aussichten unterhalten,...das traf mich also mitten ins Herz. So etwas hatte ich überhaupt noch nie gehört, dass etwas mitgeteilt werden kann, das erst im Kopf des Zuschauers zündet.²⁸

Theater erschien Monk so wie Brecht es gebrauchte dem Film gegenüber ästhetisch nun doch das deutlich avanciertere und wirksamere Medium zu sein. Besonders der kleine Vorhang, von Spöttern und Anhängern gleichermaßen die "Brechtgardine" genannt, erweckt die Aufmerksamkeit des jungen Filmstudenten: jener auf halber Bühnenhöhe an Drahtseilen aufgehängte und beidseitig auf- und zuziehbarer Vorhang also, mit dem Szenenwechsel markiert wurden, oder hinter dem kurze Umbauten stattfanden.

Brechts Stück bestand nicht aus drei oder vier oder fünf Akten, sondern aus vielen Szenen, kurzen und langen. Ich konnte mir zwar vorstellen, dass der große Vorhang sich zehn- oder zwanzigmal gehoben oder gesenkt hätte, und es zehn oder zwanzigmal dunkel und wieder hell geworden wäre, aber wie würde das gewirkt haben? Die Aufführung wäre erledigt gewesen. Es wäre nicht möglich gewesen, dem Lauf der Handlung zu folgen, weil die Handlung gar nicht ins Laufen hätte kommen können. Aber der kleine Vorhang ermöglichte es, die vielen Szenen...eher unauffällig und mit einer gewissen Eleganz aneinanderzufügen.²⁹

Für den Filmstudenten wurde also zum Schlüsselerlebnis, dass bei Brecht gerade die de-illusionierende Offenlegung der theatralischen Mittel die Suggestivkraft der Erzählung beziehungsweise der "Fabel" erhöhte, dass also das Theater bei Brecht ähnlich arbeitete, wie der sowjetische Avantgardefilm der 1920er Jahre, wo die Montage ein wesentliches Gestaltungselement war.

Bereits Brecht hatte seinen Begriff des Epischen Theaters stark an den Erzähltechniken des jungen Kinos entwickelt, das in den 1920er Jahren

bekanntermaßen noch stumm gewesen ist, und dessen erzählerische Elemente daher isoliert nebeneinander standen, ohne dass dies, wie die Zeitgenossen erleben konnten, der Suggestivkraft des neuen Mediums abträglich war. Im Gegenteil: Im Gegensatz zum behäbigen Theaterapparat schien es unendlich flexibel. Einerseits machte der Schnitt eine deutlich flüssigere visuelle Erzählung möglich, andererseits wurde mit Texttafeln, in denen Kurzdialoge oder Ortsbeschreibungen eingeblendet wurden, die Ebenen gewechselt und die Illusion durch Information versachlicht, womit das Medium selbst als Transportmittel der Fabel ins Zentrum rückte. Ähnliche Elemente entdeckte Egon Monk nun bei Brecht: Tafeln, welche die Orte der Handlung markieren, Zwischentitel, Songs, von denen die Erzählung szenisch phrasiert wurde.

So kommt Egon Monk, der Theaterverächter, doch noch zum Theater. Isot Kilian, Bruno Lorenz und er selbst wurden im Frühjahr 1949 ans frisch gegründete BE engagiert. Auch als Mitglieder des Berliner Ensembles zogen Monk, Lorenz, Kilian und Hemmann mit ihrem Brecht-Programm weiter durch die Arbeiterbildungsstätten, nun in offizieller PR-Mission für Brechts Theater.³⁰

IV

Zu seinem Leidwesen wurde Monk jedoch nur als Schauspieler ans BE engagiert. Im Herbst 1949 zu Beginn der Proben für die allererste Eigenproduktion des Berliner Ensembles (*Mutter Courage* war noch als Produktion von Wolfgang Langhoffs Deutschem Theater herausgekommen), *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, stand er dann nicht einmal auf der Besetzungsliste. In einer der ersten Stellproben fragte er dann Bertolt Brecht, ob er ihm bei den Proben assistieren dürfe, und er durfte. In seinen Erinnerungen findet sich auch die Mitteilung, dass unmittelbar nach seiner Aufnahme in den Tross der ehrgeizigen Brechtschüler und Assistenten samt ihrer sorgsam abgesteckten *claims* eine Grippewelle seinen Aufstieg maßgeblich befördert hat.³¹

Als Regieassistent Brechts verfasste Egon Monk auf der Basis seiner Probennotizen und -mitschriften nicht nur zu *Herr Puntila und sein Brecht Matti*, sondern zu allen Inszenierungen, an denen er beteiligt war, minutiöse Berichte über die Entwicklung der Inszenierungen und der gespielten Fassungen, die bis heute ein sehr klares Bild von Brechts Arbeitsweise vermitteln: über die Art, wie darin Theorie und Theaterpraxis untrennbar ineinandergriffen. Der Sound von Brechts Diktion ist in Monks Notaten ebenso unüberhörbar, wie Paraphrasierungen des *Kleinen Organons*.³² Alle Brecht-Schüler und -Assistenten hätten das *Organon* damals auswendig gelernt, "das war unser Kanon. Das war unser Glaubensbekenntnis," schrieb Horst Bienek Jahrzehnte später mit leiser Ironie³³ über dieses Manifest dieser Nachkriegsgeneration, das offenbar

nicht nur Anleitungen zum Theatermachen sondern auch zu eigenen Identitätskonstruktionen in unwirklicher und unwirtlicher Zeit vermittelt hat. In Monks Aufzeichnungen bleibt auch der die Mittel reflektierende eigene Kopf stets spürbar.

Als in der Spielzeit 1949/50 an den Rostocker Bühnen *Herr Puntila und seine Knecht Matti* inszeniert werden sollte, hatte sich der junge Egon Monk bereits so viel Respekt erarbeitet, dass der Meister den Schüler als Berater nach Rostock schickte, um sicherzustellen, dass dort nach den Regeln seiner Kunst und vor allem der Berliner Modellinszenierung gearbeitet werden würde. Was Monk jedoch von der angefangenen Inszenierung des Regisseurs Harry Grunitzky sah, entsprach diesen Regel offenbar mitnichten. So begann Monk, über den Kopf des Regisseurs hinweg, (der immerhin der Leiter der Schauspielsparte des Theaters war), dessen Inszenierung umzuarrangieren. Es kam zum Krach. Am Ende zog sich Grunitzky gedemütigt zurück, und der junge Monk führte die Arbeit zu Ende.

Dieses fast zufällig zustande gekommene Regiedebüt wurde ein enormer Erfolg, und Egon Monk wurde gleich im Anschluss daran in Rostock für ein weiteres, sehr ehrgeiziges Projekt verpflichtet: die Inszenierung der Oper *Der Günstling* von Rudolf Wagner-Régeny, dessen Libretto (nach einem von Georg Büchner bearbeiteten Stoff von Victor Hugo über einen machtsüchtigen Emporkömmling am Hof der britischen Königin Maria Tudor, "Bloody Mary") kein geringerer als Caspar Neher geschrieben hatte, der nun für Monks Inszenierung in Rostock auch das Bühnenbild entwarf.

Die Inszenierung, die am 13. Mai 1950 und damit wenige Tage vor Egon Monks dreiundzwanzigstem Geburtstag herauskam, wurde zu einem hochkarätigen Kulturereignis in der jungen DDR: Der Komponist war inzwischen Direktor der 1947 gegründeten Rostocker Hochschule für Musik. Monks Inszenierung wurde vom Generalmusikdirektor der Rostocker Bühnen persönlich dirigiert und eröffnete die *Rostocker Tage Neuer Musik*, die den ehrgeizigen Versuch unternahmen wollten, "breiten Publikumsschichten die Werke der Moderne nahezubringen,"³⁴ darunter Werke von Arthur Honegger, Carl Orff, Dimitri Schostakowitsch, Claude Debussy und Boris Blacher. Noch hatten die ideologischen Kunstkämpfe nicht begonnen, in deren Verlauf nahezu all diese Komponisten bald darauf als "Formalisten" auf den Index geraten würden. Noch schien es fast, als könne die DDR tatsächlich das werden, was sich viele Künstler damals erhofften: ein sozial gerechter, antifaschistischer Arbeiter- und Bauernstaat UND eine Künstler- und Gelehrtenrepublik, auch wenn in den jungen Volksrepubliken Ungarn und Bulgarien bereits die förderischen Parteisäuberungen eingesetzt und zu ersten Todesurteilen geführt hatten. Zumindest im Schutzraum des Als-Ob, welcher auch das Epische Theater

weiterhin blieb, war diese Illusion immer noch aufrechtzuerhalten. Die örtliche Presse feierte auch diese zweite Regiearbeit Monks euphorisch, deren Premiere "auch Brechts Gattin Helene Weigel beiwohnte," wie in einer Premierenkritik nachzulesen ist.³⁵

Nach dem großen Rostocker Erfolg kehrte Egon Monk endgültig als der Primus unter den Brechtschülern und -assistenten ans BE zurück. Dort war er in der Folge beteiligt an Brechts Spielfassung der legendären BE-Inszenierung der Lenz-Adaption *Der Hofmeister*, obwohl Monk es später als Laune Brechts bezeichnet hat, ihn dort als Mitverantwortlichen genannt zu haben. Als Assistent darf Monk Brecht auch nach München begleiten, als er dort mit Erich Engel an den Kammerspielen wiederum *Mutter Courage* inszeniert: diesmal mit Therese Giehse in der Titelrolle, die bereits in Leopold Lindtbergs Zürcher Uraufführungsinszenierung im April 1941 die Courage gewesen war. Zunehmend durfte Monk auch am BE selbstständig arbeiten.

"Regie Egon Monk" stand 1951 auf dem Programmzettel von Bertolt Brechts *Herrnburger Bericht*, der einen Zwischenfall an der deutsch-deutschen Grenze nach einem gesamtdeutschen FDJ-Treffen in Ostberlin verhandelte und zu dem Paul Dessau eine Musik geschrieben hatte. Stück und Inszenierung gerieten noch vor der Premiere ins Fadenkreuz der Parteiideologen, besonders FDJ-Chef Erich Honecker erhob Einspruch. Die Aufführung verschwand sang- und klanglos aus dem Programm der Weltjugendspiele des Jahres 1951, für die sie eigentlich entstanden war. Und bald auch von den Spielplänen des BE.

1951 konnte Monk am BE noch ein weiteres Projekt realisieren, den Doppelabend *Biberpelz / Der rote Hahn* von Gerhart Hauptmann. Ursprünglich war Berthold Viertel als Regisseur vorgesehen. Doch der Kalte Krieg wurde kälter. Viele Künstler, die zunächst noch mit der jungen DDR und den enormen Möglichkeiten sympathisiert hatten, die sie Künstlern bot, blieben inzwischen fort. Nicht nur Berthold Viertel, auch Leonard Steckel, der Uraufführungspuntila von 1949 hatte Brecht und der DDR inzwischen den Rücken gekehrt. Die Umbesetzungsproben mit Curt Bois, der 1950 aus der amerikanischen Emigration zu Langhoff ans Deutsche Theater gekommen war, leitete 1951 ebenfalls Egon Monk.

V

In dem Maße jedoch, wie Monks Position auf dem Platz neben Brecht sich zu festigen schien, wurde das Eis unter ihm brüchig. "Monk soll es machen,"³⁶ schrieb Bertolt Brecht im August 1951 an Hanns Eisler, den er auf diesem Wege wissen ließ, dass er Egon Monk mit der Regie einer Bearbeitung von Goethes *Urfaust* zu betrauen beabsichtigte. Dieser viel zitierte Satz wird oft als endgültiger Ritterschlag Monks durch

seinen Lehrer gelesen.³⁷ Doch es war im besten Fall ein Ritterschlag mit dem Damoklesschwert, das längst auch über Brechts Theaterarbeit schwebte. Hanns Eisler, der kurz zuvor das Libretto für seine Oper *Dr. Faustus* abgeschlossen hatte, hatte sich bei Brecht offenbar beklagt, die allzu inflationäre Bearbeitung dieses Stoffes könne den Erfolg seines Unternehmens gefährden. Vor allem hatte er Brecht wohl den Vorwurf gemacht, von ihm nicht über dieses Projekt informiert worden zu sein. "Lieber Eisler, selbst verständlich werde ich doch jeden Schaden vermeiden, den Deine Oper erleiden könnte,"³⁸ beschwichtigt Brecht den alten Freund in seinem Brief:

Die Studioaufführung in Potsdam, zu dem des alten 'Urfaust', ist so unwichtig für Berlin, dass ich sie Dir gegenüber nicht erwähnte...Du kannst die jungen Leute das wirklich machen lassen, es wird eine saubere Sache...und wenn Du willst, stecke ich das kleine Lichtlein unter fünf Scheffel, Du kannst *publicity* oder *inpublicity* selber bestimmen.³⁹

Über *publicity* beziehungsweise *inpublicity* von Eislers *Dr. Faustus*-Oper sollte 1953 allerdings die SED bestimmen, die das Werk im Orkus der Formalismus-Debatte versinken ließ.

Von Egon Monks *Urfaust*-Inszenierung⁴⁰ hat es zwei Premieren gegeben: Die erste Premiere fand am 23. April 1952 am Landestheater Potsdam statt, eine zweite Premiere ziemlich genau ein Jahr später als Matinée im Deutschen Theater Berlin, am 15. Mai 1953. Zehn Tage zuvor war Josef Stalin in Moskau verstorben. Der Ostblock lag in Schockstarre. Doch der Stalinismus lebte noch. Casper Nehers Assistent Hainer Hill hatte eine hochverdichtende und kompakte Bühne gebaut und die junge Schauspielerin Käthe Reichel spektakulär provokant die Margarethe gespielt. Käthe Reichel war 1950 (noch unter ihrem ursprünglichen Namen Waltraud Reichel) unter den Mitwirkenden von Monks Rostocker *Puntila*-Inszenierung gewesen und wurde so für das BE entdeckt.

Während der Endproben für die Berliner Premiere erhielt Brecht einen Brief, angeblich von der Technik des Deutschen Theaters verfasst, die darin heftige Kritik an der Inszenierung übte. In Wirklichkeit war es die Partei, die ihre Stimme gegen die Inszenierung erhob, von der sie nicht nur das nationale Erbe, sondern auch die Arbeiterklasse verhöhnt und verunglimpft sah. Brecht war mit seinem Schüler Egon Monk nicht prinzipiell solidarisch und trat ihm bei einem Gespräch über die Kritik der Partei an der Inszenierung mit einer Mängelliste gegenüber, bat um Änderungen, denen Monk jedoch nicht nachkommen wollte. Bereits im Winter des Jahres 1952 war es zu Differenzen gekommen, über die sich Monk öffentlich nie geäußert hat. Jetzt, im Mai 1953, war der Bruch offensichtlich, auch wenn Brecht nicht auf den Änderungen bestand.

Zwischen den beiden *Urfaust*-Premieren von 1952 in Potsdam und 1953 in Berlin hat Monk auch seine bis heute bekannteste BE-Arbeit inszeniert, das Spanien-Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* mit Helene Weigel, Erwin Geschonneck und Eckehard Schall. Auch die Aufnahmen der Inszenierung für das DDR-Fernsehen hatte Monk noch als Regisseur geleitet, für die er, gemeinsam mit Peter Palitzsch, auch das Drehbuch schrieb. Den Schnitt hat er nicht mehr betreuen können. Denn im April des Jahres 1953 hatte Monk die DDR verlassen.

VI

Als Fernsehmacher in der Bundesrepublik blieb Egon Monk deutlich von den Prämissen der Bildungs- und Kulturpolitik der DDR in ihrer Aufbruchphase geprägt: Aufklärung über die Verbrechen der Deutschen während des Nationalsozialismus, Erweiterung des kulturellen Blicks auf die Lebenswelten der Arbeiter. Das Ziel, ein Massenpublikum an gehaltvolle Inhalte heranzuführen, schien Monk bald mit den Mitteln des Fernsehens besser erreichbar zu sein. Seine Zeit in der DDR und am Berliner Ensemble dabei ist niemals Teil der deutschen Geschichte gewesen, die Monk den Deutschen im Westen erzählte. Ob er ihre Instrumentalisierung im Kalten Krieg befürchtet hat?

Im November 1951 war Brechts Meisterschüler Horst Bienek in seiner Potsdamer Wohnung verhaftet und später zu einer fünfundzwanzigjährigen Gulagstrafe verurteilt worden, von denen er vier Jahre in Workuta verbrachte, bevor er nach dem 20. Parteitag der KPdSU 1956 in die Bundesrepublik freikam. Bereits unmittelbar nach Bieneks Verhaftung hatte es im Theater eine Ensembleversammlung gegeben, auf der Helene Weigel die Forderung erhoben hatte, die Gründe für Bieneks Verhaftung müssten offengelegt werden. In dieser Sache schrieb sie auch an Rudolf Engel, den für Brechts Meisterklasse zuständigen Direktor der Akademie der Künste, um die Gründe für die Verhaftung zu erfahren.⁴¹

Engel war Anfang der 1930er Jahre unter Hans Kippenberger Mitglied des M-Apparats der KPD, und dort für die Infiltration der NSDAP zuständig gewesen – wofür Kippenberger im Zuge der Säuberungen 1937 in Moskau sein Leben verlor, Engel aber aus der Moskauer Emigration in den Spanischen Bürgerkrieg geschickt wurde. Dort hatte Engel bei den Internationalen Brigaden unter General Gomez alias Wilhelm Zaisser gekämpft,⁴² der 1950 in der DDR der erste Chef des neugegründeten Ministeriums für Staatssicherheit geworden war. Bei diesem bat Helene Weigel nun Rudolf Engel, in Sachen Bienek nachzufragen. Dort aber wurde ihr bedeutet, Bienek sei als Spion direkt an die Russen überstellt worden, was weitere Nachforschungen und Aufklärungsmaßnahmen sinnlos machte. Dies sind Ereignisse, die sich unter Monks Augen zugetragen haben müssen, zu denen er sich jedoch ebenso wenig je öffentlich geäußert hat, wie über die Säuberungen der Jahre 1950/53 insgesamt.

Dabei befand sich das Sowjetische Militärgefängnis, in das die Verhafteten in der Regel zunächst eingeliefert wurden, in unmittelbarer Nachbarschaft des Deutschen Theaters: ein ehemaliger Flakbunker Reinhardt/Ecke Albrechtstrasse sowie ein benachbartes Gebäude, in dem sich heute die Ukrainische Botschaft befindet. Zeitzeugen haben berichtet, dass man als Passant aus den vergitterten und mit Brettern vernagelten Fenstern immer wieder Schreie dringen hörte. Ebenso ist überliefert, dass die Häftlinge aus den Gesprächen der Theaterbesucher, die unter ihren Zellenfenstern vorbei zur S-Bahn Friedrichstrasse gingen, oft Rückschlüsse darüber zogen, aus welcher Vorstellung sie kamen.⁴³

“Wir alle gingen, abendlich gekleidet, an diesem Bunker vorbei zu den berühmten Brecht-Premieren des Berliner Ensembles,”⁴⁴ schrieb vor einigen Jahren der Literaturkritiker Fritz J. Raddatz, damals Lektor im Ostberliner Verlag Volk & Welt, und befreundet mit dem Theaterkritiker und Philosophen Wolfgang Harich, der Monks Mitspielerin Isot Kilian geheiratet hatte. “Alle Stephan Hermlins, Hans Mayers, Herbert Iherings flanieren in festlicher Stimmung zur *Mutter Courage* oder zum *Kreidekreis* an dem finsternen Elendsklotz vorbei, bereit zum Kunstgenuss und Applaus...Und ich wusste.”⁴⁵

“Heißt das, dass Politik mich nicht interessiert hätte?”⁴⁶ fragt der drei Jahre ältere Egon Monk rückblickend im gleichen Jahr, in dem Raddatz seine Selbstverurteilung verfasste:

Im Gegenteil. Ich registrierte, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, mit großer Aufmerksamkeit, wie die Welt um mich herum sich veränderte, immer rascher und nur zum Unguten. Aber wirklich wichtig war für mich nur, was in der Luisenstraße⁴⁷ auf dem Probenplan stand.⁴⁸

VII

Wie jedoch aus Dokumenten in seinem Nachlass ersichtlich wird, hat Egon Monk bereits 1951 versucht, das Berliner Ensemble zu verlassen. Heinrich Allmeroth, der Generalintendant der Rostocker Bühnen, hatte das Angebot erhalten, in gleicher Funktion mit Beginn der Spielzeit 1952/53 das Landestheater Sachsen-Anhalt in Halle zu übernehmen und wollte Egon Monk zum Leiter der Schauspielsparte machen. Ein entsprechender Vertrag wurde aufgesetzt und am 19. Januar 1952 unterschrieben.⁴⁹ Doch sollte es nicht zum Wechsel nach Halle kommen. Denn Allmeroth konnte seine Intendanz in Halle nicht antreten. Stattdessen wurde er im Sommer 1952 als kommissarischer Intendant an die Berliner Staatsoper versetzt. Dort hatte der bisherige Intendant Ernst Legal nach dem Skandal um die Uraufführung der Oper *Das Verhör des Lukullus* von Bertolt Brecht und Paul Dessau nach Monaten der Zermürbung das Handtuch geworfen.

Bertolt Brecht hatte nach massiver Kritik durch die Partei, mit der er gehadert, sich ihr am Ende aber doch gebeugt hatte, eine neue Fassung geschrieben und der Oper einen veränderten Titel gegeben. Dies ist ein Kontext, in dem man möglicherweise auch Monks Schwierigkeiten mit dem *Herrnburger Bericht* wenige Wochen später sehen muss, für den Paul Dessau ebenfalls eine Musik geschrieben hatte. "Die Enttäuschung war groß unter uns,"⁵⁰ schrieb Jahrzehnte später Horst Bienek, der am 17. März 1951 Zeuge der Uraufführung der Oper gewesen war. "Die Ikone hatte einen Riss bekommen. Das Bild war beschädigt."

"Über Jahre hatte ich das alles nicht ernst genommen,"⁵¹ ist in einer Notiz Monks aus den 1990er Jahren zu lesen:

Fühlte mich sicher auf dem Platz neben Brecht. Das änderte sich (nicht nur für mich) mit der Verhaftung, mit dem Verschwinden von Martin Pohl⁵² und Horst Bienek. Was Rezensenten und Kulturfunktionäre nicht vermocht hatten, das gelang dem KGB. Er führte vor, was es bedeutet, administrative Maßnahmen zu ergreifen. Die Diskussion war beendet.⁵³

Die Verhaftung Horst Bieneks im November 1951 war also ebenso wenig spurlos an Monk vorübergegangen wie das Verschwinden Martin Pohls im Februar 1953, eines weiteren Meisterschülers aus Brechts Akademieklasse. Monks letztes Jahr am Berliner Ensemble war neben dem politischen Druck, der die Kunst immer unmöglicher werden ließ, darüber hinaus von einer privaten Tragödie überschattet. Seine junge Frau hatte die DDR bereits Anfang 1953 verlassen und war zu ihrer Familie in die Bundesrepublik gereist. Auch dazu finden sich fragmentarische Aufzeichnungen in Monks Nachlass.

"Sehr die Frage, ob nach vierzig Jahren der Erzählende noch ich sagen kann, wenn er sich daran erinnert, was ich erlebt, gedacht, gefühlt habe. Ich, der ich war,"⁵⁴ notiert Monk am 3. 9. 1994 im Zuge seiner Vorarbeiten für sein nie geschriebenes Brechtbuch, und stellt sich ein weiteres Mal die Frage nach Ort und Gegenstand seiner Selbstbetrachtung.⁵⁵

"Die Wahrheit erfahren wir nicht,"⁵⁶ schreibt Horst Bienek 1987 im Zuge seiner in den Münchner Poetik-Vorlesungen formulierten Reflexionen über die eigene autobiografische Erinnerungsarbeit. "Wir leben nicht die Wahrheit. Wir müssten sonst zerspringen."

Anmerkungen

- 1 Siehe unter anderem *Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor Dramaturg Regisseur, AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Nr. 21, (Marburg, 1995), mit Beiträgen unter anderen von Gerhard Schoenbrenner, Knut Hickethier und Karl Prümm.
- 2 Julia Schumacher, Andreas Stuhlmann, "Kleines Organon für das Fernsehen: Egon Monk als Erbe Brechts," in Sonja Hilzinger, Hrsg., *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte* (Berlin: Matthes & Seitz, 2012), S. 162-176.
- 3 Egon Monk, *Regie Egon Monk – Von Puntila zu den Bertinis*, Rainer Nitsche, Hrsg. (Berlin: Transit Verlag, 2007), S. 227.
- 4 *Die Hamburgische Dramaturgie der Medien. Egon Monk. Autor Regisseur Produzent. Arbeitstagung des Instituts für Medien und Kommunikation und des Research Center for Media and Communication in Verbindung mit der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland*. 8.-9. Juni 2012 an der Universität Hamburg.
- 5 Ditte Buchmann, Hrsg., *Eine Begabung muss man entmutigen. Wera und Klaus Küchenmeister erinnern sich an Brecht* (Berlin/DDR: Henschel Verlag, 1985).
- 6 Persönliche Auskunft Ditte von Arnim, 11. September 2012.
- 7 Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Nr. 102, 103. Die Tonbänder verwahrt das BBA.
- 8 Rainer Nitsche, *Regie Egon Monk. Von Puntila zu den Bertinis* (Berlin: Transit, 2007). Das Buch, dessen Editionsgeschichte durch einen Materialordner in Monks Nachlass minutiös dokumentiert ist (AdK, Egon-Monk-Archiv, Nr. 383) kompiliert viele Schichten von Material und Notaten aus unterschiedlichsten Zeiten und Quellen.
- 9 Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Ordner "Auf dem Platz, Materialien," o. Sig. Die Notiz Egon Monks trägt das Datum 7.11.1994. "Auf dem Platz" steht für den Arbeitstitel des geplanten Buchs "Auf dem Platz neben Brecht."
- 10 Ebd.
- 11 Die nicht im Einzelnen nachgewiesenen biografischen Informationen stammen im Wesentlichen aus persönlichen Gesprächen mit Ulla Monk, die seit 1950 mit Egon Monk verheiratet war, dem von Rainer Nitsche herausgegebenen Band *Regie Egon Monk* (Berlin: Transit Verlag, 2007) sowie den Transskripten der Gespräche, die Ditte von Arnim (damals Ditte Buchmann) im August 1985 mit Monk geführt hat (Akademie der Künste, Egon-Monk-Archiv, Nr. 102 & 103). Ich danke Ulla Monk und Ditte von Arnim für die Erlaubnis, das Material verwenden und zitieren zu dürfen.
- 12 Rainer Nitsche, Hrsg., *Regie Egon Monk* (Berlin: Transit Verlag, 2007), S. 113.
- 13 In einem Notat der Aufzeichnungen "Auf dem Platz, Materialien" (AdK Berlin, Egon-Monk-Archiv, o. Sig.) berichtet Monk, wie seine 1944 bei der Flak erworbenen Kenntnisse zur Bedienung von komplizierten Kohlescheinwerfern während der Proben zum Einsatz kamen.
- 14 Horst Bienek, *Das allmähliche Erstickten von Schreien. Münchner Poetik-Vorlesungen* (München & Wien: Carl Hanser Verlag, 1987), S. 47.
- 15 Ebd.
- 16 Monk, "Auf dem Platz, Materialien."
- 17 Der Begriff wurde von dem Soziologen Heinz Bude geprägt: Heinz Bude, *Deutsche Karrieren. Lebenskonstruktionen sozialer Aufsteiger aus der Flakhelfer-Generation* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1987).
- 18 Bertolt Brecht, "Kleines Organon für das Theater," Nr. 67, in *Versuche* 27/32 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1953), S. 130.
- 19 Nitsche, S. 17.
- 20 Die bisher kaum beachtete Schlüsselrolle, die Wolfgang Langhoff bei der Rückkehr Bertolt Brechts nach Deutschland gespielt hat, habe ich in meiner Wolfgang-Langhoff-Biografie *Den Kommunismus mit der Seele suchen* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2011) dargestellt.
- 21 Gesungen von Kate Kuhl, die 1928 bei der legendären Uraufführung der *Dreigroschenoper* die Polizeipräsidententochter Lucy Brown war.

- 22 DEFA=Deutsche Film AG, am 17. Mai 1946 unter der Federführung der Informationsabteilung der Sowjetischen Militäradministration in Berlin aus der historischen, materiellen und ideellen Konkursmasse großer deutscher Filmproduktionsfirmen wie der UFA in Potsdam-Babelsberg gegründet.
- 23 Biografische Informationen zu Bruno Lorenz siehe u. a. Ditte von Armin, *Brechts letzte Liebe. Das Leben der Isot Kilian* (Berlin: Transit, 2006), S. 69ff.
- 24 Der Programzettel ist im BBA o. Sig. überliefert.
- 25 Zu den Studentinnen der Schauspielklasse gehörte auch Ulla Wollank, ab 1950 Ulla Monk.
- 26 Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Nr. 102, S. 18.
- 27 Nitsche, p. 115.
- 28 Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Nr. 102, S. 22.
- 29 Nitsche, S. 30.
- 30 Akademie der Künste, Egon-Monk-Archiv, Ordner "Auf dem Platz, Materialien," o. Sig., o. S.
- 31 Nitsche, S. 59.
- 32 Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, 1948 geschrieben, 1949 zuerst publiziert.
- 33 Horst Bienek, *Das allmähliche Ersticken von Schreien. Münchner Poetik-Vorlesungen* (München & Wien: Carl Hanser Verlag, 1987), S. 45.
- 34 Zit. nach einem nicht näher zuzuordnenden zeitgenössischen Zeitungsauriss im Monk-Nachlass der Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Nr. 91.
- 35 AdK Berlin, Egon-Monk-Archiv, ebd.
- 36 Brief 1597, BFA 3.30, S. 84.
- 37 Julia S. Schumacher, Andreas Stuhlmann, "Kleines Organon für das Fernsehen: Egon Monk als Erbe Brechts," in Sonja Hilziger, Hrsg., *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte* (Berlin: Matthes & Seitz, 2012), S. 163.
- 38 BFA 30, S. 84.
- 39 Ebd.
- 40 Bernd S. Mahl, *Brechts und Monks Urfaust-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53* (Stuttgart & Zürich: Belsar Verlag, 1986).
- 41 BBA, 798/13.
- 42 Rudolf Engel, *Feinde und Freunde* (Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1984).
- 43 Siehe unter anderem die Vernehmungprotokolle, die in dem Band *Der Fall Noel Field. Schlüsselfigur der Schauprozesse in Osteuropa* von Bernd-Rainer Barth und Werner Schweizer, Hrsg. (Berlin: Basisdruck, 2005), dokumentiert worden sind.
- 44 Fritz J. Raddatz, "Mein Versagen als Bürger der DDR," in *Die Zeit* 15. 8. 2007.
- 45 Ebd.
- 46 Nitsche, S. 52.
- 47 In der Luisenstraße befanden sich Büros und Intendanz des Berliner Ensembles.
- 48 Ebd.
- 49 Eine Vertragskopie befindet sich in der AdK Berlin, Egon-Monk-Archiv, o. Sig., Ordner "Auf dem Platz, Materialien," ebenso ein Auflösungsvertrag vom 16. Juli 1952.
- 50 Horst Bienek, *Das allmähliche Ersticken von Schreien. Münchner Poetikvorlesungen* (München & Wien: Carl Hanser Verlag, 1987), S. 50.
- 51 AdK, Egon-Monk-Archiv, o. Sig., Ordner "Auf dem Platz, Materialien."
- 52 Martin Pohl war Ende 1951 Meisterschüler bei Brecht geworden und wurde 1953 als vermeintlicher Agent zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt. Brecht hat in Pohls Sache persönlich beim Verteidigungsminister der DDR interveniert.
- 53 "Auf dem Platz, Materialien," AdK Berlin.
- 54 Akademie der Künste Berlin, Egon-Monk-Archiv, Ordner "Auf dem Platz, Materialien," o. Sig.
- 55 Siehe Anmerkung 10.
- 56 Horst Bienek, *Das allmähliche Ersticken von Schreien. Münchner Poetik-Vorlesungen* (München & Wien: Carl Hanser Verlag, 1987), S. 106.

Alienation as a Literary-Aesthetic Category in the Narrative Prose of Brecht

Brecht's little known parable "The City Builder" ("Der Städtebauer", May 1945) offers an exemplary model of *Verfremdung* (defamiliarization) as a key concept of his short narrative prose works. Defamiliarization involves the construction of a *Fabel* (in the Brechtian sense) centered around a paradoxical social situation that effects a *Gestus* of astonishment (the original scene of philosophical reflection). *Verfremdung* and *Gestus* are closely related here. Of central importance is the open ending of this and similar stories (e.g. the "Keuner-Geschichten"). It creates a gap in the text that opens up another, political dimension, namely the beginning of a democratic dialogue in the communicative process with the readers who have to provide their own independent solution to the story in the context of their own relevant social-historical situation evoked by the narrative.

Brechts wenig bekannte Parabel "Der Städtebauer" (Mai 1945) bietet ein exemplarisches Modell der Verfremdung als Schlüsselkonzept seiner erzählenden Kurzprosa. Verfremdung beinhaltet hier die Konstruktion einer Fabel, bei der eine paradoxe soziale Situation im Mittelpunkt steht, die einen Gestus des Erstaunens (als Kernszene philosophischen Reflektierens) bewirkt. Verfremdung und Gestus stehen dabei in einem unmittelbaren Zusammenhang. Von zentraler Bedeutung ist das offene Ende dieser und ähnlicher *stories* (wie zum Beispiel die "Keuner-Geschichten"). Es entsteht eine Lücke im Text, die eine weitere, politische Dimension eröffnet, nämlich den Beginn eines demokratischen Dialogs im Kommunikationsprozess mit den Lesern, die zum eigenständigen Weiterdenken der Fabel im Kontext ihrer eigenen sozialen-historischen Situation provoziert werden.

Verfremdung als literarisch-ästhetische Kategorie in der erzählenden Prosa Brechts

Gerhard Fischer

“Was ist Verfremdung?
Einen Vorgang oder einen Charakter
verfremden heißt zunächst
einfach, dem Vorgang
oder dem Charakter das
Selbstverständliche, Bekannte,
Einleuchtende zu nehmen
und über ihn Staunen und
Neugierde zu erzeugen.”
Bertolt Brecht, “Über experimentelles
Theater“ (1939)¹

1

Die Technik der Verfremdung spielt nicht nur im Werk des Stückeschreibers und Theaterregisseurs beziehungsweise des Theatertheoretikers Bertolt Brecht eine entscheidend wichtige Rolle, es ist darüber hinaus auch ein literarisch-ästhetisches Prinzip im Denken und Schreiben des Philosophen Brecht. Verfremdung, das heißt das Fremd-Machen oder Fremd-Erscheinen-Lassen von Vorgängen in der sozialen Umwelt, die durch Defamiliarisierung² als fremd und ungewohnt, als “nicht natürlich,” das heißt als gesellschaftlich konstruierte und historisch bedingte Realität kritisch dargestellt und durchschaubar gemacht werden soll, ist auch eine narrative und didaktische Kategorie, die in Brechts erzählender Prosa von zentraler Bedeutung ist. Ich möchte dies im folgenden am Beispiel eines von der Forschung bislang kaum beachteten kurzen Prosatextes illustrieren, “Der Städtebauer,” der 1945 zum ersten Mal publiziert wurde.³

Vorweg der Versuch einer Definition, die auch die These meines Essays enthält: Verfremdung als narratives, literarisch-ästhetisches Verfahren ergibt sich aus der Konstruktion einer in sich konsistenten Fabel, die im Kern menschliches Verhalten als “paradoxically...unfamiliar”⁴ darstellt, die in einem philosophischen Gestus auf neues Denken hin konzipiert ist, die in einem sozialen-politischen Gestus gewohntes, als natürlich oder normal empfundenes Sozialverhalten in Frage stellt, und die sich am Ende dialogisch öffnet. Zwei weitere Begriffe spielen hier eine Rolle: erstens das Paradox, was grundsätzlich mit der generischen Struktur der von Brecht bevorzugten Parabelform seiner Kurzprosa zusammenhängt, bei der ja in der Regel ein besonders merkwürdiger, spezieller und oft

eben paradoxer Einzelfall konstruiert wird, der das gewohnte Verhalten der Menschen in einem neuen Licht erscheinen läßt; und zweitens der für Brecht ebenso zentrale Begriff des Gestus, der den der Verfremdung ergänzt. Verfremdung und Gestus, so könnte man sagen, bedingen einander: das eine existiert nicht ohne das andere. Auch hier ist nicht der Gestus auf der Bühne gemeint, als Teil der Arbeit des Schauspielers im epischen Theater, sondern der Gestus des Sprechens und Schreibens. Der Begriff der "gestischen Sprache" wird ja von Brecht benutzt, aber nicht eben sehr klar definiert. So heißt es in dem theoretischen Essay "Über gestische Musik" sybillinisch: "Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen gegenüber einnimmt."⁵

2

Brechts Prosatext soll hier zunächst ungekürzt wiedergegeben werden:⁶

DER STÄDTEBAUER

Als sie nun die Stadt gebaut hatten, kamen sie zusammen und führten einander vor ihre Häuser und zeigten einander die Werke ihrer Hände. Und der Freundliche ging mit ihnen, von Haus zu Haus, den ganzen Tag über, und lobte sie alle.

Aber er selber sprach nicht vom Werk seiner Hände und zeigte keinem ein Haus. – Und es ging gegen Abend, da auf dem Marktplatz, trafen sie sich wieder alle, und auf einem erhöhten Brettergerüst trat jeder hervor und erstattete Bericht über die Art und Größe seines Hauses und die Baudauer, damit man herausfinden konnte, welcher von ihnen das größte Haus gebaut hatte, oder das schönste und in wieviel Zeit. – Und nach seiner Stelle im Alphabet wurde auch der Freundliche aufgerufen. Er erschien unten, vor dem Podium, und einen großen Türstock schleppend. – Er erstattete seinen Bericht. Dies hier, der Türstock, war, was er von seinem Haus gebaut hatte. – Es entstand ein Schweigen. – Dann stand der Versammlungsleiter auf. "Ich bin erstaunt," sagte er und ein Gelächter wollte sich erheben. Aber der Versammlungsleiter fuhr fort: "Ich bin erstaunt, daß erst jetzt die Rede darauf kommt. Dieser da war während der ganzen Zeit des Bauens überall, auf dem ganzen Grund und half überall mit. Für das Haus dort baute er den Giebel, dort setzte er ein Fenster ein, ich weiß nicht mehr, welches, für das Haus gegenüber zeichnete er den Grundplan. Kein Wunder weiter, daß er hier mit einem Türstock erscheint, der übrigens schön ist, daß er aber selber kein Haus besitzt.

In Anbetracht der vielen Zeit, die er für den Bau unserer Häuser aufgewendet hat, ist der Bau dieses schönen Türstocks ein wahres

Wunderwerk, und so schlage ich vor, den Preis für gutes Bauen ihm zuzuerteilen.“

3

Das Datum der Erstveröffentlichung in der New Yorker Exilzeitschrift *Austro-American Tribune* (10. Mai 1945) läßt keinen Zweifel an der aktuellen Relevanz der Geschichte: zwei Tage nach *VE Day*, dem Ende des II. Weltkriegs in Europa. Es markiert eine exemplarische historische Zäsur: die Befreiung des besetzten Europas von Nazismus und Faschismus bedeutet, wie ein Historiker es formuliert hat, „the most promising moment of modern history.“⁷ Zusammen mit seinen Mit-Exilanten schaut Brecht in diesen Tagen gebannt nach Deutschland, wo die Stunde Null angeblich das Potenzial eines radikalen Neuanfangs nach der Verwüstung der Kriegsjahre verspricht.⁸ Der historische Kontext legt eine zeitgeschichtliche Interpretation nahe: Deutschland am Ende des Krieges, seine Städte in Ruinenhaufen verwandelt, ein Land, das nicht nur materiell am Boden liegt, sondern das auch moralisch und intellektuell bankrott ist, verwüstet in den 12 Jahren des Nazi-Regimes und des Terrors, ein Land, das das ganze Ausmaß seiner Schande erst zu erahnen beginnt. Nicht nur die zerbombten Städte müssen neu gebaut werden: das gesamte Gemeinwesen, das sich im Mai 1945 in einem Zustand sozialer Disintegration befindet, bedarf einer grundlegenden Erneuerung. Vor diesem aktuellen Hintergrund beginnt die „historisierende“ Verfremdung des Textes: von Deutschland und seinen im Zweiten Weltkrieg zerstörten Städten ist in „Der Städtebauer“ nicht die Rede.⁹

Die Geschichte spielt in einer unspezifischen Vergangenheit, in einem scheinbar zeit- und namenlosen Niemandsland. Der Leser wird versetzt in ein abstraktes, märchenhaftes Ambiente: Wo und wann spielt diese Geschichte? Um welche Stadt handelt es sich? Doch der Text verweigert Antworten: das Fremd-erscheinen-Lassen einer zeitgeschichtlich und geographisch genau dokumentierbaren Situation läßt sich radikaler kaum denken. Auch die handelnden Personen bleiben anonym, depersonalisiert und entindividualisiert: Wer sind diese Leute, die gerade eine Stadt gebaut haben? Aus dem gesichtslosen Kollektiv werden lediglich zwei Figuren hervorgehoben, aber nicht als Individuen: Der Freundliche und der Versammlungsleiter werden rollentypisch nach ihren sozialen Attributen beziehungsweise nach ihrer politischen Funktion benannt.

Typischerweise beginnt die Parabel mit einem Paradox: Auf die Titelzeile „Der Städtebauer“ folgt „Als sie nun die Stadt gebaut hatten,...“ Die Subjekte, Einzahl und Mehrzahl, stimmen nicht überein. Das verfremdende Schreiben provoziert neue Fragen: Wieso heißt es: *der* Städtebauer? Wer ist damit gemeint? Wenn es nur einen Städtebauer gibt, was ist dann mit den anderen handelnden Personen der Geschichte? Wir bekommen als

Leser gleich zu Anfang einen Anstoß, darüber nachzudenken, was es bedeutet, eine Stadt, eine *Community* zu bauen. Im Verlauf der Geschichte wird dann schnell deutlich, dass mit dem Städtebauer des Titels nur der Freundliche gemeint sein kann, der beim Bau aller Häuser mitgearbeitet hat. Wir bekommen eine Ahnung davon, worauf der Autor hinaus will, nämlich dass es beim Bau einer Stadt nicht nur um Ziegelsteine und Mörtel geht.

Weitere Denkwürdigkeiten folgen: auf der öffentlichen Versammlung am Abend auf dem Marktplatz, der *agora*, geht es darum, einen Gewinner in einem Wettbewerb zu küren, an dem alle Bewohner der Stadt beteiligt sind. Doch den Namen dieses Wettbewerbs – “Gutes Bauen” – erfahren wir erst in der letzten Zeile des Textes. Wir wissen auch nichts weiter über den Preis außer den drei Kriterien, die erfüllt werden müssen, um ihn zu gewinnen: Größe, Bauzeit und Schönheit (“das größte Haus,” “das schönste,” “und in wieviel Zeit”). Brecht scheint hier, vier Jahre vor der Gründung der DDR und dem Beginn des Aufbaus einer nicht mehr kapitalistischen Gesellschaft in Deutschland, das Prinzip des “sozialistischen Wettbewerbs” vorwegzunehmen. Bei Brecht kommt es auch auf Norm und Leistung an (das Bauvolumen in der Zeit), darüber hinaus aber geht es ihm auch um die Ästhetik der Arbeit, um die Schönheit der Produktion. Dass Brecht 1945 auf Schönheit beim Wiederaufbau der zerstörten Städte insistiert, ist sicher bemerkenswert. Es ist Brecht zufolge nicht genug, Häuser zu bauen, die praktisch, effizient gebaut und “groß” sind, das heißt die allein utilitaristischen Prinzipien genügen. Sie müssen ebenso dem menschlichen Bedürfnis nach Schönheit entsprechen, also mehr sein als “Fickzellen mit Fernheizung,” wie Heiner Müller einmal brutal über eine zeitgenössische Architektur geurteilt hat, die nur dem Zweck diene, den Bestand der Bevölkerung zu garantieren und die Regeneration der Arbeitskraft der Werktätigen zu sichern.¹⁰ Der Bau schöner, menschenwürdiger Häuser und Städte aus den Ruinen des Hitler-Nazismus ist ein integraler Teil der utopischen Vision Brechts im Mai 1945.

So kommen wir zum nächsten Paradox, und auch dies ist ein Effekt der Verfremdung: der Freundliche hat nur einen Türstock für sein Haus gebaut, und dafür soll er den Preis für gutes Bauen bekommen, obwohl die Regeln des Wettbewerbs dagegen zu sprechen scheinen. Man könnte fragen: warum hat der Freundliche als erstes gerade einen Türstock von seinem Haus gebaut, und nicht etwa das Fundament, mit dem man normalerweise anfängt? Eine Antwort könnte lauten: die Tür – als traditionelles literarisches Symbol – öffnet den Weg zu etwas Neuem, das außerhalb der konventionellen Wahrnehmung unserer Alltagswirklichkeit liegt, vielleicht auch zu einer neuen Art zu sehen und zu denken. Die Tür könnte den Weg zeigen zu einer neuen Form von Gesellschaft, die den Namen des Türstockbesitzers reflektiert: eine freundliche Gesellschaft,

demokratisch, sozialistisch im Sinne einer kommunitarisch gesinnten kooperativen *Community*, in der Nachbarn sich gegenseitig helfen und in der das Gemeinwohl über die individuelle Leistung gesetzt wird, ohne dass die Bedeutung der letzteren ignoriert oder vermindert wird. Die Arbeit des Freundlichen ist gleichzeitig individuell und einzigartig; sie ist der künstlerische Ausdruck seiner Persönlichkeit, repräsentiert im "schönen Türstock." Gleichzeitig aber ist die Arbeit des Freundlichen aufgehoben im kollektiven Prozess des gemeinsamen Bauens (der Versammlungsleiter kann sich nicht erinnern, welches Fenster der Freundliche in einem bestimmten Haus eingesetzt hat). Allein die Arbeit des Freundlichen aber transzendiert die individuellen Aspirationen seiner Mitbürger, die nur ihr eigenes Haus im Sinn haben; der Freundliche dagegen ist der Städtebauer des Titels, er hat an allen Häusern der Stadt mitgearbeitet. Aber ist das ein hinreichender Grund, ihm den Preis für "Gutes Bauen" zu verleihen?

4

Es gibt drei signifikante, verfremdende Gesten (Plural des brechtschen *Gestus*) in diesem kurzen Text. Der erste ist ein sozialer, den ich als "Gestus der Bescheidenheit" bezeichnen möchte. Der Freundliche erscheint, "nach dem Alphabet," "unten, vor dem Podium" und erstattet seinen Bericht: "Dies hier, der Türstock, war, was er von seinem Haus gebaut hatte." Die visuell einprägsame Szene beinhaltet Verfremdung, Paradox und einen bedeutenden, sozialen Gestus in einem. Brecht liefert hier ein prägnantes Beispiel für 'gestisches Sprechen': kürzer und bescheidener kann man sich einen Bericht kaum denken. Der Freundliche prahlt und lobt sich nicht selbst, beziehungsweise sein Werk, wie die anderen Häuserbauer (aber denken wir daran, dass er während des Bauens alle anderen gelobt hatte); er spricht nicht von oben (vom Podium, wie seine Mitbürger) auf seine Zuhörer herab; er stellt sich nicht in den Mittelpunkt. Aber er verleugnet sich auch nicht, was ja ebenfalls denkbar wäre, etwa aus Scham, kein Haus zu besitzen wie alle anderen. Der Freundliche ist hilfsbereit und selbstlos, aber auch selbstsicher und selbstbewußt – so der Gestus der Bescheidenheit.

Der zweite Gestus steht im Mittelpunkt des Textes. Er wird eingeleitet von einem Schweigen, das auf die *gravitas* der Situation aufmerksam macht. Ich nenne diesen Gestus den "Gestus des Erstaunens," es ist die Urszene der Philosophie: das Erzeugen von "Staunen und Neugierde," wie Brecht in seiner Definition der Verfremdung formuliert.¹¹ Der Versammlungsleiter erhebt sich, um das Wort zu ergreifen, und sagt: "Ich bin erstaunt." Das Staunen darüber, dass die Dinge so sind, wie sie sind, ist der Anfang eines Erkenntnisvorgangs, der die Dinge fremd, neu, unvertraut (*unfamiliar*) erscheinen lässt, und der die kindliche Frage nach dem Warum provoziert: warum sind die Dinge so, wie sie sind? Die durch Verfremdung erzielte Überraschung und Neugierde leiten einen Prozess des kritischen Denkens ein, der philosophischen Reflektion. Bei Brecht

wird der Verfremdungseffekt, der diesem Gestus des Staunens innewohnt, noch durch eine erneut merkwürdige Formulierung verstärkt. "Ein Lachen wollte sich erheben," schreibt Brecht, und hier wird der Text für den Bruchteil einer Lesesekunde unterbrochen. Eine Lücke entsteht, während man auf das Lachen wartet, das jedoch nicht kommt. Stattdessen folgt ein Schweigen, das Betroffenheit und Verlegenheit suggeriert: Das Lachen, so könnte man vielleicht überspitzt formulieren, ist den Mitbewohnern und Konkurrenten um den Preis für "Gutes Bauen" für einen einzigen, aufhellenden Moment buchstäblich im Hals steckengeblieben.

Der dritte Gestus am Ende des Textes ist ein politischer: der Versammlungsleiter macht einen Vorschlag. Ich nenne diesen Gestus: "Eröffnung des Dialogs." Er wird nur sprachlich markiert, in der Rede des Versammlungsleiters, anders als die zwei vorhergehenden Gesten, die in Brechts Text sehr sorgfältig von einer quasi-szenischen Beschreibung grundiert werden (der Freundliche erscheint "unten, vor dem Podium"; der Versammlungsleiter "erhebt sich"). Wichtig ist hier, dass der Vorschlag genau und ausführlich begründet wird. Es ist sicher kein Zufall, dass der Versammlungsleiter bei der Aufzählung der Arbeiten, die der Freundliche geleistet hat, drei hervorhebt: Für den einen Mitbewohner hat der Freundliche den Grundplan gezeichnet, für einen anderen ein Fenster eingesetzt, für einen dritten den Giebel gebaut. Vom Grundriss und Tür (des eigenen Hauses) über das Fenster bis zum Dach: Die Sequenz von Arbeitsschritten suggeriert am Ende den Bau eines kompletten, wenn auch virtuellen Hauses. Dazu kommt, dass der Türstock schön ist, wie der Versammlungsleiter - rhetorisch geschickt - zunächst beiläufig einfließen lässt ("der übrigens schön ist"), dann aber noch einmal ausdrücklich hervorhebt. Der Versammlungsleiter legt offensichtlich großen Wert darauf zu betonen, dass die Regeln des Wettbewerbs eingehalten worden sind: "In Anbetracht der vielen Zeit, die er für den Bau unserer Häuser aufgewendet hat, ist der Bau dieses schönen Türstocks ein wahres Wunderwerk." Der Versammlungsleiter wird die Bedingungen, die an den Preis für "Gutes Bauen" geknüpft sind, nicht eigenmächtig, autoritär ändern, nur damit der Freundliche - möglicherweise ein *sentimental favorite* - gewinnen kann und damit für seinen selbstlosen Einsatz belohnt wird: der Preis wird nicht für Selbstlosigkeit, sondern für "Gutes Bauen" verliehen. Man muss noch einmal an die historische Situation - Deutschland nach dem Hitlerfaschismus, am Anfang einer neuen Gesellschaftsordnung - erinnern, um zu verstehen, warum das wichtig ist. Brecht besteht auf einem demokratischen Neuanfang, bei dem die Grundregeln, *the rule of law*, die Verfassungsmäßigkeit - wenn man so will - gewährleistet sein müssen. Dies ist die politische, aber auch die historische Verantwortung des Versammlungsleiters, der kein Führer mehr ist und sein will, und den man sich wohl als demokratisch gewählten Bürger mit einem klar begrenzten Mandat vorstellen muss.

Wie viele der *Keuner-Geschichten* hat auch "Der Städtbauer" einen überraschenden, unerwarteten Schluss. Das offene Ende des Textes ist ein letzter Verfremdungseffekt: Die Erzählung bricht abrupt ab. Der Versammlungsleiter macht einen Vorschlag: Aber wie geht die Geschichte weiter? Wird der Freundliche den Preis gewinnen? Wer entscheidet? Der Text enthält hier wieder eine Lücke, mit der die Leser verabschiedet werden. Das bedeutet, dass wir, die Rezipienten, aktiv in die Geschichte einbezogen werden als die Teilnehmer an der imaginären Versammlung auf dem Forum, die jetzt ihr Votum begründen und ihre Stimme abgeben müssen, um die fehlende Lösung zu liefern. Wir, die Leser, müssen entscheiden, individuell wie kollektiv. Die Eröffnung des Dialogs, der durch den Gestus des Versammlungsleiters markiert wird, bedeutet den Beginn der Demokratie.

Der offene Schluss ist ein entscheidender Aspekt des narrativen Verfremdungseffekts bei Brecht, denn den Rezipienten sollen ja keine vorgefertigten, ideologisch fixierten Lösungen vorgeführt werden; vielmehr sollen sie in den dem Kunstwerk inhärenten dialektischen Kommunikationsprozess selbständig denkend eingreifen. Werner Mittenzwei hat auf die "aufschlußreiche Wendung" hingewiesen, die er als charakteristisch für den Gestus der Keuner-Geschichten ansieht und mit der es dem Autor gelingt, den Leser "zum Denken zu nötigen":

In den Keuner-Geschichten ist eine bestimmte Gesprächshaltung, die des Denkenden, zur literarischen Form verallgemeinert. Dieses Auf-den-Punkt-Bringen versteht sich aus seinem Bemühen, Erkenntnisse zitierbar zu machen. In den Keuner-Geschichten wird das Verhalten von Menschen nicht beschrieben, sondern in einer aufschlußreichen Wendung erfaßt. Diese wiederum muss gestisch sein, d.h. einen Denkprozeß als unmittelbaren Lebensprozeß erfassen, der sich auch in der Bewegung des Körpers abbildet. Nicht im Denkresultat, sondern im Denkanstoß kulminieren die Geschichten...Sie nötigen den Leser zum Denken. Daraus resultiert ihre Eigenart und ihre Bauform.¹²

5

"Der Städtebauer" gehört zu einer Reihe von Texten Brechts aus den Jahren um 1945, in denen das Thema "Neues bzw. Gutes Bauen" thematisiert wird. Dazu gehören Essays wie die "Notizen über eine neue Architektur" oder "Wovon unsere Architekten Kenntnis nehmen müssen,"¹³ die "Inschriften für das Hochhaus an der Weberwiese" (zu denen auch die zweite Strophe des "Friedensliedes" nach der Vorlage von Pablo Neruda gehört),¹⁴ die Gespräche mit Max Frisch über moderne Architektur,¹⁵ aber auch Gedichte und Lieder, in denen es um den "Aufbau" einer sozialistischen Gesellschaft geht, etwa "Deutsches Lied"

oder das "Aufbaulied der F.D.J."¹⁶ Auch in den Stücken, die nach dem zweiten Weltkrieg zur Aufführung vorbereitet werden, wird das Thema angesprochen: so im "Vorspiel" zum *Kaukasischen Kreidekreis*, das den historischen Neuanfang in der Sowjetunion nach 1945 thematisiert, oder auch in *Die Tage der Commune*, wo es um den Wiederaufbau des von den preußischen Truppen zerbombten Paris zu einer "bewohnbaren Stadt" geht.¹⁷ Allerdings ist der utopische geschichtliche Optimismus, den die verfremdende Schreibweise im Mai 1945 in "Der Städtebauer" in prägnanter Weise ausstellt, nicht von Dauer.¹⁸ Acht Jahre später nimmt ein Sechszeiler aus den *Buckower Elegien*, überschrieben "Große Zeit, vertan," das Thema vom Wiederaufbau der Städte nach 1945 noch einmal auf, aber diesmal mit einem resignierenden, zutiefst pessimistischen Grundton, der ohne jegliche Verfremdung auskommt:

GROSSE ZEIT, VERTAN

Ich habe gewußt, daß Städte gebaut wurden
Ich bin nicht hingefahren
Das gehört in die Statistik, dachte ich
Nicht in die Geschichte.

Was sind schon Städte, gebaut
Ohne die Weisheit des Volkes?¹⁹

Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.1, Werner Hecht u.a., Hrsg. (Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988-2000), S. 540-557, hier S. 554.

2 Vergleiche dazu Meg Mumford, die in ihrem Brecht-Buch den Begriff *defamiliarization* der üblichen englischen Übersetzung *alienation* für Verfremdung vorzieht: "I prefer the term 'defamiliarization' because I think that it conveys more clearly the fact that Brecht regarded *Verfremdung* as political intervention into the (blindingly) familiar." Meg Mumford, *Bertolt Brecht* (London, New York: Routledge, 2009), S. 60-61.

3 In Jan Knopfs, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften* (Stuttgart: Metzler, 1984) findet "Der Städtebauer" keine Erwähnung.

4 Peter W. Ferran, "Music and Gestus in The Exception and the Rule," *The Brecht Yearbook* 24 (1999): 227-245, hier S. 229.

5 "Über gestische Musik," (BFA 22.1, S. 329-331), hier S. 329. Brecht erläutert hier "gestisches Sprechen" -- ebenso wie in dem Essay "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen" (BFA 22.1, S. 357-365) -- am Beispiel des Bibel-Satzes "Wenn dich dein Auge ärgert: reiß es aus!"; vergleiche dazu auch Kyung Boon Lee, "Gestische Musik bei Brecht," *The Brecht Yearbook* 24 (1999): 209-225.

6 Bertolt Brecht, "Der Städtebauer," *Austro-American Tribune*, 10. Mai 1945. Im folgenden im Text zitiert nach dem Abdruck in: Bertolt Brecht, *Werkausgabe Edition Suhrkamp*, Bd. 11 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967), S. 251. In der *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe* erscheint der Text merkwürdigerweise im Band 5 der Gedichte

und wird von den Herausgebern ohne weitere Erklärung oder Begründung als Prosagedicht bezeichnet: eine editorische Entscheidung, die keineswegs einleuchtet. Grob sinnentstellend ist allerdings, dass der Titel "Der Städtebauer" zusammen mit dem Untertitel "Aus den Gesichtern" typographisch einheitlich als Titelzeile erscheint, also: "DER STÄDTEBAUER AUS DEN GESICHTEN" (!) (BFA 15, S. 158). In den Anmerkungen zu den Gedichten der "Steffinschen Sammlung" wird "Der Städtebauer" von den Herausgebern als "Einzelgedicht" bezeichnet, weil der Text den Prosagedichten der Steffinschen Sammlung bzw. anderen "verwandten" Texten nicht zugeordnet werden kann (BFA 12, S. 393–394). Sinnvoller wäre es, den Text im Zusammenhang mit anderen Kurzprosa-Texten Brechts, etwa den "Keuner-Geschichten," zu sehen.

7 Darko Suvin, "Brecht's *Caucasian Chalk Circle* and Marxist Figuralism: Open Dramaturgy as Open History," in Siegfried Mews, Hrsg., *Critical Essays on Bertolt Brecht* (Boston: G.K. Hall & Co., 1989), S. 162-175, hier S. 163.

8 Vergleiche dazu Bernd Hüppauf, "Krise ohne Wandel. Die kulturelle Situation 1945–1949," in B. Hüppauf, Hrsg., "Die Mühen der Ebenen." *Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949* (Heidelberg: Winter, 1981), S. 47-112, hier S. 104-109.

9 Das Prinzip der "Historisierung" (vergleiche dazu die Abschnitte 35–39 in *Kleines Organon für das Theater*, (BFA 23, S. 65–97, hier S. 79–80), das auch zum Kern der Verfremdungstechnik gehört, ist in den knappen Prosaerzählungen weniger ausgeprägt. Zum Themenkomplex "Verfremdung, Gestus und Historisierung" vergleiche auch "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," (BFA 22.2, S. 641–659).

10 Heiner Müller, *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996), S. 7.

11 Vergleiche Anmerkung 1.

12 Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987), Bd.1, S. 727.

13 BFA 23, S. 203–205.

14 BFA 23, S. 202–203.

15 In einem Eintrag im "Journal Schweiz 1947/48" schreibt Brecht über seine Eindrücke nach einer Besichtigung von modernen städtischen Siedlungen im öffentlichen Wohnungsbau in Zürich, wobei Frisch als Führer gedient hatte: "Alles winzig, es sind Gefängniszellen, Räumchen zur Wiederherstellung der Ware Arbeitskraft" (BFA 27, S. 271). Die Formulierung könnte Heiner Müller als Inspiration gedient haben (vergleiche Anmerkung 10).

16 BFA 15, S. 212 und 196–197.

17 Vergleiche dazu meinen Aufsatz "Brechts Dramen 1948–1950," in Bernd Hüppauf, Hrsg., "Die Mühen der Ebenen." *Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949* (Heidelberg: Winter, 1981), S. 271-306.

18 Vergleiche Gerhard Fischer, "'Good Building': Bertolt Brecht's Utopian Historical Optimism at the End of World War II" in *Cultural Studies Review* 14.1 (March 2008): 137–146.

19 BFA 12, S. 311.

“Jeder sollte sich von sich selbst entfernen” – Foreignness and Alienation in Bertolt Brecht

The new results for Brecht from foreign spaces and the foreign itself. If one speaks of epic theater, one regularly deals with *Verfremdung* (alienation) or rather with the so-called *V-Effekt*. Brecht has developed in his theater experiments a foundational *Theorie der Verfremdung* (theory of alienation) which has shaped the structure of his dramas and theater. Moreover, this theory has altered the art of acting and the art of seeing, thus altering the audience and all of the aspects of the performance. In this context, the notion of *Verfremdung* is not only embedded in a specific relationship to the term *Entfremdung*, but must be put in the context of the overarching phenomena of foreignness and alterity due to their great political relevance today, especially with regard to pluralization and intercultural affairs. Against this backdrop, Brecht's contradictory developments, ranging from *Exotismus*, and urban foreignness to the productive foreignness in the *Lehrstück-Praxis* on one hand, and the de-centralization of the individual, the “dividual” and the perception of the foreign on the other, challenge us to identify and analyze these phenomena within ourselves. Alterity and alienation play a key role in Brecht's work and form the basis for his *Verfremdungstheorie*. This is the case in Brecht's work even though he never developed a comprehensive theory of foreignness.

Das Neue kommt für Bertolt Brecht aus der Fremde und dem Fremden. Wenn man vom epischen Theater spricht, geht es in der Regel auch und vor allem um Verfremdung, den sogenannten V-Effekt. Brecht hat in seinen Theaterexperimenten eine grundlegende *Theorie der Verfremdung* entwickelt, die in seinen Dramen und seinem Theater Struktur bildend ist und zugleich die Schauspielkunst und die “Zuschaukunst”, sprich das Publikum, sowie alle Bereiche der Aufführung verändert. Dabei steht der Begriff der Verfremdung jedoch nicht nur in einem spezifischen Verhältnis zum Begriff der Entfremdung, er muss vor allem in den Kontext des übergreifenden Phänomens der Fremdheit und Andersheit gestellt werden, da diese mit Blick auf Pluralisierung und Interkulturalität heute große politische Relevanz haben. Vor diesem Hintergrund ist Brechts widersprüchliche Entwicklung vom Exotismus und der urbanen Fremdheit zur produktiven Fremdheit in der Lehrstück-Praxis einerseits und der Dezentrierung des Individuums, dem “Dividuum,” und der Wahrnehmung des Fremden in uns selbst andererseits genau zu analysieren. Ohne eine umfassende Theorie der Fremdheit entwickelt zu haben, spielen Alienität und Alterität bei Brecht eine zentrale Rolle und bilden die Basis für seine Verfremdungstheorie.

“Jeder sollte sich von sich selbst entfernen“ – Fremdheit und Verfremdung bei Bertolt Brecht¹

Florian Vaßen

Wenn man von Bertolt Brechts Theater spricht, geht es in der Regel auch und vor allem um Verfremdung, den sogenannten V-Effekt. Häufig reduziert auf theatrale Techniken, ist dieser Begriff in seiner umfassenden Form, sprich als Verfremdung im Sinne gesellschaftlicher, politischer, theoretischer und theatraler Konstitution – “Der V-Effekt ist eine soziale Maßnahme“² –, neben der Episierung und dem Gestus die bekannteste und wichtigste Kategorie des brechtschen Theaters.

Epische und verfremdende Theaterformen gab es zwar schon in früheren Jahrhunderten, “auf dem alten Theater“ (BFA 22.1, 214; vergleiche S. 215-16) und in der “chinesischen Schauspielkunst“ (BFA 22.1, 200-210)³ und sie finden sich zweifelsohne auch in einigen Dramen der Romantik⁴ oder in Christian Dietrich Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* ebenso wie in Theatertexten von Luigi Pirandello, Paul Claudel, Thornton Wilder und vor allem in Erwin Piscators Theaterexperimenten. Das besondere bei Brecht ist jedoch, dass er mit den epischen Theater Techniken experimentiert und dabei eine grundlegende Theorie der Verfremdung entwickelt, die in seinen Dramen und seinem Theater auf der Kommentar-, Reflexions-, Erzähl- und Handlungsebene Struktur bildend ist und zugleich die Schauspielkunst und die ‘Zuschaukunst’, sprich das Publikum, sowie alle Bereiche der Aufführung und die Musik verändert. Brecht ist der einzige deutschsprachige Dramatiker des 20. Jahrhunderts, der derart umfassend Dramen- und Schauspiel-Theorie, Stücke-Schreiben und praktische Theaterarbeit miteinander verbindet und dabei Verfremdung, Episierung und Gestus in das Zentrum seiner Theater-Theorie und -Praxis stellt: “in einer neuen Kette von Experimenten“ wurde “die Verfremdungstechnik“ “ausgebaut,“ der “sogenannte *epische* Darstellungsstil“ “aus[ge]bildet“ und “das sogenannte *gestische Prinzip* [Hervorhebungen im Original]“ “ausgeformt“ (BFA 22.1 555-56).

Doch auch den umfassenden Begriff der Verfremdung gilt es zum einen insofern genauer zu analysieren, als er von Brecht in enger Verbindung mit dem Begriff der Entfremdung⁵ verwendet wird und so verschiedene Bedeutungsebenen enthält. Zum anderen aber stellt Verfremdung bei Brecht nur einen Teilaspekt des übergreifenden Phänomens des Fremdseins und der Fremdheit dar und muss deshalb – so meine zentrale These – in den Kontext der Alterität⁶ situiert werden. Dabei nimmt der Begriff Verfremdung nicht nur bei Brecht eine “Schlüsselstellung“ im “Wortfeld“ ‘fremd’ ein.⁷

Soweit ich sehe, macht Brecht dabei keinen Unterschied zwischen Fremdheit und Andersheit, wie es aktuell in der Diskussion um Interkulturalität und Transkulturalität „sozialphilosophisch“ immer häufiger „als methodisch begründete Unterscheidung“⁸ geschieht. Wichtig ist für ihn allein Distanz, Neugier und Überraschung und das daraus folgende Entdecken und Erkennen. Auf den verschiedensten Ebenen – persönlich-biographisch, theaterpraktisch und literaturtheoretisch, erkenntnistheoretisch und gesellschaftspolitisch – spielen folglich Fremdheit und Verfremdung, das Fremde und das Andere für Brecht eine zentrale Rolle, während er dem Privaten und der Nähe, der Einfühlung und Identifikation, aber auch dem Alltäglichen und Bekannten deutlich distanziert gegenübersteht. In einem kurzen Text von 1934 gibt Brecht dazu einen interessanten biographischen Hinweis:

Im Gegensatz zu vielen meiner heutigen Kampfgenossen bin ich sozusagen auf kaltem Wege zu meiner marxistischen Einstellung gekommen. Wahrscheinlich hängt das damit zusammen, daß ich ursprünglich Naturwissenschaften studiert habe. Argumente wirkten auf mich begeisternder als Appelle an mein Gefühlsleben, und Experimente beschwingten mich mehr als Erlebnisse. (BFA 22.1, S. 67f.)

Es ist deshalb einen Versuch wert, Brechts spezifische Haltung, Praxis und theoretische Reflexion genauer zu untersuchen, zumal die Diskussion um Fremdheit, Alterität und Alienität, in den letzten Jahrzehnten von ständig wachsender Bedeutung für die Kulturwissenschaften geworden ist,⁹ sozusagen „Konjunktur“¹⁰ hat, und Alteritätskonzepte und Fremdeheitsforschung gerade auch mit Blick auf Pluralisierung und Interkulturalität, respektive auf Inklusion und Exklusion, in der Gesellschaft große politische Relevanz haben. Auch vor diesem Hintergrund ist Brechts widersprüchliche Entwicklung von der exotischen und urbanen Fremde über gesellschaftliche und ästhetische Entfremdung und Verfremdung bis zur produktiven Fremdheit in der Theaterpraxis und dem Fremden in uns selbst von großem Interesse.

1. Baal – der Fremde tritt auf

Mit der Figur des Baal kommt der Fremde und damit auch das Fremde in prononcierter Form in Brechts Werk. Schon in der ersten Szene des gleichnamigen Theaterstücks (1. Fassung 1918, 2. Fassung 1919) tritt Baal als Außenseiter auf einer bürgerlichen Soirée auf, wird als Dichter, „Genie,“ „Meister“ und „Vorläufer des großen Messias“ (BFA 1, 22-23) verehrt und initiiert gleichwohl einen Skandal, indem er die Abendgesellschaft in Bildern vom „gelb[en]“ „Himmel und „Raubvögeln...darinnen“ (BFA 1, 25) mit ihrer sexuellen Doppelmoral konfrontiert. In der folgenden Schlägerei zeigt er zwar, „wer Herr ist“

(BFA 1, 26), aber dennoch ist damit sein Niedergang in der Gesellschaft von der Soirée über die Branntweinschenke, die Bar, das Nachtcafé und Kabarett bis zum Gefängnis vorgezeichnet, ein Niedergang, der zugleich ein Weg aus der Gesellschaft hinaus in die Natur ist. Wie François Villon durchquert er als Vagabund das Land und lebt in und mit der Natur; er geht mit seinem Freund Ekart auf Wanderschaft, nachdem er zunächst dem Werben Ekarts widerstanden hat: "Geh mit mir, Bruder! Landstraße, Heuhütte, Bauerndiele, Wald!...Tanz und Musik und Trinken! Regen bis auf die Haut! Sonne bis auf die Haut! Finsternis und Licht! Weiber und Hunde!" (BFA 1, 32)

Baal hat "keine Heimat zu verteidigen." Er trägt sein "Haus" mit sich (BFA 1, 54), wie er betont. In einer Selbstcharakterisierung seines Lebens beschreibt er sehr anschaulich dessen Ambivalenzen zwischen Freiheit, Traum und Tod:

Wir sind ganz frei, haben keinerlei Verpflichtungen. Wir können zum Beispiel ein wenig schlafen im Heu oder im Freien...oder gar nicht. Wir können spazieren gehen. Wir können singen. Wir haben Träume vor uns. Wir können auch alle viere grad sein lassen. Was auf die Extremitäten angewendet ein besserer Ausdruck für Verrecken ist. (BFA 1, 79)

So wird Baal vom Außenseiter in der Gesellschaft zum auch räumlich ausgegrenzten Fremden. Baal bleibt der Fremde, wo immer er sich befindet, unter Künstlern, Bürgern, Fuhrleuten und Holzfällern, beim Kabarettpublikum, den Kranken in der Spitalschenke und den Bauern. Der Pfarrer grenzt Baal in einem Streitgespräch sogar als Tier aus der Menschheit aus: "Sie sind ein Tier. Sie sind d a s Tier. Das Urtier! Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein" (BFA 1, 55).

Baal spielt mit Menschen und Situationen, er inszeniert die Realität - als "Komödie" und "Zirkus" (BFA 1, 31 und 33) mit Emmi in der Branntweinschenke, als "Fest" und "göttliches Schauspiel" (BFA 1, 64) mit den Bauern und ihren Stieren; selbst die Natur wird ihm zur "Szenerie" (BFA 1, 39). Er ist asozial, wie man an seinem Verhältnis zu Freunden und Frauen, die er ge- und missbraucht, sieht: "Ich kann keinem helfen. Hilf du mir! Du musst mich lieben. Dazu hab ich dich geholt." (BFA 1, 45) Baal sucht vor allem ästhetischen Genuss, den "wundervolle[n] Anblick" (BFA 1, 65). Selbst von den "Knien" des "große[n] Weib Welt" "läßt" er sich nicht "zermalmen - Baal starb nicht - er sah nur hin." (BFA 1, 19) Letztlich hat er eine ästhetische, keine ethische Welthaltung.

Nachdem er ein antigesellschaftliches Leben wie einen 'Antipassionsweg' durchlaufen hat, stirbt er einsam in der Natur, nur die Sterne über sich. Baal ist nicht nur antibürgerlich und asozial, nicht nur das "Urtier,"

sondern auch der Antichrist und zugleich in Anspielung auf den alttestamentarischen Fruchtbarkeitsgott Gegenspieler von Jehova.

Er ist demnach der Gegenspieler der Gesellschaft, zugleich aber auch eine Komplementärfigur, die eine Mittlerstellung zwischen Kultur und Natur einnimmt. Er steht dem mittelalterlichen Spielmann (*joculator, mimus, histrio*),¹¹ dem grotesken Buffon,¹² dem "Narren' mit unterirdisch-tierischer, 'teuflischer' Bezugnahme" nahe, der "in untrennbarer ambivalenter Einheit von Akteur und Maske, von Symbol und Realität ein Schwellen-Prinzip...verkörpert."¹³ Baal erinnert an Trickster-Figuren mit ihrer Verbindung von Gegensätzlichem, ihrer Verkörperung von Widersprüchlichem und Andersartigem.¹⁴ Die Buffonen, Narren und Spielleute verweisen auf Sexualität, Fressen und Saufen, Kot und Ausscheidungen aller Art, Gewalt und Spiel sowie orale literarische Produktion und öffentliche Inszenierung; all dieses findet man bei genauer Lektüre auch in Brechts *Baal*-Text. Brechts Baal verkörpert die "schwarze Komik des Paradoxen, der genussvollen Subversion der in ihrer Dekonstruktionssucht zerstörerischen und zugleich produktiven Clowns oder Trickster"¹⁵ und "versetzt" "die Welt in einen... Ausnahmezustand,"¹⁶ der aber kein gesellschaftlich-"sittliche[r]" ist, sondern ein fundamental-anthropologischer.

Auch Brechts damalige literarische Vorbilder, Frank Wedekind, François Villon,¹⁷ Artur Rimbaud und Paul Verlaine, sind gesellschaftliche Außenseiter. Vor allem letzterer, dessen "peinliche[r] Schädel" (BFA 1, 18) in der Widmung des *Baal* erwähnt wird und nach dessen Porträt von Eugène Carrière Caspar Neher das Umschlagbild der zweiten Ausgabe von 1922 sowie eine Tuschezeichnung gezeichnet hat, erinnert mit seinem breiten kahlen Kopf, den schräg stehenden Augen und Wangenknochen sowie dem eigenartigen Bart an einen Fremden, spricht an einen Asiaten, so wie jedenfalls Europäer ihn sich vorstellen.

Walter Benjamins Bild vom "Mörderdichter" à la Villon und die Freiheit der "Galgenvögel" à la Rimbaud veranschaulichen die Protesthaltung des jungen Brecht, seine Revolte gegen das Alltägliche, das Bekannte, das Banale. Das Neue aber sucht er zunächst in der Fremde, im Exotismus der Abenteurer.

2. Brechts Exotismus – Abenteurer und Flibustier auf großer Fahrt

Brecht schreibt vor allem in den frühen 1920er Jahren Abenteuer-Prosa und -Lyrik sowie Filmentwürfe; vor allem zwischen den 'Flibustiergeschichten' und vielen Gedichten aus der *Hauspostille* lassen sich enge intertextuelle Bezüge feststellen. Im Zentrum steht dabei der Exotismus,¹⁸ der für eine spezifische Lebenshaltung und Grundeinstellung, eine eigene Art von Realitätswahrnehmung und einen besonderen literarischen Gestus steht,

gekennzeichnet durch die Konzentration auf räumliche oder zeitliche Ferne, durch ein Anderssein-Wollen und eine Hinwendung zum Fremden – aus eurozentristischer, z.T. sogar aus kolonialistischer Perspektive. Der tropische Wald oder das Meer als das dem Vertrauten und der Heimat Entgegengesetzte ist ein typischer Bezugspunkt des Exotismus, die südliche Hemisphäre, vor allem der Orient, Afrika und Amerika, die Karibik und die Südseeinseln ein anderer. Charakteristisch ist – trotz aller Dynamik – auch eine gewisse malerische Statik, die Konzentration auf Bilder und zwar vor allem die der fremden Schönheit; selbst wenn Wildheit, Zerstörung, Elend oder gar Hässlichkeit dominieren, bleibt ein gewisser exotischer Charme.

Der Exotismus steht zum einen für Flucht und Traumwelt, aber auch für Vereinnahmung und Nutzbarmachung des Anderen und für Zähmung und Domestizierung des bedrohlich Fremden; zum anderen ist er jedoch auch Ausdruck einer rauschhaften Steigerung und Revolte in der Alterität als indirekte Kritik an den bestehenden Verhältnissen in der Heimat.¹⁹ In der Überwindung eines beschädigten Lebensgefühls und der Suche nach einer anderen Existenzform lässt sich sogar eine auffällige Nähe zu begeisterten und euphorischen Revolutionsbildern feststellen.

Auf der Grundlage der Lektüre von trivialer Abenteuerliteratur sowie von Texten Rudyard Kiplings, Bret Harts, Charles Sealsfields und Knut Hamsuns thematisiert Brecht zum einen amerikanische 'Landschaften,' zum Beispiel im "Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald" (1916) oder in der "Ballade von den Cortez Leuten," und zum anderen die Südsee wie in der Erzählung "Bargan lässt es sein. Eine Flibustiergeschichte" (1919); weitere Bargan-Geschichten sind "Bargans Jugend" (1922) und "Geschichten von St. Patricks Weihnachtskrippe" (1922). Es geht dabei um befremdliche homoerotische Männerfreundschaften und gefährliche Abenteuer, um Freiheit und Vitalität, um wilde Natur und "quasi-gesetzlosen Zustand."²⁰

Um Mitternacht seilten wir das Schiff in einer Bucht fest, die unter dicken und fettlaubigen Bäumen schlief, steckten Zwieback und gedörrte Datteln zu uns und drangen, indem wir vorsichtig, wie auf Eiern, liefen, durch das Dickicht gegen Westen vor. Bargan, der uns führte wie eine Schar Kinder – und wir Flibustier glichen sonst nicht eben den Säuglingen –, Bargan verstand es mit den Sternen, was die Orientierung betrifft, wie der liebe Gott. Wir gelangten richtig durch den ungeheuren Wald, der verwickelter war als ein Garnknäuel, auf die Blöße und in mildem Licht lag die Stadt vor uns, die wir suchten wie unsere Heimat, bevor es Tag wurde. In aller Stille fingen wir unser scheußliches Geschäft an;... (BFA 19, 24)

Das Motiv des wilden und bedrohlichen Meeres als Kontrast zu der Geborgenheit der gewohnten Umgebung wählt Brecht vor allem in einigen Gedichten, die in der *Hauspostille* versammelt sind: Es beginnt mit "Das Schiff," einer spezifisch brechtschen Bearbeitung von Rimbauds "Le bateau ivre" und zugleich eine eigenständige Neuschöpfung,²¹ und es folgen in der dritten "Lektion: Chroniken" (BFA 11, 78-99) über "Abenteuer kühner Männer und Frauen in fremden Erdteilen" (BFA 11, 39) zum Beispiel die "Ballade von der Freundschaft" zweier Männer, die "Ballade von den Abenteurern," die "Ballade auf vielen Schiffen" und die "Ballade von den Seeräubern" mit einem lyrischen Ich, das "[s]chlendernd durch Höllen und gepeitscht durch Paradiese" "[i]mmer das Land, wo es besser zu leben ist" "sucht." (BFA 11, 78) - also, ausgehend von Paradoxa und Ambivalenzen, durchaus mit einer gesellschaftskritischen Perspektive.

Einige Gedichte wie "Prototyp des Bösen," "Vom François Villon," "Orges Gesang," "Vom Tod im Wald" sowie der "Choral vom Manne Baal" stehen in engstem Bezug zum Theaterstück *Baal*, andere wie "Mahagonnygesang Nr. 1, Nr. 2 und Nr. 3" sowie der "Alabama Song" und der "Benares Song" in der vierten "Lektion" weisen voraus auf die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Interessant ist, wie das Gedicht "Tod im Wald" aus *Baal* für die *Hauspostille* amerikanisiert wird, indem exotische Namen wie "Hathourywald" und "Mississippi" beziehungsweise die Bezeichnung "Prärien" (BFA 11, 80 und 82) Formulierungen wie "im ewigen Wald," "Strom" und "Heide" (BFA 11, 70) ersetzen. Damit das Gedicht in die "Chroniken" passt, wird es von Brecht - offensichtlich in Zusammenarbeit mit Hermann Kasack - exotisiert.²²

Das Fremde konkretisiert sich in geographischer Ferne und feindlicher Natur, in der gesetzlose, wilde Männergruppen wie die "Eisenbahntruppe," die "Seeräuber" und die "Leute" von "Cortez" in einer ambivalenten Konstellation mit Lust und zugleich Angst ihre Stärke und ihren Untergang erleben: "Er hat eine Lust in sich: zu ersaufen / Und er hat eine Lust: nicht unterzugehn" (BFA 11, 80).

3. Afrika und Asien kommen in die Stadt

Andreas Kragler und Shlink, die Protagonisten in Brechts "Drama" *Trommeln in der Nacht* beziehungsweise in seinem "Schauspiel" *Im Dickicht der Städte*, kommen zwar immer noch von weither, sprich aus Afrika beziehungsweise als Malaie aus Südostasien,²³ aber die Handlung hat sich von der Natur in die Großstadt verlagert. Kragler flieht aus der Kriegsgefangenschaft und kehrt gleichsam als "Gespenst" und "Leichnam" (BFA 1, 176-77) aus Nordafrika zurück nach Berlin; im Vorspruch zu *Im Dickicht der Städte* heißt es: "Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen bei dem Untergang einer Familie, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist" (BFA 1, 438).

Kragler, "[d]er Wolf mit dem Mond. Aus Afrika" (BFA 1, 190) ist als Soldat "vier Jahre fortgewesen" (BFA 1, 187), in denen er "Neger" erschossen und "Gras" gefressen hat (BFA 1, 200). Er hat "geschwollene Hände, dran sind Schwimmhäute" und er hat "eine Negersprache im Hals" (BFA 1, 193). Für Karl Balicke, Kraglers ehemaligen Schwiegervater, sind "[d]as Schlimmste...die Frontsoldaten, verwilderte, verlotterte, der Arbeit entwöhnte Abenteurer, denen nichts mehr heilig ist" (BFA 1, 182). Damit erhält die Figur des Abenteurers eine andere Konnotation: An die Stelle der hinausfahrenden Seeräuber der Südsee treten heimkehrende Soldaten des Ersten Weltkriegs. Der isolierte Außenseiter Kragler, der befremdlich aussieht und die Fremde als Tod und Gewalt erfahren hat, zerstört die Scheinidylle der Hochzeitsfeier seiner schwangeren Verlobten Anna Balicke mit Friedrich Murk. Zeitgleich findet in Berlin die Novemberrevolution als das gesellschaftlich Fremde statt. Obwohl Kragler zeitweise durchaus Sympathie für die politische Alterität empfindet, entscheidet er sich im Schlussbild wie die Egoisten Baal und Fatzer "ohne jedes Pflichtgefühl" (BFA 24, 14) und gegen jeglichen Idealismus für "das große, weiße, breite Bett" (BFA 1, 229), Symbol des sexuellen Privatlebens. Lakonisch sagt Kragler von sich: "ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim" (BFA 1, 228-29).

Es ist die "Besitzfrage," die Brecht vor allem bei der "Liebesgeschichte" interessiert (BFA 24, 18) und es sind die "Schwierigkeiten" Kraglers, dieses "Sozialdemokrat[en]," dieses "falsche[n] Proletarier[s], diese[s] fatale[n] Revolutionär[s]" "Bourgeois zu werden" (BFA 24, 20-21). 1928 betont Brecht kritisch, dass "die Kraglers," diese "meuternden Kleinbürgersoldaten" "zehn Jahre später ihre Revolution ohne und gegen das Proletariat machten" (BFA 24, 23-24).

Der Kampf Mann gegen Mann, in den Shlink, ein "Gelbhäutiger"²⁴ (BFA 1, 454), Garga, seinen Gegenspieler, in der Art eines Experiments und doch mit einer passiven Haltung verwickelt, erinnert wie Baal und Eckart an Rimbaud und Verlaine, zumal Garga mit seiner "Vitalität" und in seinem "Aussehen" (BFA 1, 588 und 587) Arthur Rimbaud gleicht, wie Brecht betont. Auch finden sich im Text mehrere Zitate aus Rimbauds *Une saison en enfer* und *Les Illuminations* (BFA 1, 377, 378, 429, 430).

Vor allem die erste Fassung *Im Dickicht* hat noch deutliche exotistische²⁵ und homoerotische Tendenzen: "Es ist ein Kampfstück, östlich-westlich" (BFA 26, 237). Garga nimmt den Kampf an, auch wenn er zwischendurch eine Flucht in die exotische Ferne und Schönheit Tahitis (BFA 1, 347) erwägt, so wie das lyrische Ich in dem Gedicht "Tahiti,"²⁶ das "auf einem Roßhaarkanapee" hinausfährt, "[s]türmisch die Nacht und hoch ging die See" (BFA 13, 238). Wie Brecht im "Programmzettel" zur Aufführung von 1923 schreibt, handelt es sich um "die nahezu völlige Ruinierung einer eingewanderten Familie französischer Abkunft, die mysteriöse

Lynchung des Malaien“ (BFA 24, 25) mit “weiße(m) Geschrei“ (BFA 1, 433), zu der Garga am Ende den weißen Mob aufhetzt: “Ich bin verfeindet mit einem Gelbhütigen. Ein Götzenbild! Gelbe Augen und schwarzes Haar,...Gelbhütige vergewaltigen eure Töchter und die Weiber werfen gelbhütige Bälge von ihnen! Ihr müsst ihn ausräuchern...Es ist unser Land oder nicht?“ (BFA 1, 425) Und die “Anderen“ antworten: “Es ist unser Land! Er wird gehängt! Es sind unsere Bäume“ (BFA 1, 425).

In seinen Anmerkungen “Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung“ wehrt sich Brecht gegen den Vorwurf, die “Wahl des amerikanischen Milieus entspring[e]...einem Hang zur Romantik.“ (BFA 24, 29) Vielmehr wolle er, wie er sagt, hervorheben: “Der Mensch handelt eigenartig, auffällig, bemerkenswert...“ (BFA 24, 29) Es geht also nicht mehr um Exotik und Fremde, sondern um Befremden und sogar um ‘Verfremdung’ *avant la lettre*, eine Haltung, die sich noch stärker in der Tagebuch-Eintragung vom 10. Februar 1922 findet:

Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im “Baal“ und “Dickicht“ vermieden zu haben: ihre Bemühung, mitzureißen. Instinktiv lasse ich hier Abstände und Sorge, daß meine Effekte (poetischer und philosophischer Art) auf die Bühne begrenzt bleiben. Die splendid isolation des Zuschauers wird nicht angetastet, es ist nicht sua res, quae agitur, er wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren und, indem er sich gleichzeitig betrachtet, in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am *Andern* (Hervorhebung - F.V.), Unübersehbaren, Verwunderlichen. (BFA 26, 271)²⁷

Auch in seiner “Glosse für die Bühne,“ dem “Drama“ *Trommeln in der Nacht* vorangestellt, erwähnt Brecht bei der Beschreibung des Bühnenbilds verfremdende Elemente wie “die große Stadt,“ die als Kulisse “in kindlicher Weise aufgemalt“ war, und den “Mond,“ der “[j]eweils einige Sekunden vor dem Auftauchen Kraglers“ “rot auf[glühte].“ (BFA 1, 176) Es geht Brecht also weder darum “mitzuempfinden,“ noch “sich im Helden zu inkarnieren“; stattdessen betont er “eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am *Andern*, Unüberbrückbaren, Verwunderlichen.“ (BFA 26, 271) Dazu dient auch die “Unterbrechung, von Abläufen,“ die in der Handlung nach Walter Benjamin durch den Fremden erfolgt und zur “Entdeckung der Zustände“ führt. “Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt ein Fremder ein.“ Sein “Blick“ und sein “Abstand“²⁸ machen den Zustand – in diesem Fall der Hochzeitsfeier – durchschaubar.²⁹

Brecht gibt hier frühe Hinweise auf Staunen, Befremden, Distanzierung und Fremdheit auch und gerade als Spezifikum der Theaterformen, wie sie sich später im epischen Theater entwickeln werden.

4. Fremdheit als Nicht-Identität - die Auflösung des Individuums in Tibet

In dem "Lustspiel" *Mann ist Mann* bildet zwar die Gelbherrpagode und die Bergfestung Sir El Dchowr im "fernen Tibet" (BFA 2, 152) noch den exotischen Hintergrund, aber aus den Abenteurern sind Soldaten einer imperialistischen Armee geworden. An die Stelle von Rimbauds berühmter Selbstbeschreibung "Je est un autre" tritt mit Galy Gay eine Figur, die "wie ein Auto ummontiert" wird: Aus dem Mann, der nicht nein sagen kann, wird eine "menschliche Kampfmaschine" (BFA 2, 157), die man "verwenden" kann "zu allem, was man will. In unserer Zeit verwendet man ihn zum Kriegführen" (BFA 2, 412). Brecht experimentiert mit der "Verwandlung eines lebendigen Menschen," indem er "beweist.../ Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann." (BFA 2, 123) Als Gegenentwurf zum expressionistischen Wandlungsdrama wird gezeigt, dass Galy Gay keine Identität besitzt, diese ist vielmehr austauschbar, denn er hat keine "Treue zum eignen Wesen, sondern die Bereitschaft, ein neues in sich selbst zu empfangen."³⁰ Wenn Walter Benjamin zudem betont, dass Galy Gay "nichts als ein Schauplatz von Widersprüchen unsrer Gesellschaftsordnung"³¹ sei, löst sich das traditionelle Bild des Individuums auf; nicht als "Privatperson," sondern "erst in der Masse" ist es "stark" (BFA 24, 41).

Mit dem heraufkommenden Faschismus modifizierte Brecht allerdings diese Position, indem er das "falsche, schlechte Kollektiv (der 'Bande') und seine Verführungskraft" für die "Kleinbürger" als "Problem" (BFA 23, 245) erkennt. Brecht begibt sich mit *Mann ist Mann* auf den Weg von der fremden Exotik, sprich der äußeren Fremdheit, zum inneren Fremdsein im Prozess der Auflösung des Individuums.

Fremde und Exotik waren für Brecht aber immer vor allem Thema und Form seiner literarischen Arbeit, offensichtlich hat er nie ernsthaft erwogen, wie etwa Gauguin, das Fremde selber zu erleben, zur eigenen Lebensform zu machen. Vielmehr blieb er auf dem "Roßhaarkanapee" (BFA 13, 238), wie das lyrische Ich in seinem Gedicht "Tahiti" und imaginierte sich die Abenteuer in der Fremde. Trotz aller Intensität und Begeisterung bewahrte er sich eine gewisse 'Erfahrungs'-Distanz.

5. "Verwisch die Spuren" - ein neuer Typus des urbanen Fremden Aus dem Lesebuch für Städtebewohner

Etwa 1926 weicht bei Brecht die ferne, naturhafte, exotisch-bedrohliche Fremde ferner Länder einer kalten, nüchternen Fremdheit in den Metropolen. Der "'Einzug der Menschheit in die großen Städte'" (BFA 26, 282 und 10.1, 289) erfordert einen "neuen Menschen,"³² denn die

Großstadt ist nicht mehr nur "Dickicht" und "Dschungel," sondern vor allem "Kampfplatz,"³³ wie es bei Elisabeth Hauptmann heißt. Mit seiner Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/27) steht Brecht zwar in der Tradition der Großstadtdyrik, gleichwohl fragt er selbstbewusst und provokativ: "Wo sind die Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bössartige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen" (BFA 26, 236).

Brecht thematisiert in seinen Gedichten jedoch weder die Großstadt als Gegenstand *sui generis* noch die soziale Situation ihrer Bewohner, nicht die Stadtlandschaft noch die Stadtwahrnehmung, sondern ein völlig neues Verhalten der Städtebewohner in der Realität der Stadt, ihre "spezifischen Reaktionsweisen,"³⁴ wie es bei Walter Benjamin heißt. Entsprechend der neuen widersprüchlichen gesellschaftlichen Realität stoßen Land und Stadt, Provinz und Metropole, Individuum und "Massemensch" (BFA 10.1, 465) hart und oft gewaltförmig aufeinander, die Erfahrung des Fremden und des Fremdseins ist nicht mehr auf exotische Ferne beschränkt, sondern wird allgegenwärtige Grundlage des großstädtischen Alltags.

Sicherlich nicht zufällig beginnt in Brechts Gedichtsammlung der "Einzug der Menschheit in die großen Städte" mit der Ankunft auf einem Großstadtbahnhof. Einem Fremden, der mit Hilfe moderner Verkehrstechnik in die Stadt kommt, wird dringend empfohlen, sich noch fremder zu machen: "Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof," "gehe an ihnen [den Eltern - F.V.] fremd vorbei," "[z]ieh den Hut ins Gesicht," "[z]eige, o zeige dein Gesicht nicht," "[w]as immer du sagst, sag es nicht zweimal," "verleugne" "deinen Gedanken." "Wer seine Unterschrift nicht gegeben hat, wer kein Bild hinterließ / Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat / Wie soll der zu fassen sein!" Sogar der Tote soll unkenntlich bleiben: "Sorge, wenn du zu sterben gedenkst / Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst." Um in der harten Wirklichkeit der Großstadt zu überleben, erfolgt refrainartig fünfmal der eindringliche Rat, "[v]erwisch die Spuren!" (BFA 11, 157), und zwar in Bezug auf frühere Beziehungen und Herkunft, auf leibliche und sprachliche Präsenz und sogar als Toter. Das Flüchtige, Nicht-Fassbare, Unbekannte, kurz das Transitorische wird jetzt lebensbestimmend.

Brechts Sicht auf die Großstadt hat sich nach der Art einer sozialen Experimentier-Haltung in einem "Laboratorium"³⁵ verändert, in dem der "Städtebewohner" zugleich Subjekt und Objekt der Versuchsanordnung ist. Das deiktische Moment der Gedichte wird verstärkt durch ein szenisches, das *Lesebuch* ist eine "Gestentafel" (BFA 26, 318), in der "der gesellschaftliche Gestus...Schlüsse" "auf die gesellschaftlichen Zustände," fremde und befremdliche, "zuläßt" (BFA 22,1, 330). Dabei spricht das lyrische Ich, "[k]alt und allgemein/ Mit den trockensten Worten," so wie es der "nüchterne[n]" "Wirklichkeit selber" (BFA 11, 165) entspricht.

Der expressive Exotismus der Vergangenheit reduziert sich zu einer kalten Fremdheit der Zukunft, ja in dieser Zeit ironisiert und karikiert Brecht die Exotik-Sehnsucht und -Begeisterung seiner Zeitgenossen, aber wohl auch seine eigene der vergangenen Jahre, besonders sichtbar in der Erzählung "Gespräch über die Südsee" von 1926, in der der Erzähler am Schluss nüchtern und zugleich ironisch sagt: "Die Südsee ist mir auf Jahre hinaus verleidet" (BFA 19, 254).³⁶

Der Einzelne ist jetzt kein Abenteurer mehr, sondern, wie es Brecht in den 10 Gedichten des *Lesebuchs* ausdrückt, "das fünfte Rad" am Wagen, sein Vater darf "nicht gewesen sein"; er ist für "das Mittlere" und muss nur "durchkommen," mit ihm wird man "fertig werden." Der "Städtebewohner" ist "ein Dreck, aber er wird zu dem "harte[n] Mörtel, aus dem / Die Städte gebaut sind," er wird "das Geschlecht von morgen" (BFA 11, 158-163).

6. Von der Fremde zur Verfremdung – das neue Theatermodell von *Mahagonny*

Neben dem Stadtmodell des "Dickichts," des "Dschungels" – *Im Dickicht der Städte* war ursprünglich als Teil einer Trilogie mit dem Titel *AsphaltDschungel* geplant – und des "Schlachtfeldes" entwirft Brecht noch das Modell der "Netzstadt" Mahagonny, die an einem Un-Ort, "[i]n einer öden Gegend" (BFA 2, 335-36), zwischen Wüste und Konstablern, die die 'Stadtgründer,' Leokadja Begbick und ihre Begleiter, verfolgen, entsteht. Mahagonny ist der Versuch einer Gegenründung zu den "großen Städten" mit ihrem "Lärm," ihrer "Unruhe und Zwietracht," ihrer Indifferenz und Orientierungslosigkeit, kurz eine Stadtgründung "[f]ern vom Getriebe der Welt" (BFA 2, 338-39) und sie soll zugleich eine "PARADIESSTADT" (BFA 2, 338) sein, die Utopie vom Paradies auf Erden.

Die Netzstadt lockt Fremde an und fängt Männer ein, die nach schwerer Arbeit, zum Beispiel als Holzfäller, an diesen "fremden Strand" kommen (BFA 2, 341), um in einer 'Spaßgesellschaft' inszenierte Unterhaltung in Permanenz zu erleben. Sie finden jedoch auf Dauer weder Spaß noch Befriedigung und Glück, sondern in der Fundierung auf Geld, d.h. auf Warentausch, erfahren sie – "[w]eil alles käuflich ist" (BFA 2, 387) – Entfremdung bis zum Tod: "Wegen Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist / Das auf dem Erdenrund vorkommt" wird Paul Ackermann "zum Tode verurteilt" (BFA 2, 381). "Hurrikan" und "Taifun" machen einen Bogen um Mahagonny, die Naturkatastrophe bleibt der Stadt erspart, stattdessen zerstört die Menschenkatastrophe die Stadt: "Schlimm ist der Hurrikan / Schlimmer ist der Taifun / Doch am schlimmsten ist der Mensch" (BFA 2, 357).

Neben der äußeren Fremdheit der fernen Netzstadt und der inneren Fremdheit, sprich der Entfremdung der Menschen in der Warengesellschaft, kommt nun noch – sozusagen auf einer Metaebene – die Fremdheit des Theatermodells hinzu: Ästhetische Form und Theorie des epischen Theaters, vor allem die antikoloniale Oper, rücken jetzt ins Zentrum von Brechts Interesse. In den „Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ formuliert er erstmals ausführlicher die neue Form des epischen Theaters, mit der er experimentiert und das Theater, indirekt auch die Gesellschaft, revolutionieren will. In der noch tabellarisch schematischen Gegenüberstellung der „[d]ramatische[n] Form“ und der „[e]pische[n] Form des Theaters“ in den „Anmerkungen“ zeigt Brecht erstens die neue Thematik des epischen Theaters, das ist der „veränderliche und verändernde Mensch“ als „Gegenstand der Untersuchung,“ zweitens die neue Form des epischen Theaters, sprich „erzählend[e]“ „Montage“ von „Szenen, die „für sich“ stehen und „in Kurven“ und „Sprünge[n]“ bei *„Trennung der Elemente“* ablaufen, und schließlich drittens eine veränderte Rezeptionsweise durch einen aktiven, sich entscheidenden, studierenden, zur Erkenntnis getriebenen Zuschauer (BFA 24, 78-79).

Als theatrale Mittel schuf Brecht in dieser Zeit – wie eingangsschon erwähnt – „in einer neuen Kette von Experimenten“ „die Verfremdungstechnik,“ den „sogenannte[n] epische[n] Darstellungsstil“ und „das sogenannte *gestische Prinzip*“ (BFA 22.1, 555-56), mit deren Hilfe gesellschaftliche Erfahrungen wieder in den Mittelpunkt des theatralen Prozesses treten sollen. Dabei wird die Verfremdung auch durch die Episierung, das distanzierte Berichten und Zeigen, durch Fragmentarisierung und Montage sowie durch die Geste als „Dialektik im Stillstand,“³⁷ die die Handlung unterbricht und damit „zitierbar,“³⁸ also fremd macht, verstärkt. Gerade auch die Zitation ist für Brecht ein sehr wichtiges literarisches Verfahren, wie er in der Keuner-Geschichte „Herr Keuner und die Originalität“ (BFA 18, 18) darstellt, sicherlich auch weil sich in diesem intertextuellen Vorgang ein besonders produktives Verhältnis von Eigenem und Fremden materialisiert.³⁹

Es gibt von Brecht viele Beschreibungen der Verfremdung, eine der umfangreichsten und differenziertesten ist die folgende in dem Text „Über experimentelles Theater“ von 1939:

Was ist Verfremdung?

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen... Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch

mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.

Was ist damit gewonnen? Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt...Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff. (BFA 15, 554-55)

Ausgehend von Hegels Entfremdungsbegriff,⁴⁰ aber auch mit Bezügen zu Francis Bacons Begriff des 'Staunens' und Friedrich Nietzsches Überlegungen zum schwierigen Erkennen des 'Gewohnten'⁴¹ sowie parallel zu Viktor Šklovskijs Überlegungen zur *ostranenie* (Verfremdung)⁴² und dem *dépaysement* der Surrealisten entwickelt Brecht in den 1930er Jahren⁴³ eine theatrale Methode, die er zu Beginn "Entfremdung" nennt; von 1936 bis 1940 verwendet er beide Begriffe noch nebeneinander und identisch. Wenn Brecht davon spricht, dass das "'Selbstverständliche'" mit Hilfe der "Entfremdung" "verstanden werden" (BFA 22.1, 109) soll und die Historisierung, das uns "entfremdet[e]...der vor uns Geborenen," auf der Bühne "verfremdet" (BFA 22.2, 646) werden soll, ließe sich bei den beiden Begriffen mit Knopf eventuell ein Differenzierung zwischen Erkenntnistheorie und Theaterästhetik konstatieren.

In der "Vorrede" vom *Kleinen Organon für das Theater* legt Brecht dar, wie sein episches Theater beziehungsweise das experimentelle "Theater" (BFA 22,697), wie er es zeitweise in Abgrenzung zum traditionellen Theater nannte, in Reaktion auf das Theater als "Zweig des bourgeois Rauschgifthandels...aus dem Reich des Wohlgefälligen" emigriert und "wissenschaftlich exakte[n] Abbildungen" und die "schöne[n] Logik des Einmaleins" verlangt (BFA 23, 65).

Distanz und Alterität als Autor-Haltung, als Textstruktur, als Methode der Schauspieler und als Theaterereignis mit Bühnenbild, Projektionen, filmischem und dokumentarischem Material, Schrift, Songs, Musik und Geräuschen⁴⁴ sowie als Zuschauerreaktion konstituieren Brechts episches Theater; damit erweitert ein experimentell-ästhetischer Begriff von Fremdheit als Entfremdung/Verfremdung die verschiedenen Formen des Fremden und der Fremde.

7. Nicht “glotzen,” “sehen” – die “Zuschaukunst”

Mit seinem epischen Theater will Brecht beim Zuschauer “eine Haltung” bewirken, “die auch in den Wissenschaften eingenommen werden muß” – “eine staunende, erfinderische und kritische” (BFA 26, 407). Deshalb setzt er gegen die “Entrückung” des Theaterzuschauers, der “wie gebannt auf die Bühne” (BFA 23, 75-76) sieht, die “verfremdende Abbildung... die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt.” (BFA 23, 81) Indem beim “Zuschauer” ein “Befremden” (BFA 22.1, 220) entsteht, will Brecht verhindern, dass das “lange nicht Geänderte” “unänderbar” “scheint,” denn: “Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müssten, es zu verstehen.” (BFA 23, 81). Diese beiden eng zusammenhängenden Aspekte, Veränderbarkeit und Befremden, thematisiert Brecht prononciert auch in dem Gedicht “Lied des Stückeschreibers”: “Da sagte ich zu mir: / Alles wandelt sich und ist nur für seine Zeit. /.../ Alles aber übergab ich dem Staunen / Selbst das Vertrauteste.” (BFA 14, 501)⁴⁵ Demgemäß wenden sich die “Spieler” in den letzten Zeilen von *Die Ausnahme und die Regel* direkt an die Zuschauer: “Wir bitten euch aber: / Was nicht fremd ist, findet befremdlich! / Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich! / Was da üblich ist, das soll euch erstaunen. / Was die Regel ist, das erkennt als Mißbrauch / Und wo ihr den Mißbrauch erkannt habt / Da schafft Abhilfe!” (BFA 3, 260)

Das Publikum des aristotelischen Theaters beschreibt er dagegen als “ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand... Sie haben...ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen.” (BFA 23, 75) An die Seite der Schauspielkunst stellt Brecht deshalb die ‘Zuschaukunst.’ Schon in den frühen zwanziger Jahren lässt Brecht am Ende von *Trommeln in der Nacht* Kragler nach einem Trommelwirbel ins Publikum rufen: “Glotzt nicht so romantisch!” (BFA 1, 229)

In seinem Jahrzehnte später entstandenen Theatertext *Leben des Galilei* greift er das Sehen – jetzt akzentuiert als Erkenntnismittel – wieder auf und konfrontiert es erneut mit dem Begriff “Glotzen” (BFA 5, 11), also einem begriffslosen Blick der an der Oberfläche verbleibenden Anschauung (vergleiche BFA 2, 469). Brecht knüpft hier an Galilei⁴⁶ und seinen “fremden Blick” (BFA 23, 82) an, mit dem dieser einst “... einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete...Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muß das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muß sein Publikum wundern, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdung des Vertrauten” (BFA 23, 82).⁴⁷

8. "Zweifel," Destruktion und Komödie

Wissenschaftsgeschichtlich ersetzt bei Galilei der Zweifel den Glauben: "Denn wo der Glaube tausend Jahre gesessen hat, eben da sitzt jetzt der Zweifel" (BFA 5, 10) – so wie es Brecht auch in dem Gedicht "Lob des Zweifels" (BFA 14, 459–461) darstellt; an die Stelle von Ewigkeit tritt die Veränderung (BFA 14, 301). Nach Brecht "behandelt" die "Methode" der "materialistische[n] Dialektik...die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in *Uneinigkeit mit sich selbst* [Hervorhebung – F.V.] ist" (BFA 23, 82).

Selbst in Brechts Schreibweise, vor allem in den wichtigsten theatertheoretischen Schriften, dem *Kleinen Organon für das Theater* und dem *Messingkauf*, setzt sich mit dem "Gestus der Destruktion" und der aphoristischen und fragmentarischen "Form des Diskurses" die Betonung von Distanz und Fremdheit fort, anknüpfend an die Schreib- und Denkweisen von Francis Bacon und Galileo Galilei.⁴⁸ Demgemäß lässt er Me-ti folgende Vorgehensweise empfehlen, um philosophische Systeme zu dekonstruieren: "Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzeln überwältigt man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden." (BFA 18, 95) Außerdem hält Brecht die Konstruktion von Modellen, die geeignet sind, die "Verdinglichung der menschlichen Beziehungen" (BFA 21, 469) sichtbar zu machen, für notwendig. Um die Realität zu durchdringen, "ist...tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches,' 'Gestelltes,'" also etwas Fremdes und Befremdliches: "Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig" (BFA 21, 469).

Eine weitere Besonderheit ist Brechts Hervorhebung der Komödie in ihrer Nähe zum epischen Theater: Beide Theaterformen verhindern Einfühlung, erzeugen Distanz und basieren auf Kritik, d.h., so Brecht, "in den Komödien" wird noch "[a]m ehesten...episch gespielt."⁴⁹ In den "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*" heißt es dementsprechend: "Überall aber, wo es Materialismus gibt, entstehen epische Formen in der Dramatik, im Komischen, das immer materialistischer, 'niedriger' eingestellt ist, am meisten und öftesten." (BFA 24, 67) So sieht sich Brecht seit Baal, von dem er in einem Brief an Caspar Neher sagt: "Ich schreibe an einer Komödie" (BFA 28, 57; vergleiche 28, 51)⁵⁰ "beinahe" als "Komödienschreiber" (BFA 27, 348).

9. Baal vervielfältigt sich: Der böse Baal der asoziale, der "Egoist" Johann Fatzer und der Glücksgott als Außenseiter – drei Fragmente

Der "Typus Baal, der absolut unsozialisierbar und dessen Produktionsweise ganz unverwertbar ist,"⁵¹ setzt sich seit Ende der

1920er Jahre fort in Brechts Lehrstückfragmenten *Der böse Baal der asoziale* und *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* sowie bedingt später noch im *Glücksgott*-Fragment. Auch in diesen Texten der Alterität finden wir die Haltung des Außenseiters und des "Provokateurs," d.h. Egoismus, extreme Asozialität und die Ablehnung jeglicher Moral.

Wie im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* wird auch im *Bösen Baal der asoziale* jegliches Mitleid und jede Hilfe verweigert, "das schöne Tier das/ Grausame" (BFA 10.1, 672), wie der "Rechte Chor" ihn nennt, begegnet "der grausamen / Wirklichkeit / grausamer," denn "Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes / Und das Ganze muß verändert werden" (BFA 3, 35-36), wie es im *Badener Lehrstück* heißt. "Baal, der Provokateur, der Verehrer der Dinge, wie sie sind, der Sichausleber und der Andreausleber" (BFA 26, 323), tritt in den szenischen Fragmenten häufig als Fremder und Gast auf. Er wehrt sich gegen die "Verwurstung" "seiner Talente," gegen "eine[r] Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt." (BFA 23, 241) Sieht Brecht 1929 in Baal noch einen produktiven Widersacher, so stellt er die Haltung der Asozialität 10 Jahre später angesichts von Faschismus und bevorstehendem Krieg grundsätzlich in Frage:

Heute begriff ich endlich, warum es mir nie gelungen ist, die kleinen Lehrstücke von den Abenteuern des "Bösen Baal des asozialen" herzustellen. Die asozialen Leute spielen keine Rolle. Es sind einfach die Besitzer der Produktionsmittel...Es ist geradezu *das* Evangelium des Feindes der Menschheit, daß es asoziale Triebe gibt, asoziale Persönlichkeiten usw. (BFA 26, 331)

Unter diesen Prämissen musste *Der böse Baal der asoziale* Fragment bleiben.

Der "Egoist" (BFA 10.1, 464) Fatzer kommt als Soldat aus der Fremde, das ist der Erste Weltkrieg, in die Heimat nach Mülheim und begeht nach der Desertion aus der Armee vier "Abweichungen"; damit zerstört er seine Gruppe, seine "Lust" reicht nur bis zum Verbrechen (BFA 10.1, 391) und seine "Verzweiflung" führt ihn, wie es im Kommentar heißt, zu "anarchistische[n] Folgerungen" (BFA 10.1, 475). Fatzer wendet sich gegen die "mechanische Art" (BFA 10.1, 495) und gegen die "ungesunde Lust/ Wie Räder zu sein" (BFA 10.1, 463). Zudem lehnt er jedes Nützlichkeitsdenken ab: "Auch habe ich starke Unlust, einzig zu tun/ Von vielen Taten die, welche mir nützlich..." (BFA 10.1, 495) Am Schluss halten die "Moralischen...Gericht ab über einen Aussätzigen" (BFA 10.1, 471) und töten Fatzer.

In dieser Weiterentwicklung der Baal-Figur geht es nicht mehr nur um ein 'Épater le bourgeois', sondern – nach Walter Benjamin – darum, "den Revolutionär aus dem schlechten, selbstischen Typus ganz ohne Ethos von selber hervorgehen [zu] lassen," denn: "der größte typ, den der kapitalismus hervorbringt, ist der verwertertyp, der ihn liquidiert."⁵²

Mit dem *Glücksgott*-Fragment⁵³ greift Brecht die Baal/Fatzer-Thematik erneut auf: "Zwanzig Jahre nach der Niederschrift des 'Baal' bewegte mich ein Stoff (für eine Oper), der wieder mit dem Grundgedanken des 'Baal' zu tun hatte." (BFA 23, 241) In einer Szenendisposition erwähnt Brecht "Kunst," "Sex," "Besitz," "(Solidarität) Freundschaft," "Erfolg" und "(Wahrheit sagen) Soziale Tätigkeit" (BFA 10.2, 922) und spricht damit dieselben Themen an, die auch schon in *Der böse Baal der asoziale und Fatzer* von Bedeutung waren. Brecht versucht in der Figur des Glücksgotts das unsterbliche Glücksverlangen der Menschen als Ausgangspunkt für revolutionäre Veränderungen zu gestalten. Der Glücksgott ist im Gegensatz zu den Göttern aus Sezuan "der Gott der Niedrigkeit / Der Gaumen und der Hoden / Denn das Glück liegt nun einmal, tut mir leid / Ziemlich niedrig am Boden." (BFA 10.2 929) Dieser "subversive Tiefpunkt" ist nicht nur der Ort des "mißliebig[en] Lächeln[s]" und des "verdächtig[en]" und "niederträchtig[en]" "Gelächter[s]" (BFA 10.2 929), sondern auch des "äschleischen Schrei[s]," der die Sterbenden "vielleicht" (BFA 10.2 930), wie der Glücksgott vorsichtig formuliert, zu Künstlern werden lässt. Lächeln, Lachen und Schreien als nicht rational steuerbare, potentiell sogar subversive menschliche Äußerungen verweisen auf ein widerständiges Element, auf die Revolte selbst noch im Tode. Die Revolte der Niedrigkeit, der Sinnlichkeit und des Schreckens richtet sich dabei gleichermaßen gegen "Herrn" und "Sklaven" (BFA 10.2, 928), Unterwürfigkeit wird ebenso wenig geduldet wie Herrschaft. Insbesondere in einigen Bruchstücken (vergleiche BFA 10.2, 924-927) sieht man, wie Brecht an der Gestalt des Glücksgotts arbeitet und immer wieder dessen Ambivalenz zwischen individuellem und gesellschaftlichem Glück, zwischen Gewalt und Arbeit thematisiert.

Auf seinen Reisen tritt der Glücksgott als "Ketzer," d.h. im Kontext religiöser Fremdheit, auf, und auch die weiteren Charakterisierungen als "Agitator, Schmutzaufwirbler, Hetzer" (BFA 15 56), agierend in der Illegalität, zeigen ihn als Fremden, nun aber auf politischer Ebene im Kampf um das Glück des Menschen. Trotz der Herkunft der Glücksgott-Figur aus der chinesischen Kultur hat Brecht jetzt jeglichen Exotismus abgelegt. Asozialität und individuelle Glückssuche erweitern sich zu gesellschaftlichen Veränderungen; Brecht begibt sich auf die Suche nach der Produktivität des Glücks und damit nach einem neuen Glück der Produktivität: "Der Glücksgott hält für glücklich nur diejenigen, die produktiv in ihrer Weise sein können" (BFA 10.2, 927).

10. Produktive Fremdheit – Lehrstücke als ein Modell der Selbstverständigung

Bei den Lehrstücken, jenen Theatertexten, die Brecht weniger für ein Publikum als zur Selbstverständigung der Spielenden konzipiert hat, die also Kunst für Produzenten sind, spielt – wie schon beim *bösen Baal dem asozialen* und beim *Fatzer* deutlich wurde – das Fremde als räumliche und zeitliche Distanz keine Rolle mehr. Obwohl auch *Der Ozeanflug* und *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* die Weite des Meeres, sprich den Atlantik, als Basis haben und obwohl *Der Jasager und der Neinsager* sowie *Die Maßnahme* und *Die Ausnahme und die Regel* im fernen Asien spielen und *Die Horatier und die Kuriatier* im alten Rom, geht es in den Spielprozessen der Lehrstücke stattdessen um Selbst- und Fremdwahrnehmung, Distanz und Identifikation, Selber-Spielen und selbstreflektiertes Beobachten.

Die Spielenden experimentieren als Lernende in der Gruppe mit der „durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden,“⁵⁴ indem diese wiederholt, verändert, beobachtet, reflektiert und so erlernbar beziehungsweise kritisierbar werden und damit auch fremd gemacht werden. Angestrebt wird „die nachahmung hochqualifizierter muster...ebenso die kritik, die an solchen mustern durch ein überlegtes andersspielen geübt wird“⁵⁵ – entsprechend Brechts Formulierung, „einverstanden sein heißt auch: nicht einverstanden sein.“⁵⁶ Dabei wird ein Teilaspekt herausgehoben, wiederholbar, als „Haltungen,“ „Worte“ und „Gesten zitierbar,“⁵⁷ wie Walter Benjamin sagt, damit aber auch variierbar und korrigierbar, so dass an die Stelle einer fixierten Lehre die theatrale Arbeit an äußeren körperlichen und inneren emotionalen, rationalen, psychischen Haltungen tritt.

Durch Rollentausch sind die Beteiligten während des Spielprozesses mal Spielleiter oder Beobachter, sprich Experimentator, mal Mitspieler, also Teilnehmer des Experiments und damit zugleich Spiel-, das heißt Untersuchungsgegenstand; sie sind ganz bei sich und zugleich als distanzierte Beobachter sich selbst fremd, d.h. sie erfahren eine subjektintegrierte Fremdheit, sind zugleich in sich und außer sich.

Wenn Brecht formuliert: „die form der lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit teile eigener erfindung und aktueller art desto leichter eingefügt werden können,“⁵⁸ dann postuliert er mit der ‚mittleren Abstraktionsebene‘ zwischen diskursivem und poetischem Text, dass gerade die fremdartigen, zum Teil befremdlichen Themen, die poetische Sprache und die literarische Form den Spielenden Differenzenerfahrungen ermöglichen, deren politische Qualität im Widerstand gegen die Deformationen des Alltags liegen. Im dezentrierten und multiperspektivischen performativen Spiel entsteht etwas Neues, Fremdes, etwas Ungewöhnliches und auch Verstörendes und damit ein gesellschaftlich-ästhetischer ‚Möglichkeitssinn.‘

Jeder Spieler kann der Emotion ausgesetzt/ unterworfen sein, die der Text artikuliert/ verschweigt. Kein Monopol auf Rolle Maske Geste Text, Episierung kein Privileg: *Jedem die Chance, sich selbst zu verfremden* [Hervorhebung – F.V.].⁵⁹

11. Gesellschaftliche Entfremdung und Selbstentfremdung bei Mauler, Mutter Courage, Puntila, Shen Te / Shui Ta und Azdak

Die großen, weltberühmten Theaterstücke des epischen Theaters spielen im Chicago der 1930er Jahre, im Dreißigjährigen Krieg, im ländlich-feudalen Finnland, im fernen China oder im Kaukasus; Historisierung und geographische Entfernung konstituieren die Form der Verfremdung als spezifische Fremdheit. In diesen verfremdeten Räumen und Zeiten lässt Brecht zudem mit sich selbst entfremdete Theaterfiguren auftreten. Mauler, der als "Fleischkönig" (BFA 3, 128) "das blutigste Gesicht" (BFA 3, 144) hat und als Philanthrop ein Gewissen, Mutter Courage, "unglückliche Mutter" und "schmerzreiche Gebärende" (BFA 6, 16) von drei zu beschützenden Kindern und zugleich Händlerin und Marketenderin im Tross des Heeres und damit auch "Hyäne des Schlachtfelds" (BFA 6, 65), sowie Puntila, der nur "ein gutes Herz" (BFA 6, 288) hat, wenn er betrunken ist, all diese Brecht-Figuren sind nur menschlich, wenn es nicht ums Geschäft geht. Shen Te, der "Engel der Vorstädte," etwa wird "zum Tiger" (BFA 6, 212 und 249) und spielt die Rolle des rücksichtslosen Veters Shui Ta, um ökonomisch zu überleben. Diese Spaltung von Mauler, Mutter Courage, Puntila und Shen Te hat demnach nichts zu tun mit psychischen Störungen und schizophrenen Strukturen, wie in der Forschung bisweilen behauptet worden ist. Hier wird die Entfremdung und Verdinglichung der Menschen, wie sie Marx für die kapitalistische Gesellschaft analysiert hat, von Brecht besonders stark betont, es sind die gesellschaftlichen Verhältnisse, die den Menschen von sich selbst entfremden, ihn spalten und zerreißen: Er hat die Wahl zwischen der "Güte" des "Herzens" oder der "Güte" des "Ladens" (BFA 6, 227), wie es im *Guten Menschen von Sezuam* heißt. In *Der kaukasische Kreidekreis* manifestiert sich die Spaltung in den zwei parallel verlaufenden Handlungen des Azdak und der Grusche, die sich erst am Ende verbinden, sowie in dem notwendigen Zusammenspiel der sozialen Mutter und des weisen, aber korrupten Richters.

12. Dezentrierung und "Dividuum"

Diese Selbstentfremdung geht einher mit einer Dezentrierung des Individuums, das Brecht – Diskussionen der letzten Jahrzehnte vorwegnehmend – als "Dividuum"⁶⁰ bezeichnet, denn "am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen" (BFA 21, 359). Bei diesen Überlegungen Brechts gibt es offensichtlich Bezüge zu Marx, Nietzsche⁶¹ und den modernen Naturwissenschaften, insbesondere Parallelen zur Quantentheorie: Atom und Individuum als das ursprünglich 'unteilbare' sind beide im 20. Jahrhundert 'teilbar' geworden und befinden sich in einer Wechselwirkung mit ihrer Umwelt, respektive mit anderen Menschen. Brecht spricht in nahezu physikalischer Terminologie von

der "Zertrümmerung der Person," der "Gespaltenheit des Menschen" (BFA 21, 320): "Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom."⁶² Er hebt hervor, dass das Individuum "ein widerspruchsvoller Komplex" und eine "kampfdurchtobte Vielheit" (BFA 22.2, 691) sei und dass "das Individuelle ungeheuer" ausgebaut werden müsse (BFA 21, 179). Der Mensch hat nicht mehr *eine* unveränderbare Identität, vielmehr besitzt er mehrere Identitäten, er pluralisiert sich und kann so ohne Abwehr des Anderen auch in Beziehung zu fremden multiplen Identitäten treten. Grundsätzlich ist eine Eigenheit ohne Fremdheit nicht möglich, und der Verlust von Fremdheit würde anstelle von "Abenteuer" und "Lernchance"⁶³ zu Erstarrung und Stagnation führen. Brecht setzt so einen neuen Akzent: Neben dem Sich-selbst-fremd-Sein als destruktive Entfremdung des Menschen im Kapitalismus thematisiert er nun Fremdsein als Erfahrung der eigenen Vielheit, betont das Fremde als Anteil jedes Menschen und zeigt die Möglichkeit einer produktiven Haltung zur Alterität.

13. "Jeder sollte sich von sich selbst entfernen"

In zwölf Abschnitten habe ich Brechts Verhältnis zur Alterität aufgezeigt - von dem egoistischen Außenseiter Baal, den exotischen Abenteurern und den 'kalten' Städtebewohnern über die Ummontierung und Spaltung des Individuums, die politisch-theatrale Methode der Entfremdung und Verfremdung im epischen Theater, Baals und Fatzers als Außenseiter und Fremde in den Lehrstück-Fragmenten sowie die produktive Fremdheit im Lehrstück-Spielen bis zur destruktiven Selbstentfremdung und produktiven Dezentrierung - eine widerspruchsvolle Entwicklung von äußerer raumzeitlicher und, theatraler, gesellschaftlicher und innerer Fremdheit; neben einer kontinuierlichen Entfernung vom Exotismus lassen sich dabei auch deutlich Diskontinuitäten, Sprünge und Brüche feststellen. Am Ende steht die subversive Figur des Fremden als Revolutionär und das Individuum, vor allem aber das Lehrstück-Spiel, bei dem die Arbeit an dem Fremden *in* einem selbst und *in* der Gruppe Konstituens eines körperlich-reflexiven theatralen Agierens wird - im Sinne eines produktiven, bisweilen aber auch schmerzhaften Spiel- und Erkenntnisprozesses und damit Fremdsein als produktive Erfahrung. "Uneinigkeit mit sich selbst" (BFA 23, 82) ist bei Brecht die Basis für Erfahrungen von Entfremdungen und Verdinglichung im kapitalistischen Produktions- und Gesellschaftsprozess, vor allem aber auch für produktive, neugierige, eingreifende, verändernde Verhaltensweisen.

Es ist nicht anzunehmen, dass sich Brecht in seiner Theater-Theorie und -Praxis auf eine philosophische oder soziologische *Theorie der Fremdheit* bezieht,⁶⁴ zumal in den 1930er Jahren eine derartige Theorie noch kaum entwickelt war. Sicherlich spielt - wie erwähnt - Hegels Dialektik bei Brechts Begriff der Entfremdung und Verfremdung eine Rolle und ebenso war ihm Marx' Analyse der gesellschaftlichen Entfremdung gegenwärtig. Dagegen dürften Georg Simmels Überlegungen zu Nähe

und Ferne des Fremden in seinem *Exkurs über den Fremden*⁶⁵ Brecht wohl nicht bekannt gewesen sein. Brechts Interesse galt zudem – anders als bei Simmel – nicht primär dem Fremden als Bleibendem, heute würde man wohl vom Migranten sprechen. Immerhin tauchen auch in seinen Texten die verschiedenen Typen des Fremden auf: in der frühen Zeit zunächst der Fremde als “Randseiter (marginal man),” d.h. als Nomade und Vagabund, vor allem Baal und die Seeräuber in der *Hauspostille*, dann als “Heimkehrer (homecomer)” wie Kragler in *Trommeln in der Nacht* und Fatzer, und als “Gastarbeiter (sojourner),” Wanderarbeiter oder Tramp, etwa die Holzfäller in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, und schließlich als “Metropolit (metropolitan local),” die “Städtebewohner” aus dem *Lesebuch*; nicht so ausgeprägt findet sich der Typus des “Kosmopoliten (cosmopolitan),” wie er auch in Diderots und d’Alemberts *Encyclopédie* beschrieben wird, und es fehlt – soweit ich sehe – der “Tourist (tourist).”⁶⁶ Anders als in der aktuellen Diskussion geht es Brecht aber nicht um einen “kulturelle(n) Hybride(n)” beziehungsweise um einen “kulturellen Bastard,”⁶⁷ sondern um Vielheit und Fremdheit, Differenz und Kontrast, Distanz und Kritik als erkenntnistheoretische, politische und vor allem ästhetische Kategorie, kurz: die Widersprüche bilden für Brecht – im Gegensatz zur Totalität gesellschaftlicher Formationen – die dynamischen Elemente gesellschaftlicher Entwicklung. Alterität wurde von ihm weder bekämpft noch negiert, sondern erkannt und anerkannt mit dem Ziel, sie produktiv zu machen, denn für Brecht kommt das Neue aus der Fremde / dem Fremden. 1929 formuliert er dazu pointiert: “Jeder sollte sich von sich selber entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist“ (BFA 21, 280).⁶⁸

Anmerkungen

1 Überarbeiteter Vortrag, gehalten auf dem 13. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft *Brecht in / and Asia* vom 19.-23. Mai 2010 in Honolulu.

2 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22.2, Werner Hecht u.a., Hrsg. (Berlin und Weimar: Aufbau / Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988-2000), S. 700. Im Folgenden steht im Text hinter dem Zitat in Klammern die Sigle BFA sowie die Band- und Seitenzahl.

3 “Der V-Effekt ist ein altes Kunstmittel, bekannt aus der Komödie, gewissen Zweigen der Volkskunst und der Praxis des asiatischen Theaters.“ (BFA 22, 699)

4 Zur Verfremdung in der Romantik und bei Brecht vergleiche Juliane Rebentisch, “Theatrokratie und Theater. Literatur als Philosophie nach Benjamin und Brecht,” in Eva Horn u.a., Hrsg., *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur* (München: Fink, 2006), S. 297-318.

5 Vergleiche hierzu die umfassende Darstellung von Jan Knopf, “Verfremdung,” in Werner Hecht, Hrsg., *Brechts Theorie des Theaters* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986), S. 93-141.

6 Obwohl ein interessanter sprachlicher Bezug zwischen *alienation*, der englischen Übersetzung von Verfremdung, und Alienität besteht, wird hier die Differenz zwischen Alterität und Alienität als “das tiefergehende Fremde,” dem im Gegensatz

zur Alterität “als einem Gegenüber” “das Gemeinsame fehlt,” nicht weiter diskutiert; Fabian Scholtes, *Umweltherrschaft und Freiheit. Naturbewertung im Anschluss an Amartya K. Sen* (Bielefeld: Transkript, 2007), S. 29. Scholtes bezieht sich u.a. auf Badura, der “von Interaktion der Kulturen im Modus der Alienität” spricht, “die durch einen Prozess der Kommunikationsausbildung erst zur Alterität werden kann...” Jens Badura, “Kulturelle Pluralität und Ethik,” in Christof Mandry, Hrsg., *Kultur, Pluralität und Ethik. Perspektiven in Sozialwissenschaften und Ethik* (Münster: Lit, 2004), S. 17-38; hier S. 20-21.

7 Monika Schmitz-Emans, “Fremde und Verfremdung – einführende Überlegungen zu Modellen des Lebens,” in Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Hrsg., *Die Fremde* (Essen: Die Blaue Eule, 2007= *Philosophisch-literarische Reflexionen*, Bd. 9), S. 7-22; hier S. 7.

8 Kurt Röttgers, “Der Verlust des Fremden,” in Kurt Röttgers und Peter Koslowski, Hrsg., *Transkulturelle Wertekonflikte. Theorie und wissenschaftsethische Praxis* (Heidelberg: Physica, 2002), S. 1-26; hier S. 16-7; vergleiche auch Christoph Hubig, “Transkulturelle Wertekonflikte im Spannungsfeld zwischen abstrakter Harmonisierung und Anwendungsdissenzen,” in Röttgers und Koslowski, *Transkulturelle Wertekonflikte*, S. 27-45. Bedorf zeigt in seinem sehr instruktiven Text die verschiedensten Ausprägungen der Alteritätsphilosophie von Simmel und Husserl, über Heidegger und Schütz bis zu Sartre, Levinas, Derrida und Waldenfels; Thomas Bedorf, “Die Konjunktur des Fremden und der Begriff des Anderen,” in Röttgers und Schmitz-Emans, Hrsg., *Die Fremde*, S. 23-37; die Differenzierung zwischen dem ‘Fremden’ und dem ‘Anderen’ scheint auch eine Spezifik der deutschen Sprache zu sein (vergleiche Bedorf). Zur Xenologie siehe Yoshiro Nakamura, *Xenosophie. Bausteine für eine Theorie der Fremdheit* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000).

9 Vergleiche Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990); derselbe, *Topographie des Fremden* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997); derselbe, *Grundmotive eine Phänomenologie des Fremden* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006); Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Hrsg., *Die Fremde* (Essen: Die Blaue Eule, 2007); Simone Broders, u.a. Hrsg., *Fremdheit als Phänomen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011); Anja Becker und Jan Mohr Hrsg., *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren* (Berlin: Akademie, 2012 = *Deutsche Literatur. Studien und Quellen*, Bd. 8); Alfred Schütz, “Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch,” in derselbe, *Gesammelte Aufsätze*. Bd. II Studien zur soziologischen Theorie (Den Haag: Nijhoff, 1972), S. 53-69. Waldenfels lehnt allerdings den Begriff der Alienität ab und macht keinen Unterschied zwischen den Begriffen des Fremden und des Anderen: Bernd Waldenfels, “Fremdheit und Alterität im Hinblick auf historisches Interpretieren,” in Becker und Mohr, *Alterität*, S. 61-71; hier S. 62.

10 Vergleiche Thomas Bedorf, “Die Konjunktur des Fremden.”

11 Vergleiche Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbruck und Neu-Rum: Helbling, 1983 = *Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft* Bd. 8).

12 Vergleiche Jacques Lecoq, *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen* (Berlin: Alexander, 2003), S. 163-175.

13 Gerda Baumbach, *Seiltänzer oder Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater* (Tübingen und Basel: Francke, 1995 = *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* Bd. 13), S. 87.

14 Vergleiche Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika* (Berlin: Henschel, 1986).

15 Joachim Fiebach, “Bilder der Großen Kapitulation. Brechts Dekonstruktionspotential,” in Marc Silberman, Hrsg., *Theater der Zeit Arbeitsbuch. Brecht Yearbook 23 drive b: Brecht 100* (Berlin: Theater der Zeit, 1997), S. 170-172; hier S. 172.

16 Ralf Simon, “Theorie der Komödie,” in Ralf Simon Hrsg., *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie* (Bielefeld: Aisthesis, 2001), S. 47-66; hier S. 61.

17 “Ich will ein Stück schreiben über François Villon, der im XV. Jahrhundert in der

- Bretagne Mörder, Straßenräuber und Balladendichter war“ (BFA 28, 45), schreibt der junge Brecht Mitte März 1918 an seinen Freund Caspar Neher; vergleiche auch “Vom François Villon“ (BFA 11, 55f) und “Die Ballade von François Villon“ (BFA 13, 113).
- 18 Das Adjektiv “exotique“ finden wir schon bei Rabelais, das Substantiv “l’exotisme“ ist erstmals 1866 nachzuweisen; vergleiche Roger Mathé, *L’exotisme* (Paris: Bordas, 1985) und Jean-Marc Moura, *Lire l’Exotisme* (Paris: Dunod, 1992).
- 19 “Le sentiment exotique recèle une puissance qui s’attaque à l’ordre établi, poussant à vivre dangereusement. Il a même quelque affinité avec l’anarchisme ou le non-conformisme“ (Mathé, *L’exotisme*, S. 16).
- 20 Kirsten Boie-Grotz, *Brecht – der unbekannte Erzähler. Die Prosa 1913-1934* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1978 = *Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft*, Bd. 38), S. 58-80; hier S. 59.
- 21 Vergleiche Florian Vaßen, “Das Schiff,“ in Jan Knopf Hrsg., *Brecht Handbuch*. Bd. 2 (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2001), S. 69-73.
- 22 Vergleiche Dorit Abiry: “Sie müssen ihre Lyrik herausgeben. Cekasack zahlt wie ein Mäzen. Die Entdeckung eines Widmungsexemplars von Brechts *Baal* und dessen verschlungene Wege zur Hauspostille,“ *Dreigroschenheft*. Informationen zu Brecht 17 (H. 2, 2010): 4-14.
- 23 Die Bezeichnung “Malaie“ wurde im Rahmen der Rassentheorie des deutschen Wissenschaftlers Johann Friedrich Blumenbach aus dem 18. Jahrhundert für die südostasiatischen Ethnien gebraucht, sie wurde als eine der fünf menschlichen Rassen auf der Welt angesehen.
- 24 In den Theaterkritiken zu der Berliner Premiere von *Im Dickicht* im Deutschen Theater heißt es über Shlink, gespielt von Fritz Kortner, er sei als “Chinamann“ dargestellt, beziehungsweise er habe ein “fahle(s) Mongolenantlitz“ (BFA 1, 598).
- 25 Diese Differenz betont 1927 auch der Kritiker Herbert Ihering: “Jetzt hat er [Brecht] das ‘Dickicht‘ aus dem tropischen Klima der ersten, atmosphärischen Fassungen in die kühlere Luft des sachlichen Kampfes hinübergeführt. Ich liebe die farbigte Fülle des alten ‘Dickicht.’ Nichts schien mir so für Brechts Reichtum und Begabung zu zeugen, als diese funkelnden, hin und her schießenden *exotisch* [Hervorhebung – F.V.] triebkräftigen Szenen. Aus dem ‘Dickicht‘ schien der Weg in ein neues Theater zu führen, wenn Brecht die Exotik als Farbe und Füllung überwinden würde.“ “Drei Brecht-Bücher,“ in Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. II 1914-1929 (Berlin: Aufbau, 1959), S. 263-265; hier S. 264.
- 26 Brecht ist hier offensichtlich von der exotischen Erlebniswelt in Paul Gauguins autobiographischem Roman *Noa Noa 1891-1893* beeinflusst.
- 27 Vergleiche auch Jürgen Hillesheimer, “Instinktiv lasse ich hier Abstände...“ *Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 = *Der Neue Brecht*, Bd. 10).
- 28 Walter Benjamin, “Was ist das epische Theater? (1). Eine Studie zu Brecht,“ in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. II.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977), S. 519-531; hier S. 522-23.
- 29 Siehe Rebentisch, “Theatrokratie und Theater.“
- 30 Benjamin, “Was ist episches Theater?(1),“ S. 527.
- 31 Ebd., S. 526.
- 32 Elisabeth Hauptmann “Notizen über Brechts Arbeit 1926,“ in *Sinn und Form* (Zweites Sonderheft: Bertolt Brecht), hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste (Berlin: Rütten & Loening, 1957), S. 241-243; hier S. 243.
- 33 Hauptmann, “Notizen,“ S. 242.
- 34 Walter Benjamin, “Kommentare zu Gedichten von Brecht,“ in *Schriften*, Bd. II.2, S. 539-572; hier S. 557.
- 35 Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent,“ in ebd., S. 683-701; hier S. 698.
- 36 In dem Kommentar in den *Werken* wird aus Elisabeth Hauptmanns Tagebuch zitiert: “Plan, in die Südsee zu fahren mit Hilfe von Zeitungen.“ Auch hier findet sich wieder die Distanz, die “Südsee“ ist nicht Lebenserfahrung, sondern Untersuchungsgegenstand (BFA 19, 630).

- 37 Benjamin, "Was ist das epische Theater? (1)," S. 530.
- 38 Walter Benjamin, "Was ist episches Theater? (2)," in *Schriften*, Bd. II.2, S. 532-39; hier S. 536.
- 39 Vergleiche Sieglinde Grimm, "'Aneignung' als Zitat: Goethe, Hölderlin und die Migrantenlyrik," in Röttgers und Schmitz-Emans *Die Fremde*, S. 113-129.
- 40 Hegel spricht sinngemäß zum ersten Mal in der *Phänomenologie des Geistes* von Entfremdung, wörtlich verwendet er den Begriff das erste Mal in der *Gymnasialrede*; siehe Knopf, "Verfremdung," S. 93-95.
- 41 Ebd., S. 98-99; Knopf sieht in Bezug auf Entfremdung / Verfremdung keinen direkten Bezug zu Karl Marx' Theorie der Entfremdung und zu der marxistischen Position von Karl Korsch, (S. 97-100).
- 42 Vergleiche Renate Lachmann, "Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij," *Poetica* 3 (1970): 226-250. Lachmann zeigt die differenzierte, auch zeitlich unterschiedliche Beziehung zwischen Brechts Verfremdungsbegriff und Šklovskijs "'Seltsammachen'" als "'Unterbrechung des Automatismus'" der Wahrnehmung (S. 228) in Richtung eines "'Neuen Sehen[s]'" (S. 244) und der "'Verwunderung'" (S. 245), das sich beim späten Šklovskij zu einem "kritischen, auf Veränderung gerichteten Sehen" (S. 246) entwickelt.
- 43 Knopf weist nach, dass Brecht schon vor seiner Moskau-Reise 1935 den Begriff der Entfremdung benutzt hat.
- 44 "Bestimmte Vorgänge des Stückes [*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*] sollten – durch Inschriften, Geräusch- oder Musikkulissen und die Spielweise der Schauspieler – als in sich geschlossene Szenen aus dem Bezirk des Alltäglichen, Selbstverständlichen, Erwarteten gehoben (verfremdet) werden." (BFA, 24, 212)
- 45 Vergleiche auch Brechts Gedicht "Alles wandelt sich" (BFA 15, 117).
- 46 Vergleiche Florian Vaßen, "Bertolt Brechts Theaterexperimente. Galilei versus Lehrstück," in Stefanie Kreuzer, Hrsg., *Experimente in den Künsten* (Bielefeld: Transcript, 2012), S. 91-130. Vergleiche auch die Wandlung der "'Augenlust'" als "Neugierde" vom "Laster zur Wissenschaftstugend" bei Bernadette Malinowski, "Leben des Galilei als philosophisches Theater," in Mathias Mayer, *Der Philosoph Bertolt Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), S. 101-132; hier S. 107 und 109.
- 47 Hans-Peter Krüger spricht in diesem Zusammenhang mit Bezug auf Foucault vom "'ärztlichen Blick'" von Brecht. Hans-Peter Krüger, "'Postmodernes' beim jungen Brecht?," in Wolfgang Heise, Hrsg., *Brecht 88; Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende* (Berlin: Henschel, 1987), S. 147-170; hier 153.
- 48 Hans Peter Neureuter, "Experimente der Neuzeit. Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei bei Brecht," in Mayer, *Der Philosoph*, S. 85-99; hier S. 94.
- 49 Ein Gespräch zwischen Brecht und Giorgio Strehler am 25.10.1955 über die bevorstehende Mailänder Inszenierung, in Siegfried Unseld, Hrsg., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960), S. 130-134; hier S. 134.
- 50 Vergleiche Florian Vaßen, "Was gibt's da zu lachen? Der Narr und die verkehrte Welt in Bertolt Brechts *Baal*," in Stephen Brokmann u.a. Hrsg., *Das Brecht-Jahrbuch 31. Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller* (Madison: University of Wisconsin Press, 2006): 195-216.
- 51 Äußerungen Brechts zum Baal, in Bertolt Brecht, *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten und Materialien*, hrsg. von Dieter Schmidt (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968), S. 93-111; hier S. 105.
- 52 Bertolt Brecht, in Peter Villwock, Hrsg., *Notizbücher* Bd. 7. Notizbücher 24 und 25 (1927-1930) (Berlin: Suhrkamp, 2010), S. 334.
- 53 Zu der Figur des Glücksgotts bei Bertolt Brecht und Heiner Müller vergleiche Florian Vaßen, "Der unglückliche Glücksgott. Versuch über einen 'Spielball,'" in Günther Heeg und Theo Girshausen, Hrsg., *Theatrogaphie. Heiner Müllers Theater der Schrift* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), S. 256-279.
- 54 Bertolt Brecht, "Zur Theorie des Lehrstücks," in Reiner Steinweg, Hrsg., *Brechts*

Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976), S. 164-165; hier S. 164.

55 Ebd.

56 Bertolt Brecht, "Einverständnis und Widerspruch," in Steinweg, *Brechts Modell*, S. 62.

57 Walter Benjamin, "Bert Brecht," in *Gesammelte Schriften* Bd. II.2, S. 660-667; hier S. 662.

58 Brecht, "Zur Theorie des Lehrstücks," S. 164.

59 Heiner Müller, "Einheit des Textes," in Heiner Müller, *Werke*, Bd. 5. Die Stücke 3, hrsg. von Frank Hörnigk (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002), S. 192-93; hier S. 192.

60 Badura betont allerdings weitergehend, dass die Teilung und Vielfalt ("Diversität") "das Eine, das gefaltet oder geteilt wird, immer schon" voraussetzt. "Kultur ist in dieser Denkweise immer schon auf das Eine des kulturellen Menschen, seine kulturelle Essenz, verwiesen." Badura plädiert dagegen für eine radikale "Auflösung des Entitätsdenkens" und betont stattdessen den Menschen als "Möglichkeitswesen"; deshalb ersetzt er auch den Begriff "Viel-falt" durch "Viel-heit" wie übrigens auch Brecht; siehe oben (BFA 22.2, 691) und Badura, "Kulturelle Pluralität und Ethik," S. 20-21.

61 Vergleiche Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, "Verworfenes Denken," in *Brecht-Jahrbuch 1980*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981), S. 149-171.

62 Bernard Guillemin, "Gespräch mit Bert Brecht," in Willy Haas, *Zeitgemäßes aus der literarischen Welt von 1925-1932* (Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung, 1963), S. 53-55; hier S. 54-5.

63 Röttgers, "Der Verlust des Fremden," S. 22.

64 Nach Auskunft des Brecht-Archivs gibt es dort nur die Kategorie "Entfremdung / Verfremdung," während die Stichworte "Fremde" beziehungsweise "Fremdheit" nicht vorkommen. Auch Theorien der Fremdheit sind dort nicht zu finden. Ob eine genaue Durchsicht der Briefe und Tagebücher beziehungsweise seiner Bibliothek und der von ihm gelesenen Bücher hier größere Klarheit bringen kann, scheint zweifelhaft.

65 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908), S. 509-512; der Fremde "ist der Freiere, praktisch und theoretisch, er übersieht die Verhältnisse vorurteilsloser, mißt sie an allgemeineren, objektiveren Idealen und ist in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedenzen gebunden." (S. 511-12) Vergleiche die Neuausgabe Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, Bd. 11, hrsg. von Otthein Rammstedt (*Soziologie. Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*) (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992), S. 764-771.

66 Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, "Der Fremde als sozialer Typus. Zur Rekonstruktion eines soziologischen Diskurses," in Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, Hrsg., *Der Fremde als Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen* (Konstanz: UVK, 2002), S. 9-37; hier S. 14;

67 Ebd., S. 30 und 26.

68 In diesem Kontext ist es auffällig, dass das Adjektiv "fremd" sprachgeschichtlich von einem Adverb mit der Bedeutung "entfernt," "von - weg," "vorwärts" stammt und damit den Bewegungs- und Entwicklungsaspekt beinhaltet; siehe *Duden. Deutsches Universalwörterbuch* Bd. 4 (Mannheim u.a.: Duden, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, 2001), S. 574.

**“Sei stille, mein Herz, dieses Asien hat ein
Loch, durch das man hineinkriechen kann” –¹
The Discovery of the Masses in Brecht’s *Mann
ist Mann***

Brecht declared in 1927 that Galy Gay would become the strongest only after ceasing to be a private person, and would grow strong within and due to the masses. With regard to Asia discourses, the 20th century, that LeBon in 1895 had termed the “age of the masses,” became a focal point for the playwright Brecht. The protagonist experiences the questionable “luck” of being affected by a re-structuring into one of hundreds of thousands of the British colonial army that is reminiscent of the rebuilding of a car. Within the historic context of Fordism and reflexology, what is eliminated by this mass restructuring is the conception of the “I” and the “I”’s implications of individuality, self-reflexivity, authenticity, as well as empathy. Here the image of the “new human” is intended to function as a substitute for these implications in “Mann ist Mann” by being conceptualized as distanced, independent from genealogy, and family origin. This new human embodies and proposes alienation, splits and coldness as survival strategies and praises the transience and the increasing nomad-like lifestyle as the new character of mass society. Later plays reveal Brecht’s longing for the masses, but also his increasingly being shocked by them.

Galy Gay werde - so Brecht 1927 - “erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, er wird erst in der Masse stark.“ Im Zusammenhang mit dem Asien-Stoff rückt für den Stückeschreiber das von Le Bon bereits 1895 so diagnostizierte 20. Jahrhundert als das “Zeitalter der Massen” ins Blickfeld. Der Hauptfigur widerfährt hier das zweifelhafte “Glück,” zum Teil von Hunderttausenden der britischen Kolonialarmee in Indien “wie ein Auto ummontiert” zu werden. Was da vor dem Hintergrund von Fordismus und Reflexologie mechanistisch ausgelöscht wird, ist das “Ich” mit ihren Implikationen Individualität, (Selbst-)Reflexivität, Authentizität, Empathie. An ihre Stelle soll nun in “Mann ist Mann” das Bild des “neuen Menschen” treten, ein distanzierter Souverän jenseits von Herkunftsfamilie und Genealogie. Er propagiert Entfremdung, Trennung und Kälte als Überlebenstechniken und lobt die Flüchtigkeit und das Nomadisieren als neuen Charakter der Massengesellschaft. In den späteren Fassungen des Stücks zeigen sich sowohl Brechts Sehnsucht nach den Massen, aber auch sein zunehmendes Erschrecken über sie.

**“Sei stille, mein Herz, dieses Asien hat ein Loch,
durch das man hineinkriechen kann“ –¹**

Die Entdeckung der Massen in Brechts *Mann ist Mann*

Marianne Streisand

Mit dem Stück *Mann ist Mann* ziehen Begriff und Phänomen der *Masse* in Brechts Werk ein. Die Dimension der Masse ist ein wenig beachtetes Moment in Brechts Gesamtwerk, aber nicht nur dort. Tatsächlich stellt das Wahrnehmen der Präsenz und Geschichtsmächtigkeit von Massen, ihre Kenntnisnahme und historisch höchst divergente Konstruktion mittels bestimmter künstlerischer Verfahren in Artefakten jeweils entscheidende Schwellenmomente kulturgeschichtlicher Größenordnung dar. Hinzu kommt im Fall Brecht noch ein zweites, interessantes Moment: Brechts Parabel *Mann ist Mann* spielt in dem von der britischen Kolonialarmee besetzen Indien. Für Brecht rückt also das “Zeitalter der Massen“ im Zusammenhang mit dem Asien-Stoff ins Blickfeld. Die Dimensionen Asien-Masse-Einzelnr, Asien-Einzelnr-Masse, Einzelner-Masse-Asien, Masse-Einzelnr-Asien etcetera sind in ihren wechselseitigen und geschichtlich höchst vorläufigen Einflussnahmen also bei Brecht zunächst (scheinbar) miteinander verknüpft.

Ich will diesen spannenden Zusammenhängen hier in drei Schritten nachgehen, die überschrieben sind: (1.) Von der Intimität zur Monumentalität: Die Entdeckung der Masse; (2.) Dramaturgien: der Einzelne und der Chor; und (3.) Psychotechniken: Der Neue Mensch und die Masse.

1. Von der Intimität zur Monumentalität: Die Entdeckung der Massen

Le Bon hatte 1895 das neu heraufziehende 20. Jahrhundert als “Zeitalter der Massen“ diagnostiziert. Er schrieb: “Das Zeitalter, in das wir eintreten, wird in Wahrheit das Zeitalter der Massen sein.“² Le Bon war der Meinung, dass “bisher...die Kulturen von einer kleinen, intellektuellen Aristokratie geschaffen und geleitet [wurden], niemals von den Massen,³ während in der Gegenwart der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert “plötzlich...die blinde Macht der Masse für einen Augenblick zur einzigen Philosophie der Geschichte“ werde.⁴ Er resümiert: “Wir müssen uns damit abfinden, die Herrschaft der Massen zu ertragen.“⁵

Dieser Prozess des Wahrnehmens der Massen auf der geschichtlichen Bühne, den Le Bon 1895 als einer der Ersten so scharfsichtig vornimmt, wurde zunächst vom intellektuell gebildeten Bürgertum deutlich als Bedrohung empfunden. Um 1900 hatte sich in Europa vorerst *The B-Effect – Influences of/on Brecht//Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht* Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

noch einmal ein ganzes künstlerisches und soziales Projekt gegen die gesellschaftlichen Veränderungen hin zur Massengesellschaft mit den immer populärer werdenden Massenmedien etabliert: das Projekt einer intimen Kunst. Dezidiert wandte man sich im intimen Theater, im Kammerspiel, in der psychologisierenden Schauspielkunst, in den kleinen Künstlergemeinschaften und Künstlerkolonien der 'Intimisten' vom massenhaften Publikum und seinen Vergnügungen an den Medien der Oberfläche ab, führte avancierte schauspielerische, dramaturgische, architektonische und soziale Kunstexperimente bewusst in einer kleinen Gemeinschaft der (wie es damals hieß) "Reifen und Feinen" durch.⁶ Man betrachtete sich selbst als künstlerische und intellektuelle Elite. Diese Bewegung fand am Anfang des neuen Jahrhunderts sogar ihren sprachlichen Reflex. 1905 hieß es in der 6. Auflage von *Meyers Konversationslexikon* wie gewöhnlich, "intim" bedeute "innig, vertraut," aber es sei gegenwärtig "auch ein Schlagwort der modernen Kunst."⁷ Davon war in der 5. Auflage von 1897 keine Rede und wird es auch in späteren Auflagen nicht mehr sein. Offensichtlich feierte der Begriff "intim" um 1900 eine kurze Blütezeit zur Beschreibung moderner Kunst, die er vorher und nachher nicht mehr erreicht hat. Er wurde um 1900 zum Modewort.

Das intime Kunstprojekt der Eliten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war Agentur der Abgrenzungen gegenüber den Massen. 1895 ist das Jahr, in dem erstmals die Psychoanalyse mit Freuds *Studien über Hysterie* das Licht der Öffentlichkeit erblickte; auch die Psychoanalyse als moderne privatisierte Form von Beichte und Geständnis in der intimen Zweisamkeit von Arzt und Patientin kann im Kontext der privilegierten Intimität betrachtet werden. Aber 1895 ist zugleich auch das Jahr, in dem mit *Le Bons Schrift* die erste bahnbrechende Studie über die Massenpsychologie publiziert wurde.

Als Brecht 1925 die erste Fassung von *Mann ist Mann* fertig stellte, hatte sich die Situation grundlegend geändert. Die neue Massenkultur, die auf anderen Wegen ihrerseits in der Lage war, immer tiefer ins "Intime" vordringen, wurde nun nicht mehr nur als Bedrohung empfunden. Sie konnte auch als Demokratisierung wahrgenommen werden. Walter Benjamin hat auf die Bedeutung der Massen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit hingewiesen: "Die Dinge räumlich und menschlich 'näher' zu bringen ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist."⁸

Die Existenz der Masse musste nun als Tatsache akzeptiert werden: Geradezu obsessiv setzten sich die bürgerlichen Intellektuellen und Künstler in den 1920er Jahren mit dem Thema Masse auseinander. So auch Brecht.

José Ortega Y Gasset leitet seine zuerst 1930 erschienene Schrift *Der Aufstand der Massen* mit folgenden Worten ein: "Es gibt eine Tatsache, die das öffentliche Leben Europas in der gegenwärtigen Stunde – sei es zum Guten, sei es zum Bösen – entscheidend bestimmt: das Heraufkommen der Massen zur vollen sozialen Macht."⁹ Er geht von der visuellen Erfahrung aus. Danach sei, so Ortega Y Gasset, ein neues Phänomen sichtbar geworden: das Phänomen der Überfüllung:

[D]ie Städte sind überfüllt mit Menschen, die Häuser mit Mietern, die Hotels mit Gästen, die Züge mit Reisenden, die Cafés mit Besuchern, es gibt zu viele Passanten auf der Straße, zu viele Patienten in den Wartezimmern berühmter Ärzte, Theater und Kinos, wenn sie nicht ganz unzeitgemäß sind, die Badeorte wimmeln von Sommerfrischlern. Was früher kein Problem war, ist es jetzt unausgesetzt: einen Platz zu finden.¹⁰

Der Autor stellt besorgt fest: "Die Menge ist auf einmal sichtbar geworden und nimmt die besten Plätze der Gesellschaft ein."¹¹

Die Bewertungen, die die Kraft der nun wahrnehmbaren Massen erfuhren, waren unterschiedlich. Anders als Benjamin versteht Ortega Y Gasset unter Masse "die Gesamtheit der nicht besonders Qualifizierten."¹² "Die Masse vernichtet alles, was anders, was ausgezeichnet, persönlich, eigenbegabt und erlesen ist."¹³ Er sieht die Masse als eine große, alles nivellierende Kraft. "Wir leben unter der brutalen Herrschaft der Massen,"¹⁴ schreibt er 1930. Und er sieht die Gefahr der Auflösung aller Grundlagen der Gesellschaft, da die Masse – wie er schreibt – ungeleitet, nur in Form der "direkten Aktion" (action direct) in die gesellschaftlichen Geschehnisse eingreifen könne.¹⁵

Auch hier regierte noch Unbehagen die nunmehr massenhaft zur Kenntnis genommene Existenz der Massengesellschaft. Vor einem Wertehorizont, der in den Zeiten der Intimität ausgebildet wurde, wird nun auf die monumentalen Strukturen der Masse geblickt. Am deutlichsten wird das wohl bei Freud, der 1921 in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* schrieb: "Die Masse erscheint uns...als ein Wiederaufleben der Urhorde."¹⁶ Der erste Weltkrieg und die russische Oktoberrevolution hatten gezeigt, was aggressive Massen bewirken können.

Brecht schreibt sich mit *Mann ist Mann* in diesen Diskurs ein, aber er wendet sich den Massen in einer bewusst *akzeptierenden* Weise zu. Für ihn wird weder die Gefahr der Überbevölkerung noch die der revolutionären Erhebung zum Furchtzentrum, sein Interesse gilt in erster Linie der Aufhebung der Fiktion des autonomen bürgerlichen Individuums, des so genannten (lateinisch) "Ungeteilten."

Herbert Ihering stellte dies pointiert schon in seiner Kritik zur Uraufführung 1926 fest: "Brecht ist der erste deutsche Bühnendichter, der die Mechanik des Maschinenzeitalters weder feiert noch angreift, sondern selbstverständlich nimmt und dadurch überwindet."¹⁷ Dabei nutzt Brecht gerade den Stoff als "Loch," um auch "in dieses Asien hinein zu kriechen," wie es die Figur Uria in Brechts *Mann ist Mann* sagt. In der ersten Arbeitsphase am Stück vom Sommer 1918 bis Anfang 1921 war die Hauptfigur Galgay noch ein Bürger in Augsburg, der-wie Brecht plante-zum "Schurken" ummoniert werden sollte.¹⁸ Nach der Lektüre von R. Kiplings Balladen und Geschichten aus dem Kolonialkrieg verlagert der Autor den Schauplatz in der zweiten Arbeitsphase ab 1924 nach Asien. Das bürgerliche Milieu der süddeutschen Kleinstadt wird durch das britische Militärcamp in Indien ersetzt, in dem die Söldner der britischen Kolonialmacht die einheimische Bevölkerung unter der Perspektive eurozentristischer Werte, Vorstellungen und Perspektiven verachten, ausrauben und drangsalieren. Aus Galgay wird Galy Gay, ein unbedarfter und harmloser Packer, der nicht Nein sagen kann und der im Stückverlauf zum Teilchen der kolonialen Massenarmee ummontiert wird. Er wird, wie seine Kameraden im Stück von ihm sagen, zur "menschlichen Kampfmaschine."¹⁹ Das bis dato fremde Sujet der Masse wird von Brecht vor der Folie des nicht weniger fremden Asien aufgegriffen. Die Imagines der Masse verschmelzen mit den Imagines Asiens, das in Europa noch heute mit dem Bild der Überbevölkerung konnotiert ist. Mann=Mann und Masse=Asien.

Herbert Ihering hat die Fabel 1926 anlässlich der Uraufführung in diesem Sinne beschrieben:

Der Packer Galy Gay in Kilkoa geht aus, um einen Fisch zu kaufen, gerät unter die Soldaten einer englischen Maschinengewehrabteilung, die ihren vierten Mann beim Einbruch in eine Pagode verloren haben; sie verwandeln ihn, damit nichts gemerkt wird, in diesen vierten Mann. Galy Gay wird Jeraiah Jip; erst nennt er sich so, zuletzt ist er es. Wer am Morgen als beschauliches Individuum auszog, marschiert am Abend als Nummer unter Tausenden, als Kollektivbegriff, als Soldat nach Tibet. Mann ist Mann.²⁰

"Sie sind gewohnt," äußerte Brecht anlässlich der Hörspielfassung, die 1927 in der *Funkstunde Berlin* gesendet wurde und nicht erhalten ist,

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.²¹

Brecht sucht einen neuen Zugang zum Verhältnis Masse-Individuum. So ließ er bei der ersten Druckfassung von *Mann ist Mann* 1926 auf das vordere und hintere Vorsatzpapier Bilder von Massen publizieren: vorn Menschenmassen, hinten Automassen, also Maschinen.²² Er fasst diese Beziehung nicht, wie es gewöhnlich getan wird, indem er vom Individuum auf die Masse und das Massenhafte schließt, sondern er will umgekehrt den Zugang von der Masse her auf das Individuelle finden. Das heißt, Brecht versucht nicht defizitär zu argumentieren, indem beim Phänomen Masse die dem Individuum zugeschriebenen Eigenschaften wie Vernunft, Empathie, Emanzipation etcetera vermisst werden, sondern er deduziert von der gegenwärtigen Masse auf das Individuum. Masse ist ihm ein gegebenes, nicht moralisch diskreditiertes und geschichtsmächtiges System. Um das Gegenüber zur klassischen subjektphilosophischen Position zu markieren, führt er den Begriff des Dividuums, des Teilbaren, als Gegensatz zum Individuum als dem Unteilbaren ein. Brecht schreibt 1929:

Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefasst. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Dividuum 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 her das Individuum suchen und somit aufbauen.²³

Mann ist Mann kann als ein Versuch angesehen werden, vom Massenhaften her das Individuum aufzubauen. Daraus resultieren unter anderem auch seine dramaturgischen Probleme. Dazu später.

Brecht knüpft mit seiner Hinwendung zu den Massen da an, wo wichtige avantgardistische, vorwiegend linke Künstler der 20er Jahre bereits gearbeitet hatten. Um nur einige, zeitnahe Beispiele zu benennen: Vor allem im jungen Sowjetrußland nach der Revolution 1917 wurden Experimente zur Identitätsstiftung mit dem neuen Staat nun hinsichtlich eines monumentalen Theaters als kollektive Handlungen unternommen. So wurde etwa in den Zeiten von Proletkult und "Theateroktober," da Meyerhold Leiter der Abteilung Theaterwesen beim Volkskommissariat für Bildungswesen war und solche Bestrebungen ausdrücklich unterstützte, am dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, am 7. November 1920, in Sankt Petersburg mit rund 10.000 Laienspieler (insbesondere Abteilungen der Roten Armee) vor circa 100.000 Zuschauern das Winterpalais gewissermaßen als "Coverversion" erneut "erobert."

Im Jahr von *Mann ist Mann* inszenierten Erwin Piscator und Felix Gasparra die große Agitationsrevue *Trotz alledem* am 12. Juli 1925 im Großen Schauspielhaus in Berlin (Bühnenbild: John Heartfield) als monumentales Massenspektakel. Bei der "historischen Revue aus den Jahren 1914 bis 1919" (wie der Untertitel lautete), die als Unterstützung im Wahlkampf für die KPD gedacht war, waren 200 Mitwirkende beteiligt.²⁴ Aber auch die proletarische Sprechchorbewegung, die Massenfestspiele der Gewerkschaften in Leipzig 1920 bis 1924 etwa mit *Spartakus* (1920) mit 900 Spielern und *Der arme Konrad* (1921) mit 1800 Mitspielern wären zu nennen,²⁵ die der ideologischen Stärkung und pathetischen Selbstinszenierung des Proletariats dienen sollten.

Erwähnt werden müssen in diesem Zusammenhang wenigstens zwei der berühmtesten Filme der 20er Jahre, die von der Inszenierung der Massen leben und sie zum Gegenstand haben. Zum einen 1925 Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, der mit 20.000 Kleindarstellern arbeitete,²⁶ den Brecht sehr schätzte und für dessen Freigabe in Deutschland er sich gerade im Umreis der Arbeit an *Mann ist Mann* 1926 einsetzte.²⁷ Ebenfalls 1926 entstand der Film *Metropolis* von Fritz Lang mit mehreren Hundert Komparsen, der am 10. Januar 1927 Premiere hatte und in dem auch Helene Weigel mitspielte.

In all diesen avantgardistischen Kunstexperimenten wird der Einzelne zum Teil einer monumentalen Masse, wird das Aufgehen und Aufheben des Individuums in der Vision der massenhaften Gemeinschaft zum Thema und zum optischen Gegenstand.

Siegfried Krakauer betrachtete 1927 die aus solchen und anderen Veranstaltungen ("Mit den Tillergirls hat es begonnen," schreibt er)²⁸ resultierenden Oberflächenerscheinungen als "Ornament der Masse": "Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur."²⁹ Krakauer sieht Verbindungen zwischen diesen nahezu mathematischen, aus Graden und Kreisen "wie aus den Lehrbüchern der euklidischen Geometrie"³⁰ entstammenden Oberflächenwahrnehmungen und der gegenwärtigen Gesamtsituation, insbesondere unter dem die moderne Wirtschaft dominierenden Taylorsystem: "Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik," schreibt Krakauer.³¹ Krakauer weist bereits auf den Zusammenhang zwischen Psychotechnik und Massenornament hin:

Über das Manuelle hinaus werden auch seelische Dispositionen durch die psychotechnischen Eignungsprüfungen zu errechnen gesucht. Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.³²

Eine solche Fragmentarisierung des Monumentalen, eine solche Zusammensetzung einer Masse aus Teilchen, gibt es auch im Militär.

Hier knüpft Brecht mit *Mann ist Mann* an. Es ist vermutlich gerade die Möglichkeit, den Einzelnen zum "Ornament der Masse" werden zu lassen, die Brecht an diesem Stoff reizte. Aber es ist auch das Problem.

Auch die NSDAP inszenierte sich bereits auf ihren Reichsparteitagen ab 1923 als monumentales Massenspektakel–ein Prozess, der sich bis hin zur generellen Theatralisierung der Politik in den Zeiten des Nationalsozialismus noch weitaus verstärken und perfektionieren sollte. Schon der erste Parteitag 1923 in München zeichnete die weiteren Linien vor:³³

Am 28. Januar folgten Massenveranstaltungen im Freien. SA-Trupps und andere ‚Wehrverbände‘ (ca. 5000 bis 6000 Männer) marschierten an Hitler vorbei. Danach vollzog man vor dem Zirkus Krone das Zeremoniell der Standartenweihe. Danach folgte ein Umzug durch die Stadt. Ab 17 Uhr führte man unterhaltende Festfeiern im Kindl-Keller und im Salvator-Keller durch... Am 29. Januar fand die Generalmitgliederversammlung im Zirkus Krone statt.³⁴

Uns sind solche Bildwelten und ornamentalen Strukturen in Massenszenen, solche Fragmentarisierungen zum Ornament der Masse perfektioniert, aus den Filmen von Leni Riefenstahl bekannt, insbesondere aus der so genannten *Reichstagstrilogie*, wozu auch der berühmte Film *Triumph des Willens* 1934 gehört, oder aus dem *Olympia*-Film 1936.

Es scheint mir bedeutsam, darauf hinzuweisen, dass hier von beiden ideologischen Systemen aus auf ähnliche Bildwelten und Bildtechniken zurückgegriffen wurde, dass die Massen kompatibel im Bild inszeniert und konstruiert werden–eine Tatsache, die in der Forschung relativ wenig thematisiert wird.

2. Dramaturgien: der Einzelne und der Chor

Brecht entdeckt die Massen mit *Mann ist Mann* vorerst stärker theoretisch als eigentlich dramaturgisch und theaterpraktisch. Es sind zahlreiche Äußerungen Brechts überliefert, in denen er sich in akzeptierender Weise zum "neuen Typus Mensch,"³⁵ der glücklich in der Masse als Teilchen verschwindet, äußert. Es ist fraglich, ob er diesen Prozess tatsächlich als optimistischen Weg in seinem Lustspiel *Mann ist Mann* beschrieben hat, oder ob der Dramatiker Brecht–um einen Ausspruch Heiner Müllers abzuwandeln–nicht klüger war als der Theoretiker Brecht.

Was zumindest wenig Gestalt in seinem Drama annimmt, ist die Masse selbst. Nur die letzten beiden Bilder sollen die Massengesellschaft tatsächlich in Szene setzen. Im 10. Bild heißt es: "Im rollenden Waggon.

Nacht, gegen Morgen, die Kompanie schläft in Hängematten,³⁶ im letzten 11. Bild: "Tief im fernen Tibet liegt die Bergfestung Sir el Dchowr... Unten Marschieren von Militärkolonnen mit dem Mann-ist-Mann-Song."³⁷

Brecht gestaltet im überwiegenden Teil des Stücks *nicht*, wie es bei dem Massenthema eigentlich zu erwarten wäre, die Masse auch als *Massenchor*. Einen solchen hatte Ortega Y Gasset als die der Gegenwart der Massengesellschaft eigentlich adäquate dramatische Form beschrieben. "Es gib keine Helden mehr, es gibt nur noch den Chor," meinte Y Gasset.³⁸

In *Mann ist Mann* geht es zunächst um den *kleinen* Chor, die Gruppe/ das Kollektiv der vier Soldaten. Die kleinste Einheit in der-wie es bei Freud heißt-"künstlichen Masse" des Heeres³⁹ ist nicht der einzelne Soldat, sondern die Vierertruppe. Deren numerische Vollzähligkeit wird beim Zählappell überprüft, am Einzelnen ist statt der Identität nur mehr die "identity card" von Bedeutung: "ein Mann kann jederzeit ersetzt werden, aber es gibt nichts Heiliges mehr, wenn es nicht der Pass ist,"⁴⁰ sagt einer der Vier, die mit Galy Gay sind.

Massenchöre als grundlegendes dramaturgisches Prinzip, als Basis des gesamten szenischen Geschehens, ziehen bei Brecht erst mit den Lehrstücken gewichtig in das Werk ein: im *Flug der Lindbergs* (1927, UA 1929) sind es die Radiochöre einer Masse mit den Namen "Europa," "Amerika," "die Fischer"; in *Jasager und Neinsager* 1930 ist es "Der große Chor" und in *Maßnahme* 1930 schließlich der "Kontrollchor," aus dem die Protagonisten, die 4 Agitatoren, hervortreten und schlussendlich wieder aufgehen. In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, kein Lehrstück, treten ebenfalls 1930 die Massen ins Bild: Massen der Fleischhoferarbeiter, Massen der Armen. In der letzten Szene des Bühnenmanuskripts 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."⁴¹ Auch im *Fatzer*-Konvolut tritt mit dem Jahr 1930 der Chor neu hinzu. In der einzigen, von Brecht autorisierten Fassung, 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."⁴²

Die Masse, die dem Einzelnen Unterricht erteilt, wird von nun an zum stehenden Topos. Hier wird die Sehnsucht des linken Intellektuellen, Teil einer monumentalen, geschichtsmächtigen Masse zu sein, zum Thema.

Das, was als Masse begriffen wird, aber wird jetzt anders interpretiert und bewertet. Die "Teleologie der Masse" besteht hier-ähnlich wie Hart und Negri es 70 Jahre später in ihrem Buch "Empire" beschrieben haben-in der "Möglichkeit, die Technologien und die Produktion so

auszurichten, dass die Menge darin Glück erfährt und ihre eigene Macht verstärkt.“⁴³ Hardt und Negris' im Jahr 2000 erschienene Schrift steht den eingangs zitierten kulturkritischen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der Masse geradezu diametral entgegen. Bei ihnen wird ein Verständnis von Masse thematisiert, wie es ähnlich auch in den Lehrstücken Brechts trüchtig wird. Hardt und Negri betrachten die Masse (die sie Menge nennen) vor dem Hintergrund der Revolutionsgeschichte des 20. Jahrhunderts: vor den "kommunistischen Revolutionen von 1917 und 1949, den großen antifaschistischen Kämpfen der 1930er und 1940er Jahre und den zahlreichen Befreiungskämpfen von 1960er Jahren bis zu denjenigen des Jahres 1989.“⁴⁴ Die Autoren setzen in ihrem, wie Žižek es nannte, "Kommunistischen Manifest' für unsere Zeit,"⁴⁵ alle Hoffnungen auf geschichtliche Bewegungen auf die Massen. Sie schreiben:

Das Handeln der Menge wird zuallererst dann politisch, wenn es sich unmittelbar und in angemessenem Bewusstsein gegen die zentralen Unterdrückungsaktionen des Empire richtet. Es geht darum, die imperialen Initiativen zu erkennen und zu attackieren...,diese Widerstandserfahrungen zu sammeln und sie konzentriert gegen die Nervenzentren der imperialen Befehlsgewalt einzusetzen⁴⁶

In *Mann ist Mann* liegt auf der Masse noch nicht dieser Segen einer pädagogisch und politisch hoch zu bewertenden Institution, die dem Einzelnen wegweisend sein kann.

3. Psychotechniken. Der Neue Mensch und die Masse

Was Brecht an dem Material interessierte, war die Auswechselbarkeit und Auflösbarkeit dessen, was gemeinhin als Individualität bezeichnet wird, die Austauschbarkeit von Identitäten, die Fragmentierungen des "Ungeteilten." "Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert/Ohne dass er irgendetwas dabei verliert," heißt es im Vorspruch zu *Mann ist Mann*.⁴⁷

Wenn Brecht selbst später äußerte, *Mann ist Mann* sei ein "schwieriges Stück,"⁴⁸ so erwächst diese Schwierigkeit in erster Line aus der Ambivalenz, mit der der Zuschauer diesen Akt des "Ummontierens" des Einzelnen zum Masseteilchen bewerten kann. Dabei ist das Verhältnis der Masse zum Individuum das Hauptproblem des Stücks, nicht das des Individuums zur Masse.

Der Verlust der scheinbar besonderen, einzigartigen Persönlichkeit in der Masse, des "Ich" mit ihren Implikationen Individualität, (Selbst-) Reflexivität, Authentizität, Empathie—all den Begriffen, die die europäische Kultur seit dem 18.Jahrhundert entscheidend geprägt

haben-war *nicht* Brechts Problem. Sein Desinteresse am "Charakterkopf" (wie er selbst sagte), an einer Wandlungsdrematik des Einzelnen im Sinne expressionistischer Dramen, ist unbenommen. Was Brecht vor dem Hintergrund der neuen Kulturtechnik des Fordismus interessierte, war der "neue Typus Mensch" oder auch-wie man nicht nur im jungen Sowjetrußland nun zu sagen pflegte: "der Neue Mensch." Im Schlusssong der 1928er Fassung heißt es: "Mann ist Mann/ Aber der 'neue' Mann/ Ist der bessere Mann."⁴⁹

An die Stelle besonderer Charaktere soll nun das Bild des "Neuen Menschen" treten, ein distanzierter Souverän jenseits von Herkunftsfamilie und Genealogie. Brecht propagiert Entfremdung, Trennung und Kälte als Überlebens-techniken und lobt die Flüchtigkeit und das Nomadisieren als neuen Charakter der Massengesellschaft. *Mann ist Mann* ist in dieser Hinsicht dem *Lesebuch für Städtebewohner* nahe. Insofern gestaltet er die Vernichtung des autonomen Individuums, das entsprechend den Konventionen der Gattung eigentlich ein Trauerspiel gegeben hätte, als komisch-groteskes Geschehen.⁵⁰ Brecht nennt seine "Verwandlung des Packers GalyGay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig" ausdrücklich ein "Lustspiel."⁵¹ Mehr noch, Brecht schreibt um 1927: "Es ist das erste kollektivistische Lustspiel einer Zeit, deren Haupterlebnis der Triumph und Zerfall des Individuums und der Aufstieg des Marxismus ist."⁵²

Gleich den nun ebenfalls im Rußland der 1920er Jahre überaus populären wissenschaftlichen und künstlerischen Versuchen auf dem Gebiet der *Psychotechnik*⁵³ zeigt Brecht in *Mann ist Mann* Schritt für Schritt den Zugriff auf die menschliche Psyche der Hauptfigur Galy Gay über vier verschiedenen Stufen inklusive des symbolischen Todes und der Wiederauferstehung. Der Umbau gelingt nicht leicht. Immer wieder wehrt sich das Individuum gegen den Identitätsverlust, immer wieder fällt es zurück auf seine alte Identität, immer wieder muss neu angesetzt werden. Doch insgesamt wird der Akt des Ummontierens nicht als beklagenswerter Verlust gezeichnet, sondern als interessantes psychotechnisches Laborexperiment hin zum unumkehrbaren modernen, das heißt entfremdeten Menschen. Brecht verhält sich affirmativ zum Ummontageakt Galy Gays auch in seinen theoretischen Bemerkungen zum Stück. So äußert er in der "Rede im Rundfunk" 1926 etwa:

Sie werden sicher auch sagen, dass es eher bedauernswert 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.⁵⁴

Zugleich aber gestaltet Brecht die Schreckensvision der "menschlichen Kampfmaschine,"⁵⁵ das identitätslose Monster, zu dem Galy Gay am Schluss umfunktioniert ist. Dieses Monster erweist sich als militärischer Sieger, von ihm sagen selbst die Kameraden im letzten Satz des Stücks: "Der lässt uns noch alle köpfen."⁵⁶ Brecht zeigt zugleich auch die *Gefahr*, die von diesem massenhaften, maschinengleichen, austauschbaren "Neuen Menschen" ausgehen kann. Der neue Mensch Galy Gay - ein lustiges Laborresultat für den Aufstieg des Marxismus?

Die Schwierigkeit des Stücks liegt in der Stoffwahl Asien und im Charakter der Masse. Dass die Überführung des Individuums in das zur Aktion fähige Kollektiv ausgerechnet am Beispiel der Armee-konkret der imperialistischen britischen Kolonialarmee in Indien, die auch gegen die Unabhängigkeitsbewegungen (etwa eines Ghandi) antrat- und vor dem Hintergrund des Kolonialkrieges vorgeführt wird, macht das verstörende Potential dieses Dramas aus.⁵⁷

Brecht hat das Problem selbst erkannt und zahlreiche Änderungen am Stück vorgenommen, so dass insgesamt 4 verschiedene Fassungen entstanden sind. Lethen resümiert: "Die Geschichte der Korrekturen dieses Stücks zeigt...den hektischen Versuch, den frisch montierten Helden mit jeweils neuen Anschlusstellen zum richtigen Kollektiv zu versehen."⁵⁸ Angesichts der faschistischen Massenideologie revidiert Brecht seine emphatische Sicht auf den frisch montierten Neuen Menschen bis hin zur letzten Äußerung zum Stück 1953/54 in *Bei Durchsicht meiner frühen Stücke*: "Das Problem des Stücks ist das falsche, schlechte Kollektiv (der ‚Bande‘) und seine Verführungskraft."⁵⁹

Zum anderen schlägt Brecht in unterschiedlichen Jahren verschiedene- wie er es nennt- "Konkretisierungen" vor. 1936 notiert er im dänischen Exil: die Parabel sei "ohne große Mühe" nach Deutschland zu verlagern: "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."⁶⁰ Noch später, am Beginn der 50er Jahre zu Zeiten des Koreakrieges, empfahl Brecht wiederum, den Stoff nach Asien rückzuverlagern: Auf Anfragen hin hielt er "Korea für den geeigneten Schauplatz."⁶¹

Deutlich wird an diesen Äußerung des Theatermannes Brecht, wie wenig der Asien-Stoff eigentlich integraler Bestandteil des Dramas *Mann ist Mann* geworden ist. Das koloniale Indien bleibt dem Stück innerlich fern und fremd, der Schauplatz in der Fremde dient ausschließlich als Mittel der Verfremdung des psychotechnischen Experiments. Die Chance, über dieses Loch auch "in dieses Asien" hineinzukriechen, blieb letztlich ungenutzt.

Anmerkungen

- 1 Uria in Brechts *Mann ist Mann* (1926), BFA 2.
- 2 Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1961), S.2.
- 3 Ebd. S. 4.
- 4 Ebd. S. 5.
- 5 Ebd.
- 6 Vergleiche ausführlich zu diesem Zusammenhang Marianne Streisand, *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der "Intimität" auf dem Theater um 1900* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001), S. 131- 342.
- 7 *Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, Bd. 9 (Leipzig und Wien,1905), S. 894.
- 8 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," in Theodor W. Adorno und G. Adorno, Hrsg., *Walter Benjamin, Schriften*, Bd. 1 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1955), S. 366-405, hier S. 373.
- 9 José Ortega Y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (Stuttgart: Deutsche Verlags- Anstalt, 1955), S. 7.
- 10 Ebd. S. 8.
- 11 Ebd. S.10.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd. S. 16
- 14 Ebd. S. 17.
- 15 Vergleiche ebd. S. 89.
- 16 Sigmund Freud, "Massenpsychologie und Ich-Analyse," in Alexander Mitscherlich u.a., Hrsg., *Sigmund Freud, Studienausgabe*, Bd. 9 (Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2000), S. 115.
- 17 Zitiert nach Hugo Fetting, Hrsg., *Von der Freien Bühne zum Politischen Theater*, Bd. 2 (Leipzig: Reclam, 1987), S.287.
- 18 Vergleiche Jürgen Schebera, "Kommentar zu *Mann ist Mann*," in Bertolt Brecht, *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), Bd. 2, Werner Hecht u.a., Hrsg. (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1988), S.406-410.
- 19 Bertolt Brecht, *Mann ist Mann* (1926), in BFA 2, S. 157.
- 20 Zitiert nach Fetting, *Bühne*, S. 301
- 21 Bertolt Brecht, "Rede im Rundfunk," in BFA 24, S. 41.
- 22 Vergleiche Carl Wege, *Brechts Mann ist Mann* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982), S. 153.
- 23 Bertolt Brecht, "Individuum und Masse," in BFA 21, S. 359.
- 24 Vergleiche Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald, *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*, Bd. 1 (Berlin: Henschelverlag, 1977), S. 180.
- 25 Vergleiche ebd. S. 85.
- 26 Vergleiche Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein. Eine Biographie* (Berlin: Potemkin Press), S. 77.
- 27 Vergleiche Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998), S. 206.
- 28 Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963), S. 50.
- 29 Ebd. S. 51.
- 30 Ebd. S. 53.
- 31 Ebd. S. 54.
- 32 Ebd.
- 33 Vergleiche hierzu auch Joachim Fiebach, *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen* (Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 49, 2007), S. 233-237.
- 34 Zitiert nach ebd. S. 235.
- 35 Bertolt Brecht, "Rede im Rundfunk," in BFA 24, S. 41.

- 36 Brecht, *Mann*, S. 145.
- 37 Ebd., S. 152.
- 38 Gasset, *Aufstand*, S. 10.
- 39 Freud, "Massenpsychologie," S. 88.
- 40 Brecht, *Mann*, S. 98.
- 41 Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930), in BFA 3, 234.
- 42 Bertolt Brecht, *Fatzer*, in BFA 10.1., S. 512.
- 43 Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung* (Frankfurt/Main und New York: Campus Verlag, 2003), S. 403.
- 44 Ebd. S. 401.
- 45 Ebd. Kappentext.
- 46 Ebd. S. 406.
- 47 Brecht, *Mann*, S. 125.
- 48 Zitiert nach Jürgen Schebera, "Kommentar zu *Mann ist Mann*," S. 408.
- 49 Zitiert nach ebd. S. 411.
- 50 Vergleiche hierzu auch Klaus Detlef Müller, *Bertolt Brecht: Epoche – Werk – Wirkung* (München: Verlag C.H. Beck, 1985), S. 122.
- 51 Brecht, *Mann*, S. 93. Der Untertitel bleibt auch in den späteren Fassungen so bestehen.
- 52 Bertolt Brecht, "Mann ist Mann," in BFA 24, S. 42.
- 53 Vergleiche hierzu Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2007).
- 54 Brecht, "Rede im Rundfunk," S. 42.
- 55 Brecht, *Mann*, S. 157.
- 56 Ebd.
- 57 Vergleiche hierzu auch Patrick Primavesi, "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch*, Bd. 4 (Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag, 2005), S. 57- 65.
- 58 Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1994), S.143.
- 59 Bertolt Brecht, "Bei Durchsicht meiner frühen Stücke," in BFA 23, S. 245.
- 60 Bertolt Brecht, "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," in BFA 24, S. 51.
- 61 Zitiert nach Patrick Primavesi, "Anmerkungen zum Lustspiel *Mann ist Mann*," S. 64.

Bertolt Brecht als der ideale Leser von Ingeborg Bachmanns *Die gestundete Zeit* (1953)

Im Spätsommer oder Frühherbst des Jahres 1953 las und schrieb Bertolt Brecht gleichzeitig acht Gedichte Ingeborg Bachmanns aus deren ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* (1953) auf eine schnelle und scheinbar respektlose Weise um. Doch zeugte gerade dieser Arbeitsmechanismus von Brechts Respekt. Hier ist es zudem wichtig herauszustellen, dass Bachmann ihre Ansichten darüber, wie Leser Texte lesen sollten, explizit auf Brecht bezog. Für sie gestaltete sich ein solches Lesen als ein Umschreiben, welches sich simultan zum Lesevorgang vollzieht. Einen solchen Leser bezeichne ich als den "idealen Leser." In diesem Artikel werde ich herausstellen, dass Brecht aufgrund seines Umschreibeprozesses der acht Gedichte als der ideale Leser Bachmanns fungierte, den sie sich für die Rezeption ihres Werkes ersehnte. Nachdem ich die historischen Zeitumstände nachgezeichnet habe mittels derer Brecht Zugang zu Bachmanns erstem Gedichtband fand, werde ich die spezifischen Umstände untersuchen, die dazu geführt haben, *dass, wie* und *warum* Brecht als ein solcher Leser zu fungieren in der Lage war.

In the late summer or early fall of 1954, Bertolt Brecht read and simultaneously re-wrote eight poems from Ingeborg Bachmann's first volume of poetry *Die gestundete Zeit* (1953) in a swift and therefore seemingly disrespectful manner. However, exactly this mechanism was a signifier of Brecht's respect. Moreover, in this context it is worth noting that Bachmann linked her views on how readers should read texts (re-writing while reading them, therefore functioning as what I will term an "ideal reader") explicitly to Brecht. In this article I argue that Brecht, in his re-writing of these eight poems, was the ideal reader that Bachmann desired. After having delineated what historical circumstances may have formed a basis on which Brecht related to Bachmann's work *Die gestundete Zeit* and thus having historically situated my claim that Brecht was this kind of reader, I will delineate the specific ways in which we can establish *that* and inquire into *how* and *why* Brecht functioned as such a reader.

Bertolt Brecht as the Ideal Reader of Ingeborg Bachmann's *Die gestundete Zeit* (1953)

Ute Bettray

It is a curious paradox that the playwright Bertolt Brecht (1898-1956) read and simultaneously re-wrote eight poems from Ingeborg Bachmann's (1926-1973) first volume of poetry *Die gestundete Zeit* (1953) in a swift and therefore seemingly disrespectful manner. However, exactly this mechanism was a signifier of Brecht's respect. What appears to be a contradiction here constitutes instead this paradox. Moreover, in this context it is even more curious that Bachmann linked her views on how readers should read texts (re-writing while reading them, therefore functioning as what I will term an "ideal reader") explicitly to Brecht. In what ways, however, can we establish *that* and inquire into *how* and *why* Brecht functioned as such a reader?

In the early 1980's Käthe Reichel (born 1926), the famous actress and late lover of Brecht, explained to Gerhard Wolf (born 1928)¹ how Brecht came to read Bachmann's *Die gestundete Zeit* in the late summer or early fall of 1954:

Die gestundete Zeit...da hab ich mir das Bändchen gekauft und fuhr...nach Buckow -...- und zeigte das dem Brecht; und da hat er das mit mir zusammen gelesen..., und was ihm gefiel, hat er...unterstrichen...und alles, was nicht unterstrichen ist, könnte nach Brecht, oder müßte nach Brecht - weg. Du siehst, es ist nicht allzuviel stehen geblieben von den Gedichten, eben von manchen Gedichten nur Zeilen am Anfang, dann eine am Schluss...²

While reading, Reichel informs Gerhard Wolf that Brecht edited these poems by underlining parts of them and in one case by substituting a conjunction.

In his article "An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann," Wolf criticizes Brecht for a reading that is *re-writing*. He argues that Brecht takes on the role of a famous mentor and teacher but does not, against his own insistence on its importance, listen to and learn from his students.³ Moreover, Wolf argues that Brecht was not able to understand Bachmann's poetry⁴ and that he thus shows the arrogance of a male authority figure by re-writing her poetry. Wolf bases his argument on Reichel's thesis that Bachmann had written poetry in an open mouth form and Brecht in a closed mouth form. In her words:

Wenn ich das sehe: da ist eine Frau, die spricht, aber nicht nur eine Frau, das ist ein geöffneter Mund bei der Bachmann. Bei

Brecht, das ist ein geschlossener Mund, der nichts rauslässt, der im Verschweigen spricht, wenn das verständlich ist, was ich meine.⁵

I conceive of writing with the open mouth in the way that Reichel does: on a literal level as a mode of freely expressing emotion and reasoning with a physically open mouth. However, I also view it on a formal level, as writing in an open structural form that is equivalent to the open form in poetry. This may mean a rhyme scheme that is non-existent or interrupted by lines that do not rhyme. The form also implies semantic movement. In contrast, on a literal level, writing with a closed mouth implies for Reichel a mode of expression that speaks with closed lips and expresses feelings and reason through an absence of expression, hence through silence. On a formal level, I conceive of the closed mouth structurally as a closed form that *can*, but does not have to imply formal rhyme schemes that resemble the closed form in poetry. On a semantic level, I perceive it as a mode of stagnation that keeps the status quo of a situation, but that inherently already contains movement of forces that will inevitably disrupt the status quo and stagnation. Moreover, the inherent movement hidden in the closed mouth form is only exposed and understood later when it is revealed by the open mouth form that will eventually overthrow⁶ the closed mouth form.

Thus, Wolf's interpretations of Brecht's reading and subsequent re-writing of Bachmann's poetry can be understood to mean that Brecht's use of the closed mouth, in opposition to Bachmann's writing with the open mouth, demonstrates his disregard and lack of understanding of her work. However, this interpretation may be unwarranted, especially when Sabine Gözl's article "Reading in the Twilight: Canonization, Gender, the Limits of Language – and a Poem by Ingeborg Bachmann" is applied to Brecht's reading of Bachmann.

In contrast to Wolf, Gözl⁷ suggests that Bachmann longed for – and wrote her poetry – for a reader who re-writes it while reading. Thus, she wished for readers that destroyed continuities or created discontinuities in a literary tradition that establishes poets and writers as authorities.⁸ For the purposes of this article I will term this kind of reader the "ideal reader."

Based on the field of tension that these two articles create when juxtaposed, I will hypothesize that Brecht, in his re-writing of eight poems from *Die gestundete Zeit*, was the ideal reader that Bachmann wished for. I will argue that Brecht was able to be such a reader because he used the closed mouth form that is overthrown by the open mouth form in his creation of poetry by re-writing Bachmann's work. Bachmann herself used this technique in her first poetry volume. I view the use of the same technique as the pre-

requisite for Brecht to be able to function as this ideal reader. However, before moving into my thesis, I will delineate what historical circumstances may have formed a basis on which Brecht related to Bachmann's work *Die gestundete Zeit*. Having historically situated my claim that Brecht was this kind of reader, I will first describe Gözl's argument as my premise. By drawing on Wolf's and Gözl's articles, I will then show *that* Brecht was the ideal reader Bachmann desired. In this context, I will extend Gözl's argument to show that Brecht implicitly took on the role of such a reader for Bachmann – a fact that Gözl overlooks. I will subsequently show *how* Brecht was able to be this reader by conducting a textual analysis of three of the eight poems from *Die gestundete Zeit* that Brecht read, edited, and thus re-wrote. Lastly, I will illuminate *why* Brecht was the ideal reader that Bachmann desired.

The historical circumstances that may have formed a basis on which Brecht, belonging to Bachmann's father's generation, was able to relate to *Die gestundete Zeit* fall in the period in which both the writing and reading took place. Bachmann published *Die gestundete Zeit* in 1953. This was also one of the years of the restoration period of West-Germany and Austria: after the defeat of the Nazi reign these two countries had in many cases not changed their structures, administrators and people in power.⁹ In this situation the young generation, including Bachmann, came to the realization that their dream of new forms of societal relations had been thwarted. As a result, the poetic imagery and grammatical gestures in Bachmann's poetry volume fall back on individual and existential literary departures into a utopia of a counter culture.¹⁰ Unfortunately, this kind of utopia as well as the literary departures into it, were also doomed to fail.

According to Hans Höller, Bachmann lets the lyrical "I" in her poems of *Die gestundete Zeit* react to this threat of failure. Such a reaction takes place by addressing a "You," (equivalent to the reader), instructing him on how to behave under such societal conditions of progressing alienation. We find the same type of direct instruction of the reader and motivation in Brecht's *Ein Lesebuch für Städtebewohner* that was written in the same year. In the GDR, Brecht's country of residence at the time, politics with regard to culture and the economy from 1949 to 1953 had caused a situation of social, economic as well as artistic stagnation. Brecht countered the naïve dogmatic *Plangläubigkeit* when it came to functionally planned politics or literary politics in 1953. Whereas the workers themselves opposed an increase in work productivity of 10% that simultaneously required a decrease in wages without having been asked, Brecht at least officially supported the government. The result of the latter situation was the *Aufstand* on June 17th, 1953 that the USSR backed government struck down with tanks and rifles.¹¹ Only with the post-humously published poems collected under the title *Buckower Elegien* (1964) by Suhrkamp did one learn that he opposed the stance the GDR government took.¹²

However, despite these commonalities between Bachmann and Brecht, there exists one significant difference between the two writers. For Brecht, the societal restoration and subsequent alienation resulted from capitalism. For Bachmann, on the contrary, her sense of stifled societal change and resulting alienation was caused by the danger of National Socialism creeping back into the German and Austrian societies as they restored themselves. Yet, the underlying similarities in their struggle and literary reactions to this struggle may have formed a basis on which Brecht approached *Die gestundete Zeit* when he came across it and read it.

Before moving into the first part of my thesis, that Brecht was the ideal reader, let me briefly outline its premise found in Gözl's argument that Bachmann desired a re-writing reader. First, it is important to note that Gözl sees what I conceive of, based on Reichel and Wolf, as the open and closed mouth to be inherent in Bachmann's poem "Im Zwielficht" (from *Die gestundete Zeit*).¹³ She shows that Bachmann's poem contains the concentric closed form (equivalent to the closed mouth) in the first lines that is overthrown by the open form (equivalent to the open mouth) at the end of the poem. Moreover, this open form had been contained within the closed form at the beginning of the poem. Gözl gives a detailed analysis of how she sees this happening:

In the second part of the poem... – the place of the "excess" over the centered structure,...occurs after the moment of..."closure," a...closure that is itself only a fleeting effect, indicated by ringing shadows—hardly what would traditionally be considered "sound" evidence for anything to have happened at all. So perhaps it has not happened at all? Perhaps not. It depends on whether the reader heard nothing or something. It is...the kind of closure that...is characterized by the radical ambiguity of the limits it draws.¹⁴

The key components of this overthrow are marked by the location where it takes place: the realm of closure. This closure seems to equal a threshold that is shaped by its incompleteness, and by its subsequent fleetingness and ambiguity. It occurs in the realm that is and can be fleetingness itself, namely the perception as well as the imagination of the reader. The reader Bachmann wishes for has to open his imagination to a text that might not exist. The text's existence depends on the reader: only if he can receive ("hear") it in the moment of "radical ambiguity" ("closure"), does it come into being. Hence, he has to re-write it by engaging with the "radical ambiguity of the limits it draws" and therefore extend its limits.

As Gözl notes, Bachmann made only a few remarks on how she thought literature should be received,¹⁵ and one might add, on the ideal reader she wished for. In fact, Bachmann made only two comments in her *Frankfurter*

Vorlesungen (Frankfurt lectures), held at the University of Frankfurt am Main in the fall of 1959. The first, from the lecture "Über Gedichte," reads:

Ich hoffe, daß niemand, wenn das möglich wäre, die Hand heben möchte, von der Frage beunruhigt: Was will uns der Dichter hier sagen? Aber welche Beobachtungen sind wir denn fähig, was könnte denn hervorgehen aus einer Beschäftigung mit diesem Gedicht?¹⁶

The "effect she hopes for"¹⁷ Gözl sees in the following quote from Bachmann's Frankfurt lecture "Literatur als Utopie:"

Unser Verlangen macht, daß alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teilhat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist, und unsere Begeisterung für bestimmte herrliche Texte ist eigentlich die Begeisterung für das weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint.¹⁸

The effect that Bachmann hopes for is found in her desire for a reader who reads the text as a means of inspiration by beautiful words that incite the imagination, guided by the question (Bachmann marks as the influence of her poetry) "what is to be gained in the light of our desire."¹⁹ According to Gözl, "[t]he 'actual' text is virtually erased in this type of reading in order for the desired reading to appear." Subsequently, every poem is only a reading and the poem always forces the reader to put effort into this reading. Poems thus necessitate "a desire on the part of the reader to imagine and conceptualize 'what it might look like if it were different.'"²⁰ For example, in "Abschied von England," the term *Ausweisung* carries the double meaning of expulsion and identification, the correct interpretation of which is left unclear by the lyrical "I." Here the reader is forced to read the poem in the way Bachmann wished for: he needs to assign his own meaning to it and is forced to see what comes about when he engages with it. Bachmann's creation of the poem is only there to spark the reader's attention, forcing him onto a white page where he re-writes the poem by assigning his meaning to it in a realm of at least two semantic possibilities. According to Gözl, this is the ideal reader Bachmann wished for. Gözl observes that Bachmann forces him to lose the security of reading from the dominant objective reader's order by using terms that are semantically ambiguous.²¹ By doing that, she evades the dominant interpretation of the poem, whereby the interpreter seems to know its object throughout her oeuvre.²²

After having briefly delineated Gözl's argument, it is now possible for me to extend it and suggest *that* Brecht implicitly took on the role of

such a reader for Bachmann. This extension is necessary because Gözl's analysis overlooks Bachmann's unfinished prelude to a volume of poems by Brecht ("Bertolt Brecht: Vorwort zu einer Gedichtanthologie").²³ Here she links to Brecht her hope for a reader who reads the text as a means of inspiration for re-writing it while reading:

Wenn es mit rechten Dingen zuginge, wäre er [Brecht] der Volksdichter, den jeder versteht, denn seine Tonfälle, seine Kehrtwendungen, sein makabrer Witz hätten ihm diese Auszeichnung verschafft,...es versteht seinen eigenen Witz nicht. Brecht hat sie ihm abgeschaut, aber es hat nie zurückgeschaut, es bestaunt ihn tiefäugig, es versteht nicht die natürlichen Wendungen,...und [schaut ihm] nicht mitten ins Gesicht, es erkennt seine eigenen komischen Züge nicht...und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton, versteht es auch nicht. Brecht hat so große Gebärden, so volkstümliche,...²⁴

Bachmann describes Brecht's "abschauen"-technique implicitly in the same manner in which she describes the ideal reader of any kind of text in her Frankfurt lecture "Literatur als Utopie." For Brecht here, the text is made up of the people's "Tonfall," the kind of morbid humor, its wit, and its idioms. Brecht reads this text in what is for Bachmann the ideal manner. He is inspired by the people of this text and he copies it. This reception is captured by Bachmann in the sentence "Brecht hat sie [seine Tonfälle, seine Kehrtwendungen, seinen makabren Witz] ihm abgeschaut."²⁵ However, he simultaneously erases the people in this process and fills a new blank page with words that are sparked by inspiration. His re-writing is characterized by Bachmann as follows: "und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton...Brecht hat so große Gebärden, so volkstümliche."²⁶ Brecht re-writes the people's tone, their wit, and their idiomatic phrases by annihilating them and then turning them into his pathos, his grand tone, and gestures that still resemble the people on a metaphorically white page. Yet, according to Bachmann, as much as Brecht knows how to read in the ideal way, the people do not know how to read in this way, and this is why they look at him in awe. Whereas Brecht "schaut" the people their text "ab" and he reads it by re-writing it, the people do not "zurückschauen" into his face to recognize its own wonderful features in Brecht's new text (here allegorized via Brecht's face).²⁷

Moreover, Bachmann links her views on how the readers should read texts *explicitly* to Brecht by *implicitly* equating her way of writing to Brecht's writing:

Brecht hat viele Gedichte geschrieben...[S]ie haben, so sagt man, den Brecht-Ton, manche haben den nicht, sie sind, unvermutet,

ihm aus der Hand gefallen, und dann [hören] sich einige Zeilen an wie von den besten deutschen Dichtern, unter denen steht >>Dichter unbekannt<<. Brecht ist am besten, wenn er >>unbekannt<< wird. >>Und der Himmel hält mit den Sternen das Kreuz in der Schwebel<<, was wollte er aber damit sagen. Das weiß zum Glück niemand...²⁸

It is striking that Bachmann uses the phrase “was wollte er damit sagen. Das weiß zum Glück niemand.”²⁹ This phrase corresponds directly in word choice and meaning with the first poetological statement about how she wanted her work to be received, and which Götz employed in her argument.³⁰ Bachmann also suggests why nobody can infer from Brecht’s reading the correct interpretation, just as she hopes that nobody can infer such an interpretation from her own work. She writes: “[D]enn keine Philologenschar wird je ausmachen, was jemand hat sagen wollen, wenn er in die Schwebel gekommen ist.”³¹ The reason for this impossibility is that both Brecht and Bachmann write in a way that they come into a *Schwebel*, an equilibrium in flight. This equilibrium forces the reader to fall back on the only possible question that remains, pushing him out of an objective passivity to participate actively in reading by re-writing the text. As a result, the reader in his engagement with the text is forced to be driven by the question that Bachmann has raised in her lecture “Über Gedichte” and that I have quoted above: “Aber welche Beobachtungen sind wir denn fähig, was könnte denn hervorgehen aus einer Beschäftigung mit diesem Gedicht?”³²

However, while Bachmann has outlined for us how Brecht reads, and thus in turn that he functions implicitly as her ideal reader, we do not learn the exact mechanism of this *abschauen*. In other words, it is still upon us to investigate *how* Brecht was the ideal reader when he was reading Bachmann’s poetry and in reading, re-wrote it. *How* did he utilize the technique of the closed mouth that is overthrown by the open mouth? A first example is Brecht’s reception of the poem “Beweis zu nichts.”³³

The last line of this poem: “Wein! Aber winke uns nicht,” Brecht marked with parentheses: “(Wein! Aber) winke uns nicht.” Additionally, underneath it he wrote “Weine, nur.” As Wolf notes, this transforms Bachmann’s line into: “Weine, nur winke uns nicht.”³⁴ In regard to this line, Reichel gives Wolf (and subsequently us) a significant, however in my view preliminary, insight into Brecht’s mechanism of reading Bachmann’s eight poems:

...das ist ganz genau Brecht. Also wenn ich das lese-...-dieses “nur” ist natürlich schlimmer als das “aber”; der Schmerz ist tiefer bei Brecht, würde ich sagen...Der Schmerz ist ein Schmerz zwischen schmalen Lippen bei Brecht. Bei der Bachmann, würde

ich sagen, ist es ein geöffneter Mund...Ja, dieses "nur" – weil da der Atem bei dem Sprechen voll auf das "nur" geht -, das ist die erhobene Hand, diese Abwehrstellung: Um Gotteswillen! Das "nur" ist schmerzhafter und kälter – aber vielleicht, weil ich den Brecht kenne...Bei Brecht, das ist ein geschlossener Mund, der nichts rausläßt, der im Verschweigen spricht, wenn das verständlich ist, was ich meine.³⁵

Reichel's insight into Brecht's re-writing of this line in the form of the closed mouth is due to Brecht's replacement of the conjunction *aber* with *nur*. In contrast, Bachmann's conjunction is written in the form of an open mouth. As Reichel suggests, *nur* is spoken with a closed mouth because the breath weighs itself down with full force onto the conjunction. However, on the literal, here physical, level I would argue that the lips are still minimally open to let out a slight short breath necessary for this conjunction's articulation. Moreover, this conjunction is the reaction to Brecht's reading of the open mouthed form of the conjunction *aber* used by Bachmann. Speaking in Bachmann's terms, in his reading he has erased the *aber*, has been inspired by it, and has transformed it on a metaphorical blank page into *nur*. Therefore, the open form is inherent in the more closed form of *nur*, and is still minimally open mouthed. Brecht employs the concentric closed (mouthed) form that is overthrown by the open (mouthed) one, demonstrating his use of the literal open and closed mouth.

In my view, Bachmann implicitly realized that in his work Brecht embodied the form of the open mouth that was inherent in the closed one, making him the ideal reader for her. She states with regard to Brecht: "Eine radikale Intelligenz, ein Bleigewicht, eine Luftleichtigkeit, das sind Voraussetzungen, es wird Machbares gemacht. Das Beste ist nicht machbar, obwohl es nachweisbar gemacht worden ist..."³⁶ Here the *Bleigewicht* refers to the closed mouthed form of writing while the *Luftleichtigkeit* points to the open mouthed one. However, Bachmann places both qualities after "radical intelligence," as qualities that are equally important and interconnected in a vertically aligned characterization of Brecht. They depend on each other, one functioning as the premise of the other. Thus, Bachmann implicitly knew that Brecht neither wrote just in one or the other form, but rather the open mouth form was inherent in the closed mouth one. By aligning herself implicitly to Brecht in her mode of writing, Bachmann embodies and employs this very pattern in her work.

In addition to "Beweis zu Nichts," we can turn to "Abschied von England" as a second example.³⁷ Whereas in "Beweis zu Nichts" Brecht employs the literal, the physical level of the states of the mouth when re-writing, I chose "Abschied von England" because it provides an example of *how* Brecht takes up and employs Bachmann's structural and semantic use

of the open and closed mouthed forms. In this poem, Brecht only pays attention to the second stanza and underlines the second, fourth, sixth and eighth lines, writing the numbers 1, 2, 4, 3 on the left hand side, in front of the underlined lines. The underlines themselves are carefully drawn. They are clean and neat wavy lines under the printed words and the numbers are small, placed clearly next to each line. This re-writing results in:

mit Meerhauch und Eichenblatt,
hieltst du die Gräser satt;
wenn dein Tag begann
wagten sich Sonnen heran.

This re-writing is structured in the simple aa bb rhyme scheme. The first two lines signal the perseverance of the status quo of the situation. Grasses are being *satt* with *Meerhauch* and *Eichenblatt*. In keeping up this status quo, I see the closed form, the closed mouth on a semantic level. However, the need to persevere, to keep the grasses *satt*, implies their hunger, hence a state that suggests and implies an open mouth. Thus, inherent in the first two lines of the closed mouthed form, the openness that has the potential to overturn the concentric closed form can be found semantically. Indeed, in the last two lines we are able to potentially hear that the first two lines have come to a close. Yet, as Gölz points out with "Im Zwielflicht," here in Brecht's re-writing of Bachmann, such a closing depends on our perception or rather reception of it. It is only precariously implied in the language on a semantic as well as on a structural (that is, rhyme) level. This is balanced by the dramatic shift of focus within the last two lines. It translates: "If your day began, suns would dare to approach." Here we encounter the movement that is indicated and directed at the lyrical "You," the *du*. If the *dein Tag* means that it is a special day, that only begins once, then the nearing of the sun is an overturning power of the status quo, of the "you" tending to the grass. However, if it is the beginning of every day, then the movement can still be taken as confronting the status quo on a regular basis, and as overthrowing it.

In contrast, Gerhard Wolf, who is of the opinion that Brecht's re-writing of "Abschied von England" is a consequence of Brecht's mode of creating poetry with the closed mouth, writes:

Die geschlossenen Lippen verraten noch die Anstrengung, der es bedurfte, sich so unantastbar zu machen – im Vers... Da ist einer leicht geneigt, Worte, die er für überflüssig hält, Leidenschaft,... Zweifel, die ihn irritieren könnten... nicht mehr zu dulden,... "Es kann übrigens sein", sagt Käthe Reichel, "wenn ich hier weiterlese im Buch, das Gedicht *Nachtflug*, das überhaupt keinen Strich hat, das kann heißen, daß das ganze Gedicht nichts gilt, was ich fürchte."³⁸

Opposing Wolf, I would argue that Brecht condenses Bachmann's poem to its core. The worried, questioning atmosphere of farewell, as well as the aching gesture are still detectable. This is the case if the reader is willing to hear the close of the first two lines and their overthrowal by the movement of the last two lines. It is a movement incited by the beginning of the day of the "You," dominated by the suns that near the "You" and threaten to destroy the "You's" function of tending to the status quo. Thus, Brecht's re-writing strikes me rather as a sign of respect, of wanting to highlight and bring this form to the forefront. Otherwise he would not have made any edits at all, as Reichel's last remark makes clear.

Finally, a third example is Brecht's reading and simultaneous re-writing of Bachmann's poem "Früher Mittag."³⁹ This poem also shows the use of the structural and semantic level of the open and closed mouth, but more clearly demonstrates how Brecht condenses and brings to the forefront Bachmann's underlying themes that she dealt with in the eight poems from *Die gestundete Zeit*.

In this poem, Brecht underlines meticulously and without interruption the fourth and fifth stanza:

Sieben Jahre später
fällt es Dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

As in the two previous examples we see the same pattern. The first stanza is composed by Bachmann in a concentric closed form (that is, via a closed mouth) in which the lyrical voice addresses a "You" about what happened at the well in front of the entranceway (seven years later). We are not told what happened. Rather, the lyrical voice warns the "You" not to look too deeply into the well, for the "You's" eyes might bulge out. The year referenced is 1952, seven years after Germany's capitulation in WWII. Here in the warning as well as in the allusion to the "You" remembering something at the well, the form of the closed mouth is constituted on the semantic level. On the structural level one might argue that because this form is composed of only lines two and four that rhyme, it is technically more open than closed. However, the semantic content of stanza one alludes to an *es*, to a hidden content. We realize that this hidden content is

the open form that is inherent in the closed one of this first stanza. Indeed, in the second stanza we learn in the second line the content that is found in the open form. In a house of the dead, the executioners empty the golden cup. We realize now that this content is the reason why the lyrical voice tells the "You" not to look too deeply into the well. Indeed, the last line of the second stanza suggests that the lyrical voice foresees the reaction of the "You." Moreover, it is this content that is structured by the open form: "You" would lower your eyes, the lyrical voice tells the "You."

Here the open form of the second stanza overthrows the first stanza. It does so in both content and form. This open form of the second stanza is inherent in the first one. In regard to form, only lines 2 and 4 of the second stanza rhyme and subsequently constitute an open form. With reference to content, the powerful revelation that the murderers of the Nazi regime have been able to fully restore their presence in post-War German society is the missing piece that resolves the allusion created by the closed form in stanza one. In doing so, the second stanza overpowers the poem and highlights its message.

In this context I see Brecht heightening Bachmann's different literary and thematic motives in his re-writing of the poem. The *Volkslied* motives are woven into the poem by Bachmann as one current. However, Brecht also picks up the opposing current: the murderers of yesterday, of the Nazi regime that re-established themselves in post WWII Germany. They are now, as they were then, drinking from the golden cup, a metaphor for societal success and influence. However, the atrocities they committed linger in the depth of the well and would cause the "You," to lower his eyes out of shame and shock were the "You" to look too deeply into the well. This opposing undercurrent is seen throughout Bachmann's poem and is expressed in varying metaphors, be it the fairytale bird with the damaged and wounded wing, the beheaded angel, or the disfigured hand. Hence, Brecht emphasizes the poem's various thematic and literary currents. He highlights them by tightening and shortening the poem, and by presenting the core that carries the characteristics of this poem, bringing them to the forefront.

Thus, Brecht did not correct Bachmann's *Lyrik* by re-writing it. Rather, he heightened its structure and thematic as well as literary currents and forms. However, now that we have analyzed *that* and *how* Brecht was able to function as Bachmann's ideal reader, one question remains: *Why* could Brecht be the perfect reader of Bachmann specifically?

The primary reason that this was possible is that Brecht as well as Bachmann employed the same motifs that were present as well as influential in the historic time in which Bachmann and Brecht lived (although belonging to different generations). This can be shown through one example among

others, from Brecht's *Buckower Elegien* written in the same year that Bachmann wrote *Die gestundete Zeit* (1953), and by comparing it to one example from Bachmann's poetry volume. Through this example and comparison I will also extend Höller's argument of a commonality between Brecht and Bachmann in the way in which both instruct their readers in *Die gestundete Zeit* and *Ein Lesebuch für Städtebewohner* respectively, the latter also written in 1953.

The example I chose from *Die gestundete Zeit* is the poem "Ausfahrt" which is structured around a ship setting out towards the ocean, hence its title "Ausfahrt," which translates into drive or a cruise. We find the same metaphor in what Suhrkamp put as the prelude to the posthumously published collection of the poems written by Brecht in Buckow in 1952-53 under the title *Buckower Elegien* in 1964.⁴⁰ Let us begin with "Ausfahrt."⁴¹

For Bachmann, poets could only write poetry within the context of their time. She considers the poet to be a product of his or her time, who would have written a different kind of poetry ten years earlier or later.⁴² Thus, as Höller notes "Ausfahrt" is a product of its time, setting the tone of her volume *Die gestundete Zeit*.⁴³ He points out that "Ausfahrt" seems to present us with familiar metaphors such as the boat setting out to sea that we associate with the early morning sunrise, and its coming back at night. Due to this association, we do not notice that Bachmann reverses the order: the boat goes out at night. Moreover, the night threatens the sight of the "You" and lets the ocean turn into a scene of threat, of the time that the "You" is "still" safe. This is the reason why adverbs of the time such as "still" (*noch*) dominate the poem. As Höller notes, it was written in 1952, at a time when the young generation (to which Bachmann belonged) had moved from the hope of a new society after 1945 to trying to escape from the restoration period and the silent resistance to the new war, the cold one.⁴⁴ Hence, the darkness surrounding the ship on the ocean resembles this generation's feeling of the times. The lyrical voice urges the "You" to keep the fishing hut in sight, to look sharply at it. In a moment of complete *Aussichtslosigkeit* (despair) in which everything looks bleak and seems invisible, the capacity for sight is called for. The lyrical "I" does not, as Höller observes, demand the gazing back to the shore but, rather to look onto the ocean with an alert and careful gaze that notices danger.⁴⁵ In this context Höller writes:

Die direkte Ansprache an ein Du im Gedicht kann sich in der Rezeption im unmittelbaren Angesprochensein des Lesers reproduzieren, sie ermöglicht ein sehr nahes Verhältnis zwischen Autor und Leser, eine sehr unmittelbare Verständigung in einem geschichtlichen Augenblick, wo sich beide denselben Gefahren gegenübersehen.⁴⁶

Höller compares the quality of this advice with the way Brecht addresses the “You,” and with it the reader of *Ein Lesebuch für Städtebewohner*. The reader identifies with the “You” due to the directness with which the poet addresses the latter. It is via this comparison that Höller detects a commonality between Brecht and Bachmann. He writes:

Die entschiedenen Anweisungen an das angesprochene Du... zielen auf ein Verhalten, der zunehmenden Kälte und Fremdheit zu begegnen, sich vorzusehen, auf sich zu stellen. Der Gestus dieser Unterweisungen erinnert, auch wenn die Bilder ländlicher Natur entnommen sind, an die Gedichte Bertolt Brechts im *Lesebuch für Städtebewohner*.⁴⁷

Here, for Höller the positions presented and the advice given are a result of Brecht’s experiences in, and observations of, the capitalist world. He proposes that whereas Brecht writes of the general alienated conditions of the capitalist world, Bachmann is more affected by the alienation that is conditioned by the specific historical times she lives in.⁴⁸ Yet, one could argue that Höller overlooks that this insight also holds true for the poem “Ausfahrt.” Here Bachmann also counts on the alienated circumstances of the world they live in. Both Brecht and Bachmann let the “You,” that they advise and warn, react to these circumstances.

However, I would like to extend Höller’s argument of this one commonality between Brecht and Bachmann by pointing to a second commonality: They use, among other things, the same imagery in Bachmann’s *Die gestundete Zeit* and Brecht’s *Buckower Elegien*. For example, both authors make use of the same metaphor of the ship that is about to go out onto the water. In *Buckower Elegien* we find this metaphor in what has been set up in the published version as a prelude (*Motto*). Of this “prelude” there exist two versions. The first is a version of the original typescript BBA 153/01:

Ginge da ein Wind
Könnte ich ein Segel stellen.
Wäre da kein Segel
Machte ich eines aus Stecken
und Plane.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Typoskript BBA 153/1. Mit freundlicher Genehmigung des Berliner Brecht Archivs ©.

In this version the poem seems to present a “what if” scenario. Here the lyrical “I” does not tell a “You” how to behave in an alienated capitalist world. Rather, in the world that the “I” is located in, there is no movement, no wind. If there was movement, the “I” would set a sail in order to sail out onto the water, to undertake an “Ausfahrt.” Yet, if a sail was not available, the “I” would make himself one out of “Stecken.” Underneath those words (in contrast to next to them) is written the addition needed to complete the creation of a sail: “und Plane.”

Why did Brecht place this addition underneath? Here we have a warning advice given to the reader that this time is not addressed to the “You” (as Höller thematizes with respect to Brecht). Rather, Brecht lets the lyrical “I” give this warning to itself in a conjunctive mode of self-expression. The addition in the last line seems to be an insight given as implicit advice: Be prepared and be resourceful and knowledgeable, so that you can go out and face the world. We as readers are endowed with helpful, yet warning instructions on how to react to times of scarcity and stagnation that lead to immobility. The darkness that Bachmann illustrates in her poem appears to be expressed by Brecht in the conjunctive mode in which he writes this poem. He seems to do so because his world is stagnating, which seems to signify just another variety of the darkness that Bachmann lets the “You” ship out into.

However, the published version of Brecht’s “prelude” from 1964 streamlines this last line and makes it part of the second to last one as seen in the version of the *Buckower Elegien* collection:

*Ginge da ein Wind
Könnte ich ein Segel stellen.
Wäre da kein Segel
Machte ich eines aus Stecken und Plane.*

Maybe this edit of 1964 is a misreading of the poem by neglecting to take on Brecht’s position in the days after June 17th, 1953. The “und Plane,” as the last yet marked addition in the original version, seems to be a warning for the reader to be especially alert and resourceful in the windstill times of no change. This is similar to how Bachmann in her lyrical voice had warned the “You” and via the “You” her readers to focus on the fishing hut, with an alert gaze on everything that happens out at sea. As Jörg Wilhelm Joost states in this context: the “Motto” of the collection ties the intention of the lyrical “I” for social productivity to the prerequisites of societal mobility, hence to the first two lines of the poem.⁴⁹ According to Joost, the metaphor of this poem takes on the topos of setting the sail of antiquity⁵⁰ in a similar way as the topoi of Bachmann’s “Ausfahrt.” It stands for “Aufbruch, Wagnis, Abenteuer, auch für Dichten...”⁵¹ For Brecht these topoi are endowed with a political turn.⁵² However, according to Jan Knopf, in the

face of the windstillness that suggests and reflects societal and political immobility for the poet, he raises the following question: "Wie soll ich von Taten berichten, wenn alle ihre Voraussetzungen fehlen?"⁵³ This question does not lead to elegiac resignation. Rather, it leads to another, this time implicit warning on the part of the poet to the reader: "Daß nicht gedichtet werden könnte, sagt das Gedicht dichterisch. Damit wird jedes Gedicht der Sammlung durch ihr Motto doppeldeutig."⁵⁴

For me Höller⁵⁵ brings, however unintentionally, Bachmann's *Die gestundete Zeit* (of which "Ausfahrt" is the opening poem) and Brecht's "Motto" together:

Sartres Beschreibung der Literatur derer, die seit 1940 "mittendrin waren" und "sich da orientieren wollten", trifft die Haltung des Schreibens, wie sie am Beginn der fünfziger Jahre die Gestaltung des lyrischen Ich in *Die gestundete Zeit* bestimmt. Wohl sind die Anstrengung zur Orientierung, die Bereitschaft zum Handeln, zu Widerstand und Ausharren auf die restaurative Nachkriegsgesellschaft bezogen, aber sie wollen auch zurück in die Vergangenheit wirken, um sich so in eine andere Tradition hineinzustellen.⁵⁶

Like the lyrical voice addressing the "You" in "Ausfahrt," the lyrical "I" in Brecht's poem is in a similar way politicized. Both, Bachmann and Brecht were 1940 *mittendrin* (if in radically different positions and places). However, the fact that they have experienced this time consciously is reflected in their writing. Thus, they employ the same metaphors and endow them with the same meanings by giving them a political turn resulting specifically from the historical events of their time. For Bachmann this is the restoration period, for Brecht as well, but with the poems published under the title of *Buckower Elegien* we find a reaction on his part to the events of June 17th, 1953. Thus, it is a reaction to the armed suppression of the protest of the workers against having to work more for less money. It is these similarities, despite their differences in their positionalities, that add support to my hypothesis of why Brecht can be viewed as the ideal reader Bachmann desired.

To argue that Brecht could have been the perfect reader that Bachmann desired, or rather to claim that he was that reader, has to be examined in relation to the paradox encountered in much of the scholarship surrounding Brecht and women. This paradox is embedded in a comment that Reichel made to Wolf in the early 1980s:

Das Ganze hat er an einem kleinen Nachmittag gemacht, und diese Schnelligkeit könnte man ihm – einer so bedeutenden Lyrikerin wie der Bachmann gegenüber zum strengen Vorwurf

machen. Aber, wenn man so geübt ist, wie er in Sprache und im Umgang mit Vers...weiß, was da rankommt, was da verändert, was dazu-oder weggetan werden muß-, ich denke mir, daß er das an so einem kleinen Nachmittag gemacht hat, wie andere Leute Zeitung lesen.⁵⁷

Reichel counters herself by using *aber*. In this *aber* we find the paradox. One could reproach Brecht for his swiftness, as Reichel admits, with which he revised, or indeed re-wrote, Ingeborg Bachmann's poems. However, it is here that Reichel turns against her own argument by taking into consideration that Brecht was trained in language and re-writing literature. He was used to adapting literature in order to give it the Brechtian turn, the tone that made it the world class work of himself - Brecht.⁵⁸ Thus, Brecht used the famous (*bedeutende*) poet Bachmann, re-wrote her poems in a fast and therefore arrogant, teacher-like manner that does not listen to his student, hence in a manner that *appeared* to show no respect.⁵⁹ Yet, he knew how to do this, and did so only with material he found worthy. In this context Reichel made the following remark:

“Je mehr er jemand schätzte”, entschuldigt Käthe Reichel, “umso strenger war er”, und erklärt dazu: “Nein, prinzipiell muß ich aber auch den Brecht verteidigen; denn im Umgang mit einer Qualität wie hier der Bachmann, sagte Brecht immer: ‘Von einem Satz mit fünf Worten kann man mindestens ein Wort streichen’, und nach diesem Prinzip verfuhr er, der sich selbst ungeheuer um Kürze und um Nicht-Ausschweifen bemühte und eine bestimmte Linie verfolgte in einer Sache, auch mit anderen Leuten...”⁶⁰

Hence, the paradox can be summarized like this: Brecht had to respect (*schätzen*) somebody like Bachmann in order to find her worthy. This recognition of worthiness sparked the process of his reading and simultaneous re-writing of eight of her poems in what seems to be the arrogant attitude of a male poet. By “reading” them with Reichel, he simultaneously edited them and thus re-wrote them. That way he gave them the Brechtian turn⁶¹ and made them into his own poems, using the same guidelines he employed for his own work and that Reichel lists in her quote above: he gave them a direction and rid them of all the words he deemed superfluous. Therefore, what appears to be Brecht's arrogant male stance as the creator of poetry was instead his functioning as the ideal reader Bachmann wished for.

This paradox of Brecht in relation to Bachmann can be found in a wider, yet very similar paradox of Brecht relating to women. The more general paradox (detected by Sara Lennox as well as Martin and Erika Swales)⁶² consists of the question how Brecht was able to treat women who were his lovers and/or *Mitarbeiterinnen* poorly and yet give us women characters

on stage and in his plays that display strength, power and agency (or, according to Lennox, only seemingly). Both interrelated paradoxes can be illuminated by taking a closer look at the research on Brecht's *Mitarbeiterinnen* (see Sabine Kebir, Ana Kugli, John Fuegi, Lennox, Swales and Swales),⁶³ although this would need to be done in a future article. In this article I only hope to have shown *that, how, and why* Brecht could re-write Bachmann's eight poems in the way he did, and therefore read them in a way typical of Brecht, thus functioning as Bachmann's ideal reader.

Endnotes

- 1 Husband of the German writer Christa Wolf.
- 2 Gerhard Wolf, "An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann," in Hans Höller, ed., *Ingeborg Bachmann Vorschläge zu einer neuen Lektüre ihres Werks* (München: Löcker Verlag, 1982), p. 174.
- 3 Compare Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," p. 177.
- 4 Compare Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," p. 178 onwards.
- 5 *Ibid.*, p. 179.
- 6 In this article I am employing the verbs "to overthrow" and "to overturn" because, as Gözl makes us aware, the open form, inherent in the closed one always already exceeds the closed form. But, what I term the open form versus the concentric closed form, Gözl conceptualizes as "difference" versus the "concentric form." For example in relation to Bachmann's poem "Im Zwielficht" ("In the Twilight") she states: "Even a superficial glance at the poem shows that its form functions under two different regimes: the first part of the poem...is a concentric structure arranged around the central line of the second stanza...the second part of the poem is structured in terms of differences rather than centerdness: it splits into two stanzas of equal length. A second and closer look reveals that the difference that breaks open in the second part of the poem is always already there in the first despite the concentric form of the first poem, it is already underlaid within a positional movement by a rift between the lyrical I and the You it addresses" (Gözl 35). Hence, when the closed mouthed form has "sprung open" it has always already conquered, thus successfully battled against the confines of the closed form, hence has overwhelmed and overturned these confines of the closed form.
- 7 Sabine Gözl, "Reading in the Twilight: Canonization, Gender, the Limits of Language – and a Poem by Ingeborg Bachmann," *New German Critique* 47 (Spring-Summer, 1989): 29-52.
- 8 Such authorities were writers like Goethe, Schiller, or for that matter Brecht, as Christa Wolf has suggested. Compare Christa Wolf, "Vierte Vorlesung. Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue She-Raster; und Objektivität," in *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1983), pp. 161-200 and Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Die Prosa der Ingeborg Bachmann," in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Vol. 1 (Frankfurt/Main: Luchterhand Literaturverlag, 1990), pp. 86-100.
- 9 Compare Brigitte Bailer-Galanda, Wolfgang Neugebauer, "Politischer Extremismus (Rechtsextremismus)," in Herbert Dachs et. al., eds., *Handbuch des politischen Systems Österreichs* (Wien: Manz'sche, 1973); Garscha R. Winfried, "Die verhinderte Renazifizierung. Herbert Steiner und das Österreich des Herrn Karl," in Herbert Arlt,

ed., *Erinnern und Vergessen als Denkprinzipien* (Sankt Ingbert: Universitätsverlag Röhrig, 2002), pp. 27-44; Clemens Jabloner, "Die Historikerkommission - ein Bericht," 5. Mai 2003 <www.döw.at/thema/40jahre/jabloner.htm>; Dieter Stiefel, "Forschungen zur Entnazifizierung in Österreich: Leistungen, Defizite, Perspektiven," in Walter Schuster, Wolfgang Weber, eds., *Entnazifizierung im regionalen Vergleich* (Archiv der Stadt Linz, 18. Mai 2004); Stephan Verosta, "Die internationale Stellung Österreichs. Eine Sammlung von Erklärungen und Verträgen aus den Jahren 1938-47," 1947 <www.nationalsozialismus.at/Themen/Umgang/opfrermyt.htm>, p. 32.

10 This is also the case with the work of her contemporaries.

11 Wolfgang Emmerich, *Kleine Literatur – Geschichte der DDR* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1996), pp. 177-218.

12 Joachim Lucchesi, *Brecht Handbuch* Vol. 11 (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2001), pp. 444-445.

13 Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit*, in Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, and Clemens Münster, eds., *Ingeborg Bachmann Werke 1* (München: R. Piper Verlag, 1993), pp. 27-61.

14 Gözl, p. 38.

15 Compare Gözl, p. 32.

16 P. 202 quoted in Gözl, p. 32.

17 Ibid.

18 Bachmann, *Werke 4*, p. 258 quoted in Gözl, p. 32.

19 Ibid., p. 32.

20 Gözl, pp. 31-32.

21 The dominant objective reader's order is a concept used by Gözl to "assign" (Gözl 29) dominant "meanings" (ibid) to the text one reads. Gözl describes this process as "dominant readings" (Gözl 31). The choice of the adjective "dominant" is used to highlight that such reading is a process of active signification that is in sync with the most prevalent values and modes of meaning making of the society in which such reading takes place. Gözl explicitly defines such a dominant reading (in my view forming the dominant objective reader's order) as "a reading that presumes that it can 'know' its object - a reading that pretends to efface itself in a seeming aperspectivity and impersonality in the gesture of giving a generalized and objectivized account of what these poems 'are' - and which in the process rewrites them in terms of a frame of reference established by an interpretive tradition that is precisely the object of the poem's critique" (Gözl 31).

22 Gözl, p. 31.

23 In Bachmann, *Werke 4*, pp. 365-368.

24 Ibid., pp. 366-367.

25 Ingeborg Bachmann, "Bertolt Brecht: Vorwort zu einer Gedichtanthologie," in Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, and Clemens Münster, eds., *Ingeborg Bachmann Werke 4* (München: R. Piper Verlag, 1993), p. 366.

26 Ibid., p. 367.

27 This for Bachmann has the following consequence: "Daß Brecht mehr als intelligent sein könnte, daß er Geist haben könnte und daß der Geistmarschtritt in keinem Gedicht kopierbar ist, darauf kommen sie nicht, sie marschieren mit, meinen sie, und sie hören nicht, daß er sie längst hinter sich gelassen hat." (Bachmann, *Werke 4*, p. 366)

28 Bachmann, *Werke 4*, p. 365.

29 Ibid., p. 365.

30 Bachmann, *Werke 4*, p. 202 quoted in Gözl, p. 32.

31 Bachmann, *Werke 4*, p. 365.

32 Bachmann, *Werke 4*, p. 202 quoted in Gözl, p. 32.

33 **Beweis zu nichts**

Weißt Du, Mutter, wenn die Breiten und Längen
den Ort nicht nennen, daß deine Kinder
aus dem dunklen Winkel der Welt dir winken?

...

Wir reichen nicht lange, werfen mit Werken um uns
und blicken zurück. Doch der Rauch überm Herd
läßt uns das Feuer nicht sehn.

Frag: kommt keines wieder? Vom Lot abwärts geführt,
nicht in Richtung des Himmels, fördern wir
Dinge zutage, in denen Vernichtung wohnt und Kraft,
uns zu zerstreuen. Dies alles ist ein Beweis
zu nichts und von niemand verlangt. Entfachst Du
das Feuer von neuem, erscheinen wir unkenntlich,
geschwärzte Gesichter, deinem weißen Gesicht.
Wein! Aber winke uns nicht. (Bachmann, *Werke 1*, p. 25).
34 Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," p. 179.

35 Ibid.

36 Bachmann, *Werke 4*, p. 365.

37 **Abschied von England**

...

Du hast meine Augen geschlossen
mit Meerhauch und Eichenblatt,
von meinen Tränen begossen
hieltst du die Gräser satt;
aus meinen Träumen gelöst,
wagten sich Sonnen heran,
doch alles war wieder fort,
wenn dein Tag begann.
Alles blieb ungesagt.

...

(Bachmann, *Werke 1*, p. 30).

38 Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," p. 181.

39 **Früher Mittag**

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirrt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon hebt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht ein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später
fällt es Dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern

den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

...

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag. (Bachmann, *Werke 1*, pp. 44-45).

40 However, this is only one among many common metaphors that let *Bukower Elegien* and *Die gestundete Zeit* correspond to each other. For example, Brecht's poem "Laute" employs the same metaphors as Bachmann in "Herbstmanöver," namely *Herbst, Krähen*, and the use of time: the use of topoi from Greek antiquity in Brecht's "Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters" and Bachmann's "Dunkles zu sagen." Similar topoi surround the use and collecting of wood in Brecht's "Der Einarmige im Gehölz" and Bachmann's "Holz und Späne" as it is brought together with historically and societally orchestrated forms of death. Brecht's quote from "Vor acht Jahren" corresponds with Bachmann's "Stiller Mittag" as the latter's recurrent phrase is "sieben Jahre später." Brecht's "Große Zeit vertan" reminds one of Bachmann's "Große Landschaft bei Wien" that delineates in a similar *Duktus* post WWII landscapes, or rather cityscapes. The *Adler* both shows up in Brecht's "Gewohnheiten" and in Bachmann's "Stiller Mittag." The "gebläuten Augen" of Brecht's muses of the poem titled "Die Musen" reminds one of the "blauendes Auge" from Bachmann's "Dunkles zu sagen" in which the latter eye is poetically addressed in the last two lines of the poem: "[U]nd mir blaut dein für immer geschlossenes Aug."

41 **Ausfahrt**

Vom Lande steigt Rauch auf.
Die kleine Fischerhütte behalt' im Aug,
denn die Sonne wird sinken,
ehe du zehn Meilen zurückgelegt hast.

Das dunkle Wasser, tausendäugig,
schlägt die Wimper von weißer Gischt auf,
um dich anzusehen, groß und lang,
dreißig Tage lang.

Auch wenn das Schiff hart stampft
und einen unsicheren Schritt tut,
steh ruhig auf Deck.

...

Das Beste ist, am Morgen,
mit dem ersten Licht, hell zu werden,
gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
der ungangbaren Wasser nicht zu achten
und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu. (Bachmann, *Werke 1*, pp. 28-29).

42 Compare Ingeborg Bachmann, "Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung," in Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, and Clemens Münster, eds., *Ingeborg Bachmann Werke 4* (München: R. Piper Verlag, 1993), p.196.

43 Hans Höller, *Ingeborg Bachmann* (Frankfurt/Main: Athenäum Verlag, 1987), pp. 17-21.

44 Compare Höller, *Ingeborg Bachmann*, pp. 15-21.

45 Compare *ibid.*, p. 19.

46 *Ibid.*, p. 20.

47 *Ibid.*

48 Compare *ibid.*, pp. 22-23.

49 Jörg Wilhelm Joost, "Buckower Elegien: Das Motto," in Jan Knopf, ed., *Brecht-*

Handbuch II: Gedichte (Stuttgart and Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2001), p. 432.

50 Based on Horaz' Ode IV, 15; Vergil *Georgica* 4, 116; 2, 41.

51 Compare Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, München: Francke, 1965), pp. 138-141, and Knopf 1984; Knopf 1986; Lausberg, 187; and Riedel quoted in Knopf, *Brecht-Handbuch*, p. 442.

52 Compare Knopf 1986, pp. 35-36 as quoted in Knopf, *Brecht-Handbuch*, p. 442.

53 Compare Knopf 1986, p. 37 as quoted in Knopf, *Brecht-Handbuch*, p. 442.

54 *Ibid.*

55 Hans Höller, "Die beiden Lyrikbände," in Ingeborg Bachmann (Frankfurt/Main: Athenäum Verlag, 1987).

56 Höller, "Die beiden Lyrikbände," pp. 35-36.

57 Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," pp. 181-182.

58 Compare Sabine Kebir, "Kollektive Arbeitsweise – Sündenfall oder >>spaßhafte Belastung?<< " in Sabine Kebir, *Ich fragte nicht nach meinem Anteil* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1997), pp.120-121, here p. 144 and Sabine Kebir, "Das MitarbeiterInnensyndrom. Abfallende und Bleibende," in Sabine Kebir, *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen* (Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998), pp. 69-91.

59 Wolf, "An einem kleinen Nachmittag," pp. 174-175.

60 *Ibid.*, p.175.

61 Compare Kebir, "Kollektive Arbeitsweise – Sündenfall," p. 144 and Kebir, "Das MitarbeiterInnensyndrom."

62 Sara Lennox, "Women in Brecht's Works," *New German Critique* 14 (Spring, 1978): 83-84 and Martin Swales and Erika Swales, "Metonymic Cohabitation: On Women Figures in Brecht," *German Life and Letters* 53:3 (July, 2000).

63 John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: Harper-Collins, 1995); John Fuegi, *Brecht & Company* (New York: Grove Press, 1994); Sabine Kebir, *Brecht und die Frauen* and *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*. Elisabeth Hauptmann *Arbeit mit Bertolt Brecht* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1997); Sabine Kebir, *Ein akzeptabler Mann?* and *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*; and Ana Kugli, *Feminist Brecht: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts* (München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006).

Book Reviews

Phoebe von Held. *Alienation and Theatricality: Diderot after Brecht*. Oxford: Legenda, 2011. 240 pages.

Phoebe von Held's ambitious and informative study offers a structural comparison between theatrical "alienation" in the later Diderot and in Brecht. Such a comparison is welcome and long overdue. The latest extended discussion of the relation was Chetana Nagavaraja's *Brecht and France* (Bern: Peter Lang, 1994), while the great names of *Brechtforschung* (the author's introduction briefly discusses contributions by Reinhold Grimm, Marianne Kesting, and Theo Buck) have not concerned themselves with the topic since the early 1970s. The author's subtitle evokes another attempt to reread a pivotal eighteenth-century aesthetic theorist through the artistic strategies of a central twentieth-century avantgardist: Thierry de Duve's sometimes infuriating but idiosyncratically brilliant *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996). Unlike de Duve, however, whom she does not mention, von Held does not reflect on the initially counter-intuitive temporality of her project or its implications for the theory and practice of cultural history. Instead, she conceives the "conceptual comparison" she undertakes as "deliberately ahistorical" (7). Skeptics may suspect that a comparison between Diderot's and Brecht's conceptions of "alienation" intent on "bracketing out historical developments" might remain somewhat limited in scope, given how closely intertwined the aesthetics of the two playwrights are with the grand political projects of their time. Unfortunately, and despite its many merits, *Alienation and Theatricality* does not in the end dispel this suspicion. In addition, the study – although notably free from jargon – at times lacks the conceptual clarity and logical cogency that would help to ground its case.

Von Held's central thesis is that a critical analysis of Brecht's theatrical method and its shortcomings allows for a clearer view of Diderot's reflections on the character and effects of good acting in the posthumously published *Paradoxe sur le comédien* (final version 1780). The author makes no secret of the fact that her intellectual sympathies lie with Diderot, whose version of "alienation" she finds "far less determinate, far less predictable and far more profound" than Brecht's (171). Nor does she try to hide her view that many of the weaknesses she diagnoses in Brecht's concept of *Verfremdung* derive from his Marxism, which she regards as largely obsolete. Such frankness is refreshing, especially since many critics persist today in trying to analyze Brecht's work without providing much clarity on which aspects or parts of his Marxism they believe to be salvageable and which obsolete. The difficulty with von Held's book does not lie in her emphatic and often fascinating defense of Diderot, developed in Part II, but in her account of Brecht's theater in Part I, which, in this reviewer's view, does not do justice to the structure, coherence, and viability of his

The B-Effect – Influences of/on Brecht//Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht
Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

method. While von Held's readings of Diderot's *Paradoxe* and especially his *Le Neveu de Rameau* (1782) are engaging and rewarding, Brecht's role in her book is largely to serve as a foil for their presentation.

With a view ahead to her argument about Diderot's *Paradoxe*, von Held understandably concentrates her discussion of Brecht's aesthetic on what she calls "alienation" in play-acting. She proceeds from the uncontroversial fact that for Brecht, as for the later Diderot, the "ideal actor, with self-conscious detachment, splits herself into two" (94). Whereas Brecht regards the actor's "rational self-alienation" from the character she plays as a condition that enables the spectator to adopt a similarly distant, deliberative and "critical" (41) attitude, Diderot believes it to be present precisely in those actors who most effectively and reliably produce "identification" and "illusion" in the spectator (11) – effects Brecht would later associate with Stanislavskian Naturalism. According to von Held, both Brecht and the later Diderot regard the actor's power of "alienation" as an "epistemological tool that influences perception and cognition" but "lever it in different ways against the problem of social alienation" (27). While the book proceeds to present a strong case for the intriguing claim made here about Diderot, the reader may already have begun to wonder about von Held's broad use of the term "alienation" to cover not only Brecht's *Verfremdung* and the differing uses of *Entfremdung* found in Hegel and Marx but also the various notions of *aliénation* and *éloignement* that informed the thought of Rousseau and Diderot. The reader may also wonder whether the implied clear separation between epistemological "tool" on the one hand and social lever on the other can be sustained in the case of Brecht, who based his theatrical method in the Marxian "unity" of theory and practice.

The author's main objection to Brechtian "alienated" acting is that its hostility to "identification" and "illusion" "sacrifices crucial forces intrinsic to the theatre" (33), a point she develops most thoroughly in chapter 7, on "Brecht's Platonic Anti-Theatricality." The second part of the book sets out the "possibility" she believes Brecht to overlook and Diderot to recognize, that identification and "aesthetic illusion could have a constructive role to play within a theatre interested in counteracting the forces of ideology" (60). On the way to this main point, von Held attacks Brecht from a number of directions. These attacks, formulated mainly in chapters 1 to 7, are meant to build toward a coherent case but do not always seem to be consistent with each other. I will sketch some of them in sequence before briefly addressing below some questions they raise.

In Chapter 1, von Held deplores Brecht's turn away from an inchoate "affective" version of alienation that she finds in his writings before 1929, which immerses the spectator "into an experience of terrified wonder" (22) and "absolute alterity," and which "must necessarily perish" with

what she terms Brecht's subsequent "politicization of the concept" (31). She aims to support this view in chapter 2, where she diagnoses an "internal conceptual contradiction" between Brecht's "intention to increase autonomous and creative thinking in the spectator" and his desire to communicate "an objective form of knowledge" (31). In chapter 3, the author takes issue with Brecht's conviction that an actor's critical attitude toward her role will "imprint itself upon the audience's state of mind" (41), a view she sees as the mere inverse of his unconvincing claim that *Einfühlung*, conceived as a "total fusion between the self of the actor and the role" (38), automatically produces a similarly complete identification on the spectators' part. In chapter 4, von Held charges Brecht with an "oversimplified" "delimitation" between social reality and its theatrical representation or, as she (problematically) puts it, "nature and art" (46). In her view, this "duality" (51) or "dichotomy" (51, 121) fails to take into account the fact that modern society is itself intrinsically theatrical and that modernity is "characterized by a stage of consciousness in which the subject experiences itself as bifurcated into actor and spectator" (48). The argument here appears to be that, because the phenomena of role-playing, illusion, and identification are as inescapable in life outside the theater as they are within it, the attempt to avoid illusion and identification onstage is futile. The techniques with which Brecht intends to counteract them instead "collapse" into "yet another naturalism" (55, 54). In chapter 5, von Held reiterates this idea, maintaining that Brecht attempts to expel illusion "from the theatre in its entirety" precisely because it increasingly appears to be "invincible" (60).

The claim made in chapter 2 (and reiterated in chapter 12) that there is a "self-contradiction" (31) at the heart of Brecht's concept of *Verfremdung* between the aim of increasing the spectator's intellectual autonomy and that of endowing her with knowledge "that explicates the social crises of alienation" (166) is perplexing to this reviewer. The acquisition of new pieces of knowledge – justified, true beliefs about the world – cannot limit the degree of one's intellectual autonomy. Knowledge is constrained by the way the world is, and in gaining more of it, one may well learn that one is less free than previously thought; but it is not then this knowledge that constrains one's autonomy, but the world. What von Held should be saying, it seems, is not that Brecht's concept of *Verfremdung* is internally contradictory, but simply that she regards some of his beliefs about the world to be false. The charge, which may be true but is hardly original, would then be that Brecht and Marx are wrong about some important things, that *Verfremdung* may in fact spread these false beliefs to the spectator, and that it may therefore limit rather than extend her autonomy. To support this accusation, one must specify some of Brecht's beliefs that one regards as false and sketch how they may be passed on through *Verfremdung* – instead of referring globally to Brecht's "Marxist approach," as von Held does (166).

The author's lack of precision about intellectual autonomy reappears in chapter 3, in her portrayal of Brecht's views about the relationship between actor, role, and spectator: "[T]he artist applies the alienation effect upon himself first; he adopts an astonished state of mind to encourage the spectator to adopt a more analytical mode of viewing. Inner attitude is assumed to imprint itself upon the audience's state of mind" (41). Although Brecht does believe – with the early Diderot and the young Stanislavski – that an actor's full mental and emotional immersion in her character tends to elicit a similar degree of identification by the spectator, as if by "contagion," neither does he claim that an actor who assumes a critical attitude to her character in itself constitutes a *Verfremdungseffekt* nor that doing so invariably produces a similarly critical stance in the spectator. A lack of *Einfühlung* (in Brecht's technical sense of "restlose Verwandlung") on the actor's part is the logically necessary condition of her experiencing any emotions or entertaining any thoughts that differ from those the character might have. To communicate any specific critical judgment about her character to the spectator, and even to convey to her the mere fact that she is making such judgments, the Brechtian actor then still has to use her body, and she must still rely on the spectator to *notice* her attempts to communicate these judgments and this fact (see, for instance, BFA 22.1: 152, 201). These points of difference undermine the parallel von Held tries to draw between emotional "contagion" and the mediation of a critical spectatorial attitude (compare 135, 136). Brecht undoubtedly assumes that a typical spectator needs the actor's promptings to develop a critical attitude to the character in front of her, and in this regard the spectator is supposed to become more like the actor. Unlike in the case of *Einfühlung*, however, the spectator's judgments about the character and her actions need not have the same content or valence as those of the actor or, for that matter, those of the playwright or director (see BFA 22.1: 202). It is thus hard to see how Brechtian acting is inimical to intellectual autonomy.

On a similar note, it is not easy to identify the argument that, in chapter 4, takes the author from William Egginton's 2003 thesis that Western society since the Baroque has become highly theatricalized (*How the World Became a Stage*) to the conclusion that Brechtian "alienation" is in permanent danger of collapsing into illusion and identification. Von Held charges that the distinction between the actor and the character on which *Verfremdung* relies depends in turn on a naively strict distinction between "nature" and "art" or, as she also puts it, on "the ontological difference between nature and theatrical artifice" (103). Her thinking seems to be that, if "theatricality" is intrinsic to social reality both in and outside the theater, and if illusion and identification are essential to theatricality, then illusion and identification cannot be banished from any kind of theater. If this is an adequate rephrasing of the argument, then the thesis that theatricality is intrinsic to all social reality evidently plays no role in it; all

that is needed to establish the desired conclusion is the second thesis: that theatricality implies illusion and identification. At any rate, the mere fact that many social interactions outside the theater have a theatrical nature does not undermine the distinction (or “ontological difference”) between Gielgud and Hamlet, the actor and the character, the actual person in front of the spectators and the person they merely imagine her to be – no matter how exactly one conceptualizes it.

This reviewer sees no way to construe von Held’s argument that Brecht’s theater faces the “constantly looming problem of artifice flattening out into an overriding experience of the natural” and that this “problem” is in turn the consequence of a “conceptual problem inherent within his aesthetic” in a way that does not rest on the premise that theater and theatricality conceptually imply illusion and identification (55). This claim, of course, has been at issue in countless debates about Brecht’s theater. If one understands its key terms in Brecht’s technical sense, however, as von Held says she does, then it is manifestly false: theater does not necessarily involve identification understood as deep *Einfühlung* or illusion understood as involving “delusion” or false beliefs on the spectator’s part (58, 128, 163; compare BFA 22.1: 283). In fact, an event in which all spectators were “deluded” about their identity or that of the performers in front of them would thereby cease to be theater. At other points von Held similarly overstates her case. The view that Brecht “exclude[es] imagination” from the theater (and thereby “narrows the horizon for social change”), for example, is false (88); one might even argue with Brecht that less naturalistic theatrical representations require more rather than less imagination of their audiences and actors (see BFA 22.2: 707). The point here is not that Brecht is always correct, but rather that von Held does not take seriously Brecht’s position: by shedding the baggage of European Naturalism, his theater does not suppress its theatricality but in fact brings to the fore what is truly essential to theatricality: “theater stops pretending that it is not theater...and does not pretend to be the actual event” (BFA 22.1: 372).

Alienation and Theatricality is strongest in the sections of Part II that make a constructive case for the later Diderot. These sections include a useful summary, in chapter 8, of the critical debates preceding Diderot’s reflections on acting, including both a strand leading to his views in *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) and *De la poésie dramatique* (1758) and a contrary strand leading to his reversal of opinion in the *Paradoxe*. They also include an informative discussion, in chapter 18, of the later essay’s relation to Rousseau’s *Lettre à d’Alembert* (1758), which does, however, associate Brecht rather unconvincingly with Rousseau’s solipsistic notion of authentic selfhood (123). The crux of von Held’s book comes in her explanation, in chapter 12, of how “alienation” works in Diderot and in the extended example of these workings she offers in her reading of

Rameau's Nephew in chapter 15. The general principle is surprisingly simple and compelling: While the "self-alienating artifice" of Diderot's calculating actor succeeds for the most part at immersing the audience in identification and illusion, there are moments at which it suddenly comes to the fore: "What is artificial in construction is no longer natural in appearance. Alienation and artifice flow over from inside out" (167). Jolted by this "sudden emergence of alienation" the spectator is now "faced with her own involvement in the operation of delusion" (163). Even here, though, questions remain. This reviewer has trouble seeing such moments of interruption and "belated recognition" as categorically different from one kind of Brecht's *Verfremdungseffekt*. (Playwrights like Peter Handke and critics like Hans-Thies Lehmann have even suggested, falsely I believe, that *all* "V-Effekte" implicitly rely on phases of identification and illusion.) More fundamentally, it is not clear what this trick is supposed to achieve, given von Held's own account. What is the use of the spectator's realization that she has "become subject to processes of delusion, betrayal, misconception and ideology" in the theater (163)? Von Held seems to say that it prompts the spectator to realize that she is subject to the "mechanisms of false consciousness" operating in ordinary social life outside the theater and that she herself plays a part in deluding herself and others in the great "pantomime du monde." But what good is *that* realization, if alienation is a "condition of social life that cannot be disposed of," one that is "immanent to communication itself," as the author has been arguing (134)? Does the broad "notion of psycho-social alienation" von Held advocates and associates with Diderot leave space for criticizing any specific society or for conceiving of any social relations less (or more) alienated than our own?

It is possible to understand von Held to be advocating forms of theater that seek to deploy effects like "terror, shock, fear, empathy and identification" for cognitive ends (60). There is much to be said for these more pluralistic approaches, and Diderot certainly has much to say about them. Von Held's achievement is to have pointed again to this potential. Less clear is why the author chose to do so through the frame of an often less than careful attack on a playwright whose hold on Western theater has long been far from hegemonic.

Florian Nikolas Becker
Bard College, New York City

Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte: Jeanne d'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson. Ed. Sonja Hilzinger. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. 180 pages.

"Gewalt und Gerechtigkeit," or using violent means to find justice, were the themes of the "Brecht-Tage" 2011, a conference about literature and modern theater practices, including Brecht's. This volume of the proceedings in German is divided into two parts: the nine essays in Part 1, *Auf den Schlachthöfen der Geschichte*, provide critiques of violence in modern and contemporary literature and/or strong women protagonists.

Florian Vaßen traces the theme of violence in Brecht's teaching plays, the *Lehrstücke*, in which the actors present stories that force them and their audience out of their passive acceptance of convention: of their "alltägliches Verhalten" (32), to allow for new perspectives and impulses. One example is *Die Maßnahme*, in which the protagonist has to be "ausgelöscht" in order to save the cause, so that violence is accepted in order to change the world. The young man is not killed out of anger; the contradiction is that his empathy endangers the group's efforts and the progress of communism, which they consider a more humane system. There are three interesting essays about British playwright Sarah Kane's *Blasted* - German: *Zerbombt* - with its scenes of pure violence against the woman protagonist. Niels Tabert's essay examines the play's impact and the reasons for the strong negative critique, directed predominantly against the play's unexplained violence. He posits that Kane wanted to present the raw humanity behind the façade of conventional morality. The next essay consists of notes about the 2003 Bonn production by Stefan Schnabel, who offers the idea that something as straightforward as personal social context and good/bad luck produces either a "peace-loving European" or a "despicable violent person." Günther Heeg writes about Kane's thoughts while following the war in Bosnia and also writing the violent misogynist scenes in her play; his interest is in a psychoanalytical description of the connection between fear and violence.

Jochen Vogt writes about the millennium trilogy of the Swedish journalist and author Stieg Larsson and his popular protagonist Lisbeth Salander, a sort of modern Jeanne d'Arc. The combination of criminality and right-wing conspiracy in this trilogy provide the framework for the multiple forms of violence, and contrasts starkly with Sweden's image as an idyllic social paradise. Vogt emphasizes the market success of the trilogy due to the novel's construction, highlighting Lisbeth's agency and ability to actually fight back against the criminals.

Martin Rector discusses Jeanne D'Arc, the French national saint who used war to force justice for France; and that Johanna Dark in Brecht's

Die heilige Johanna der Schlachthöfe accepts violence as a method for economic justice in those 1929 Chicago stockyards. Rector explores the contest between capitalist reality and bourgeois ideology. Johanna rejects violence but finally understands the workers' right to defend themselves, even imagining violent resistance to the religious entity she served, the "Schwarze Strohüte," Johanna develops a sense of agency, but is not capable of moving from her safe space.

"Teil 2 – Werkstatt" includes four essays on Brecht's *Judith von Shimoda*. Okichi, Brecht's protagonist, a geisha who agrees against the will of her family to serve in the house of an American ambassador in order to save her city. Okichi becomes the victim of the Japanese double morale, sacrificing a citizen in order to defend their stance of isolationism against the west, presenting a sort of Japanese "Johanna." Denise Kratzmeier investigates violence as deception and disguise in the play about this Japanese hero in her essay. Til Nitschmann compares Brecht's plays with plays by Heiner Müller, Sarah Kane and Dea Loher to explore the "Theater der Versehrten" – those whose lives are a chain of disappointments. Hans-Joachim Schott looks at Nietzsches influence on the young Brecht, and finally Julia Schumacher and Andreas Stuhlmann discuss Egon Monk's theater and aesthetics as an heir of Brecht's theater practice. They include an interesting description of Monk's aesthetic and his work in television, which set the standards for television in the 60's and helped make Hamburg a center for media.

The slogan of the Western nineteen-sixties' women's movement: "The personal is political" can still be seen in these essays on practitioners, authors, directors and actors and their protagonists. Particularly interesting is the section on *Zerbombt* and on *The Girl with the Dragon Tattoo*, a welcome addition to research on women protagonists and the nuances in those works. Not all essays emphasize "Gerechtigkeit" as a result of the use of violence; though Johanna Dark achieved some of her early goals, she achieves justice neither for herself, nor for the workers. Her motivation is to help individuals, people caught in the competition between business owners; and then is used by the powers that she had hoped to moderate. The essays emphasize a critique of the political through the personal in these literary works, through the lives of the protagonists and their contexts, suggesting political realities. This view of the political through the personal serves as the common ground for these proceedings from the "Brecht-Tage 2011" as critique of literature and the reasons for legitimization of the use of violence.

Paula Hanssen
Webster University, St. Louis

Fritz Hennenberg. *Orff-Studien*. Leipzig: Engelsdorfer Verlag, 2011. 226 Seiten.

Über Brechts Zusammenarbeit mit Komponisten wie Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau gibt es bereits unzählige Studien. Dem Interesse, das Brecht und Carl Orff füreinander hatten, ist jedoch die Forschung bisher fast immer aus dem Wege gegangen. Selbst in dem monumentalen Werk *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (1985) von Albrecht Dümling findet sich dazu nur ein kurzer Absatz. Nicht viel ergiebiger ist der Aufsatz "Carl Orff and His Brecht Connection" von Kim H. Kowalke, der 2000 in dem von Albrecht Riethmüller herausgegebenen Band *Brecht und seine Komponisten* erschien. Und auch Michael John T. Gilbert widmete dem Interesse Brechts an Orffs Musik in seinem sonst höchst verdienstvollen Buch *Bertolt Brecht's Striving for Reason, Even in Music* (1988) lediglich vier Seiten. Die Gründe für das auffällige Desinteresse an diesem Thema liegen für jeden ideologisch Geschulten auf der Hand. Wie hätte denn eine Zusammenarbeit zwischen dem Marxisten Brecht und dem aus der bürgerlichen Jugendbewegung herkommenden und im Dritten Reich verbliebenen Orff aussehen sollen? Lohnt es sich daher überhaupt, auf diese Beziehung etwas näher einzugehen?

Wie sehr sich eine solche Beschäftigung lohnt, belegt das hier besprochene Buch, das leider bei einem relativ unbekanntem Leipziger Kleinverlag erschienen ist und deshalb jede Unterstützung verdient. Sein Autor ist der allen Brecht-Forschern bekannte und stets rühmlich herausgestrichene Fritz Hennenberg, der in den Archiven von Chemnitz, Leipzig, Magdeburg, Berlin, München, Wien und Diessen alle noch verfügbaren Dokumente zu diesem Thema eingesehen hat, und dem es dann gelungen ist, sie in eine ansprechend lesbare Form zu bringen. Welch ein facettenreiches Bild der Beziehung zwischen Brecht und Orff sich daraus ergibt, ist mehr als erstaunlich. Statt lediglich auf gewisse formale Ähnlichkeiten ihrer Werke im Hinblick auf "Verfremdung," "Elemententrennung," "Entoperung" oder "gestisches Sprechmusizieren" hinzuweisen, werden in ihm sowohl die werkbezogenen Verwandtschaften als auch jene ideologischen Differenzen zwischen diesen beiden Künstlern herausgestellt, die einer engeren Zusammenarbeit zwischen Brecht und Orff im Wege standen, und die Orff gegen Ende seines Lebens in dem Satz zusammenfaßte: "Ich fühle mich Brecht so verwandt, wie diametral gegenüberstehend."

Als guter Historiker geht Hennenberg dabei in seiner Darstellung weitgehend chronologisch vor. Für ihn ist Orff einer der ersten Komponisten, "der Brechts Bedeutung erkannte" und sich seit 1924 - aufgrund des Eindrucks, den Brechts Inszenierung von Marlowes *Leben Eduards des Zweiten von England* in den Münchner Kammerspielen auf ihn machte - wie dieser für die "Aufbrechung des Illusionstheaters" und die "Einbeziehung epischer Elemente" einsetzte. Anschließend

geht Hennenberg ausführlich auf die vielfältigen Beziehungen zwischen Hermann Scherchen, Paul Hindemith, Kurt Weill, Caspar Neher, Leo Kestenberg, Carl Orff und Brecht ein, die sich in den späten zwanziger Jahren anlässlich der Musiktage der "Vereinigung für zeitgenössische Musik" anbahnten und zu zahlreichen Kooperationen führten. Besonders aufschlußreich sind dabei seine Abschnitte über die sich damals herausbildende "Schulmusik." Orff, der seit 1924 an der Tanz- und Musikunterricht fördernden Güntherschule in München tätig war, führte im Rahmen dieser Bemühungen, denen auch Brecht ein großes Interesse entgegenbrachte, 1931 die Schulooper *Der Jasager* von Brecht und Weill auf, die für sein weiteres Schaffen von zentraler Bedeutung war und arbeitete zugleich intensiv an seinem *Schulwerk*. Ja, im Herbst 1932 inszenierte Orff in München und an der Berliner Volksbühne die fälschlich Johann Sebastian Bach zugeschriebene *Lukaspassion* in einer Weise, die in ihrer ans Blasphemische grenzenden Verfremdung deutlich an Brechts Inszenierungsstil erinnerte und in der Presse als "Dreigroschenpassion" bezeichnet wurde.

Die Möglichkeiten, die sich aus dieser Konstellation ergaben, wurden jedoch im Jahr 1933 jäh unterbrochen. Brecht, Weill, Eisler, Kestenberg, Scherchen gingen ins Exil, wohin ihnen einige Jahre später auch Hindemith folgte, während Orff und Neher im Dritten Reich blieben und weiter zusammenarbeiteten. Durch den inzwischen eingetretenen politischen Umbruch sah sich Orff gezwungen, seine Arbeit an den 1931 begonnenen *Werkbüchern* nach Gedichten von Franz Werfel und Brecht, von denen bereits zwei bei Schott's Söhne in Mainz erschienen waren, abzubrechen. Über Orffs politische Einstellung in den folgenden Jahren ist viel herumgerätselt worden. Die zuverlässigsten Fakten dazu bieten vor allem Fred K. Prieberg in seinem Buch *Musik im NS-Staat* (1982) sowie Michael Meyer in *The Politics of Music in the Third Reich* (1993). PG war Orff nicht, aber auch kein Widerstandskämpfer. Er komponierte zwar 1936 einen *Olympischen Reigen* für Berlin und nahm auch 1939 einen Auftrag der Frankfurter Bühnen an, eine Zwischenaktmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* zu liefern, da die mendelssohnsche Musik zu diesem Stück "nicht mehr tragbar sei," ja wurde sogar im Krieg in die "Gottbegnadeten-Liste" der wichtigsten Komponisten des Dritten Reichs aufgenommen, blieb aber als Komponist weitgehend bei seiner in den zwanziger Jahren an Brecht, Strawinsky und der Jugendmusik geschulten Stilmitteln, was vor allem seine *Carmina burana* von 1937 belegen, und wurde daher von der Spruchkammer in München lediglich als "Mitläufer" eingestuft.

Brecht scheint Orff in all diesen Jahren aus den Augen verloren zu haben. Neue Kontakte ergaben sich erst Ende 1947, als Brecht in Chur seine *Antigone* einstudierte und ihm Caspar Neher erzählte, daß Orff ebenfalls an einer *Antigone* arbeite. Da es Brecht wegen eines Einspruchs

der US-amerikanischen Besatzungsbehörden 1947 verwehrt war, von Zürich nach München zu fahren, kam es nicht zu einem Treffen zwischen ihm und Orff. Das fand erst 1949 in Salzburg statt, wo Brecht nicht nur Orff, der dort seine *Antigonae* uraufführte, sondern auch Gottfried von Einem traf, der sich von ihm einen *Salzburger Totentanz* für die dortigen Festspiele erhoffte. Derartige Kooperationen wurden zu diesem Zeitpunkt sowohl von der sowjetischen Militärbehörde in Ostberlin als auch vom Führungsgremium der SED durchaus gefördert. Demzufolge erhielt Orff 1948 den Franz-Liszt-Preis des Landes Thüringen und ein Jahr später sogar den Nationalpreis der DDR in Weimar. Ja, im selben Jahr schlug ihn Alexander Dymshitz, der führende sowjetische Kulturoffizier, im Zuge der in der SBZ verfolgten "gesamtdeutschen" Parteilinie - neben Hanns Eisler, Werner Egk, Heinz Tiessen und Arnold Schönberg - als Kandidaten für die in Ostberlin zu gründende Akademie der Künste vor, während Walter Felsenstein zur gleichen Zeit Orffs *Die Kluge* mit großem Erfolg an der Ostberliner Komischen Oper aufführen ließ, was durchaus auch Brechts Beifall fand.

Zu einem Eklat zwischen Orff und der SED kam es erst im Jahr 1950 anlässlich der inzwischen längst vergessenen deutschen Erstaufführung der Orffschen *Antigonae* in Dresden, die allerdings im Zuge der gerade einsetzenden Formalismus-Debatte von Helmut Holtzhauer, Hans Lauter und Karl Laux so scharf angriffen, daß sie kurze Zeit später wieder abgesetzt wurde, was sich unmittelbar auch auf die Kritik an Dessaus Musik zu Brechts *Verhör des Lukullus* auswirkte. Vor allem Orffs musikalische Begleitung, die lediglich aus sechs Klavieren und Schlagzeug bestand und kaum noch an herkömmliche Opernpraktiken erinnerte, stieß auf heftigen Widerstand. Dennoch ließ die SED nicht nach, Orff, dessen *Carmina burana* inzwischen Weltruhm erlangt hatten, aus Prestige Gründen zu umwerben und bat ihn noch im gleichen Jahr - sicher mit Unterstützung Brechts - eine Mitgliedschaft an der Ostberliner Akademie der Künste anzunehmen, die Orff jedoch aus politischen Erwägungen ablehnte.

Trotz alledem ließ Brechts Interesse an Orffs Musik danach keineswegs nach. So schickte er ihm 1952 nicht nur das Manuskript seines *Kaukasischen Kreideskreis*, sondern bat ihn zugleich brieflich, eine "Bühnenmusik" dafür zu komponieren, die in Form einer "kalten Schönheit" etwas "Barbarisches" haben sollte, ja wollte ihn in dieser Hinsicht sogar in München besuchen. Doch auch dieser Plan scheiterte, "teils an der politischen Teilung Deutschlands, teils an Orffs Besorgnis einer möglichen Vereinnahmung," wie Hennenberg schreibt. Während Brecht danach offensichtlich das Interesse an Orff verlor, arbeitete Orff 1968 im Zuge der Studentenbewegung, die selbst in München aktiv wurde, noch einmal an *Sprechstücken für Sprecher, Sprechchor und Schlagzeug* nach Texten von Brecht, mit denen er die rebellische Jugend zu erreichen hoffte.

All dies einmal gründlich recherchiert zu haben und dabei irgendwelche unbedachten politischen Vorurteile zu vermeiden, ist an diesem Buch, das im zweiten Teil noch ebenso interessante Einblicke in die Leipziger Oper der vierziger Jahre und den Orff-Schüler Paul Kurzbach enthält, gar nicht genug zu loben. Dazu bedurfte es nicht nur einer genauen Kenntnis der behandelten Materie, sondern auch einer politischen Lebenserfahrung, die der in der DDR großgewordene und inzwischen achtzigjährige Fritz Hennenberg, dem wir bereits unter anderem eine Dessau- und eine Eisler-Monographie verdanken, in einem überreichen Maße besitzt.

*Jost Hermand
University of Wisconsin-Madison*

Simone Finkle. *Substrat antiker Tradierung. Brechts Feldherrenmodell Lukullus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 453 Seiten. Erschienen in der Reihe: *Der neue Brecht*. Hg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Bd. 7 / 2011.

Dass Geschichtsschreiber und Biografen einflussreicher Persönlichkeiten, die gern ihre Unabhängigkeit von herrschenden politisch-ökonomischen Verhältnissen betonen, im Gegenteil entschieden davon geprägt sind, hob auch Brecht immer wieder hervor. So trugen die schnell sich ändernden politischen Verhältnisse in der DDR ab 1989 u.a auch dazu bei, sich wissenschaftlich verstärkt bestimmten "weißen Flecken" der Brecht-Forschung zuzuwenden; genauer gesagt: sie ermöglichten es erst. Während der Westen angesichts der 1951 ganz Europa als Medienereignis beschäftigenden Kontroverse zur Oper *Das Verhör des Lukullus / Die Verurteilung des Lukullus* immer wieder den Machteinfluss seitens der UdSSR und der DDR auf Brechts und Dessaus Oper behauptete, blieben die dies beweisenden und zugleich differenzierenden Dokumente in den DDR-Archiven weitgehend unzugänglich. Deshalb war es nur "folgerichtig," dass sich nach 1989 (und mit Öffnung der Archive) vor allem ostdeutsche Forscher mit der Durchleuchtung der kulturpolitischen Verwicklungen im Zusammenhang mit dieser Oper beschäftigten. Man kann dies als die erste Phase einer neuerlichen Auseinandersetzung mit Brechts Lukullus-Stoff bezeichnen, in der fast ausschließlich die Oper und ihre kulturpolitisch geprägte Aufführungsgeschichte im Vordergrund standen (so bei Werner Hecht, Lars Klingberg, Joachim Lucchesi, Werner Mittenzwei, Gerhard Müller u.a.).

Doch mit dem Wechsel ins neue Jahrtausend begann eine zweite Forschungsphase, die sich wieder primär den Werken des Lukullus-Komplexes zuwandte. Hier sind in erster Linie Thorsten Preuß zu nennen, dessen Buch *Brechts "Lukullus" und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions* 2007 erschien und im *Brecht Yearbook* Nr. 33 besprochen wurde, sowie Simone Finkle, die bereits 1999 an der Universität Karlsruhe eine bemerkenswerte (doch unveröffentlichte) Magisterarbeit (*Die Figur des Lukullus im Werk Brechts. Herkunft, Verwertung, Funktion*) eingereicht hatte und die in ihrer hier vorgestellten Buchpublikation (2009 als Dissertation eingereicht) daran anknüpft.

Die Autorin richtet den Fokus auf diejenigen Brecht-Texte zum Lukullus-Komplex, welche im dänischen und schwedischen Exil entstanden: auf die 1939 geschriebene Novelle *Die Trophäen des Lukullus* und auf das Radiostück *Das Verhör des Lukullus* in der Fassung von 1940. Diesen beiden Texten stellt sie "Paralleltexte" Brechts beziehungsreich gegenüber, nämlich das Romanvorhaben *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938), welches sich aus Vorarbeiten zu seinem Caesaren-Stück (1937) entwickelt hatte, weiterhin die 1942 entstandene Kalendergeschichte *Cäsar und sein Legionär*

und sein von Lukrez (*De rerum natura*) beeinflusstes *Lehrgedicht* bzw. *Manifest* (ab 1933 bzw. ab 1945). Diese auf ihre Beziehungen untereinander analysierten Brecht-Texte werden auf einer weiteren Untersuchungsebene mit "Hypotexten" zur Römischen Geschichte verglichen; so weist Finkle neben den in der Brecht-Forschung oft genannten historiographischen Quellen (Plutarchs *Vergleichende Lebensbeschreibungen* und Guglielmo Ferreros *Größe und Niedergang Roms*) u.a. auch Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* nach, wo Benutzungsspuren Brechts nachweislich sind (S. 323). Dennoch sei es schwierig, alle von Brecht benutzte Quellen auszumachen, denn "die Exilsituation bedingt besondere, teilweise kaum noch rekonstruierbare Versorgungswege" (S. 320). Finkels letzte Untersuchungsebene schließlich beschäftigt sich mit biografischen und politischen "Kontexten," welche Brechts Arbeiten in schwierigen Zeiten von Exil und Krieg bestimmen. Aus all diesen miteinander verschränkten Untersuchungsebenen entwickelt sie einen dichten, vielstimmigen Chor miteinander korrespondierender Texte.

Quasi mit archäologisch "nachgrabenden" Analyseverfahren nähert sich die Autorin Brechts Texten und betont:

Mit der Wiederaufnahme von Analysen zu Brechts Kurzgeschichte 'Die Trophäen des Lukullus' und Hörspiel 'Das Verhör des Lukullus,' die sich in erster Linie dem Inhalt und der Narrativik, der Transtextualität und am Rande der Transmedialität... widmen, wurden bisherige Lücken der germanistischen Forschung zu einem kleinen Teil der des epischen und dramatischen Werks Bertolt Brechts geschlossen...Methodisch kehrte die Untersuchung zu genuin literaturwissenschaftlichen, insbesondere erzähltextanalytischen Verfahren zurück. (S. 421)

Finkle lässt ihre Analysen mit historischen Ereignissen und Fakten aus der römischen Geschichte des 1. Jahrhunderts v.d.Z. korrespondieren, womit sie zugleich auch ein erhellendes Licht auf Brechts Bearbeitungsqualitäten und Aufbereitungsmethoden seines geschichtlichen Materials wirft. Als Beispiel nennt sie u.a. den "Lampenträger" in *Die Trophäen des Lukullus* (1939), der zum menschlichen "Inventar" des Feldherrenpalastes gehört. Brecht habe der Beleuchtungstechnik im antiken Rom einige Beachtung geschenkt, denn der illuminierende Lampenträger ist ein Produkt finsterster Menschenverachtung: ein zu mobiler Beleuchtung "verdinglichter" Sklave. Dazu hatte sich Brecht einige Textstellen aus Ferreros drittem Band *Größe und Niedergang Roms* für seine Studien "markiert" (s. S. 289). Doch in die Verarbeitung historische Fakten und Ereignisse montiert Brecht zugleich auch Anspielungen auf erlebte Gegenwart im skandinavischen Exil ein. Finkle nennt dies die Schaffung bestimmter "Teilkoinzidenzen" und "Parallelen," die etwa (von der Forschung bereits diskutiert) Lukullus als Feldherrn zeigen, welcher

“den Osten erobert hat“ (S. 387; GBA 6, S. 89). Hier schafft Brecht für den Rezipienten Einstiegsmöglichkeiten in eine kritische Betrachtung der vom Faschismus unmittelbar bedrohten Gegenwart, die aus dem antiken Stoff- und Zeitrahmen heraus sich immer wieder andrängt. Und noch ein weiteres Beispiel: während sich römische Zuschauer bei der Lukullus-Begräbnisszene um steigende Lebensmittelpreise sorgen, findet sich eine zeitgenössische Entsprechung bei Margarete Steffin, die an Walter Benjamin im Juli 1939 berichtet, dass die Schweden den Preisanstieg bei Lebensmitteln als Vorboten des Kriegs deuten (s. S. 388).

Obwohl Finkle Brechts Texte sorgfältig analysiert und ihre Schlussfolgerungen umsichtig entwickelt, gibt es bei ihr auch Ausführungen, die fragwürdig sind. So kritisiert sie Brechts “etwas problematisch[e]“ Gestaltung der Lukullus-Figur im Hörspiel, denn diese sei “nicht ausschließlich mit negativer Konnotation...belegt.“ Denn “zuweilen bewirkt die Harmlosigkeit des Lukullus, zum Beispiel gestaltet als Hilflosigkeit und Unsicherheit bei der Ankunft im Schattenreich, dass das Erkennen der Untaten erschwert wird“ (S. 168). Doch entgegen Finkels Einschätzung hat Brecht den Auftritt des befehlsgewohnten Lukullus im Warteraum zum Schattengericht in einer Mischung aus Arroganz und Unduldsamkeit dargestellt, denn Verstocktheit und kommandierendes “Gebrüll“ bestimmen sein Verhalten (GBA 6, S. 97). Diesen ersten Auftritt des Lukullus wird Paul Dessau später mit lärmender Musik verstärkend charakterisiert. Von einer Figurenzeichnung, welche das Erkennen der Untaten erschwere, kann – wenn man Brechts Text und Dessaus Musik folgt – nicht die Rede sein.

Doch abgesehen von diesen Detailfragen hat die vorliegende Publikation von Simone Finkle Wesentliches geleistet: sie hat den Hörspieltext erstmals dramen- und hörspielanalytisch komplett beschrieben (unter Einbeziehung der zuvor entstandenen Kurzgeschichte). Aussagekräftig für den Gegenstand ihrer Untersuchung ist die Einbeziehung von historiographischen Bezugstexten; aus diesen Vergleichen gewinnt die Autorin aussagekräftige Referenzbezüge, die Brechts Arbeitsprozesse erhellen und zudem neue semantische Schichten in seinen Texten freilegen. Mit ihrem Buch hat die Autorin ein neues Angebot für die Brecht-Forschung gemacht – ihrer Studie möge eine weite Verbreitung und Diskussion beschieden sein.

Joachim Lucchesi
Berlin

Laura Bradley and Karen Leeder, eds. *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity*. Edinburgh German Yearbook 5. Rochester: Camden House, 2011. 241 pages.

This essay collection guides readers through a complex world, the former East Germany that welcomed, harbored, and criticized Bertolt Brecht from his return from exile in 1949 to his death in 1956, and then on to intriguing responses to his work that extend into the present. It is also the first to examine Brecht's work and influence in the GDR through the wide-angle lens of theater, literature, and politics in the 1950s to the contemporary resonance of his works. One notable feature is that each of the eleven essays is in English. Bradley and Leeder's collection therefore presents many topics to readers who read no German or cannot handle, for example, political intricacies or medical reports in German. Since English translations accompany all German quotations, curious scholars from many disciplines will learn about the socialist state's first enthusiastic interaction with Brecht and the subsequent marginalization of its new prominent cultural leader. Laura Bradley's introduction emphasizes that the collection of essays does not aim to present a complete history, but should be read instead in the spirit of Brecht's *Versuche* (Experiments), a sequence of inquiries and tests. That is undoubtedly true, however the essays are coherently interconnected through frequent cross-references to other articles that deal with similar points, for example, censorship of Brecht's poem "Die Lösung" (The Solution), the Stalin file, and his critique of lingering traces of fascism in his preface to *Turandot*.

The book's three sections – "Brecht in the GDR," "The Management of Brecht's Legacy," and "Creative Responses to Brecht's Work" – do not exactly correspond to the three-part subtitle. After all, how could they? From today's perspective, each essay unavoidably deals with the areas of politics, culture, and posterity. While the reading experience will differ for everyone, I emerged from the book energized and excited, with several resolutions and new insights. I personally will explore *Fatzer* and its implications, and I have been persuaded to change my perspective on the status of private vs. public archives in the GDR. The collection of essays incorporates so much history of the GDR and the Berliner Ensemble that the reader will quickly recognize the inseparable nature of the history of theater and politics. The book also probes further into Brecht's image after the collapse of the GDR, when it became one of the countless construction sites in reunified Germany.

The first group of essays deals with Brecht's arrival in former East Berlin in 1949 and his role in helping to form the young socialist state's identity. This section draws from established material familiar to readers of German, but for those who have not had access to these areas of German research it will become important reading. The GDR first welcomed

Brecht's work because of its early agitprop character, anti-war themes, and anti-fascist stance, and although his views were closely linked with party lines, party functionaries gradually became uncomfortable with his celebrity status. Surprisingly though, while Brecht's marginalization began at home, his image was sustained in the West in the 1950s. In this section, David Barnett writes on Brecht's production work at the Berliner Ensemble; co-editor Karen Leeder discusses the treatment of Brecht's poetry in terms of the aesthetic of lateness; Stephen Parker looks at Brecht's medical history and how GDR politics affected his health (for example his hospitalization during the debate on formalism), and Patrick Harkin uncovers new angles in Brecht's responses to the uprising on 17 June 1953. While German-reading Brecht scholars may be familiar with some of the information presented in this section, readers from diverse related disciplines now have the opportunity to explore these analyses.

The second section raises questions about the management of Brecht's legacy before and after reunification. Its three essays show how his work was managed and interpreted in the GDR. Erdmut Wizisla, director of the Bertolt Brecht Archive in Berlin, relates the archive's dramatic history. Laura Bradley examines commemorations for Brecht's seventieth, seventy-fifth, and eightieth birthday anniversaries organized by three famous managers of the Berliner Ensemble: Helene Weigel, Ruth Berghaus, and Manfred Wekwerth. Here the reader will encounter the intricate interweaving of theater history and political history. Paula Hanssen examines Elisabeth Hauptmann's collaborative work with Brecht, including editing, negotiating royalties, advising his young production team, and her own writing.

The last part of the book opens itself to creative responses to Brecht's work in literature, music, and theater, some of which reach into the present and suggestively, far beyond. Joy Calico examines two very different musical responses to Brecht's death by his collaborators Hanns Eisler and Paul Dessau; David Robb shows engagingly how Hans-Eckardt Wenzel and Steffen Mensching reworked Wolf Biermann's rather transparent responses to Brecht's political critique with their group Karls Enkel, thus cleverly evading censors, and Moray McGowan discusses Heiner Müller's adaptation of Brecht's unfinished *Fatzer*, focusing on the terror that accompanies the emergence of the new and the problematic, unsolvable relationship between the individual and the collective. In the last essay, Loren Kruger examines the revival of Brecht's anti-capitalist play, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (Saint Joan of the Stockyards, 1932), after the collapse of state socialism in a comparison of two recent stagings by Claus Peymann (Berliner Ensemble, 2003) and Nicolas Stemmann (Deutsches Theater, 2009, still running in 2012). The Occupy movements and the recent capitalist and media critique in the *Hunger Games* lend uncanny relevance to Kruger's analysis.

Brecht scholars and curious readers from disciplines ranging from political science to performing arts will find favorite articles. I have mine. Erdmut Wizisla's essay, beautifully translated by Michael Wood and Laura Bradley, is a tale of coercion and resistance about the history of the Bertolt Brecht Archive, and by extension, public versus private in the GDR. Although I took diligent notes as I read each essay, Wizisla's "Private or Public? The Bertolt Brecht Archive as an Object of Desire," quickly became so exciting that I abandoned my laptop, held my breath, and read to the end. Joy Calico's analysis of musical commemorations to Brecht by collaborators Hanns Eisler and Paul Dessau created a similar level of suspense and disbelief. Finally, she persuaded me to understand why Dessau included instruments and styles that Brecht disliked.

A minor item that I missed was a section with contributors' biographies, many of whom have published widely in the areas of their essays, but for scholars who might not be familiar with established Brecht scholarship, this would be helpful. *Brecht in the GDR* does not only fill a gap in the discussion of Brecht after 1949, but also - in view of the recent global economic jitters of capitalism and the growing divide between rich and poor, and particularly through the final position of Loren Kruger's essay on *Saint Joan of the Stockyards* - it propels Brecht's critiques into an unknown future. Erdmut Wizisla's essay begins with a question posed by one of Marie von Ebner-Eschenbach's characters: "Where are the keys to the archive?" This book offers one of these keys to a vast collection of Brecht scholarship.

*Margaret Setje-Eilers
Vanderbilt University*

Mathias Mayer (Hrsg.): *Der Philosoph Bertolt Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (= *Der neue Brecht*, hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Bd. 8). 398 Seiten.

In der für die Brechtforschung wichtigen Reihe "Der neue Brecht" ist der Band acht, *Der Philosoph Bertolt Brecht*, erschienen, in dem auf der Grundlage der Vorträge einer Veranstaltungsreihe der Universität Augsburg im Wintersemester 2009/2010 13 Beiträge, ergänzt durch Vorwort, Personen- und Werkregister, versammelt sind. Die meisten kreisen um Brechts Beziehungen zu Philosophen von Empedokles, Lukrez und dem Taoismus über Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei, Hegel, Marx und Nietzsche bis zu Walter Benjamin und die 'Philosophie der Anerkennung.' Die Texte sind weitgehend chronologisch angeordnet, sieht man einmal von Mayers einführendem Text und den drei abschließenden Beiträgen ab.

Für den Herausgeber, Thomas Mayer, geht es in seiner Einleitung "Der Philosoph Bertolt Brecht oder Die List und die Lust der Verfremdung" (S. 7-23) um die "lebendige Erkundung, eine Expedition in ein nur anscheinend erschlossenes Gelände, das erhebliche Überraschungen bieten dürfte," die sich besonders in Brechts "Verdichtungsarbeit" zeigen, mit der er "philosophische Fragestellungen und Problemaufrisse" "literarisch modelliert." (S. 7) Zentral dabei sind das ständige Verändern, "das Misstrauen gegenüber dem Glauben an die ewigen Dinge" (S. 8), "[d]as Dialektische der Beweglichkeit" (S. 17), und das Infragestellen, auch und gerade der idealistischen Philosophie in Form von Satire und Parodie. Brechts Prinzip ist das "Lob des Zweifels," auch wenn dieser immer mal wieder von politischer 'Blindheit' eingeschränkt wird, sein Staunen über das angeblich Normale. Vor allem die Verfremdung des Alltäglichen, das Andere und das Fremde, Alterität und Alienität, bestimmen nicht nur seine Theater-Theorie und -Praxis, sondern bilden die Grundlage all seines Denkens. Weder "im Aufstellen von Lehrsätzen,... im dogmatischen Lob,... in der moralischen Verurteilung" noch in existentiellen philosophischen Fragen, sondern in den Erfahrungen der alltäglichen Praxis "treffen wir auf den lebendigen Philosophen Brecht" (S. 23).

Diese Einleitung macht wirklich neugierig, aber entgegen Mayers Ankündigung kommen wir in den folgenden Beiträgen doch recht häufig in "eine harmlose philologische Grundlagenarbeit, die... nicht sehr lebendig" (S. 7) ist. So beschäftigt sich zu Beginn Oliver Primavesi in seiner Untersuchung "Zu Brechts Empedokles" (S. 25-37) in Bezug auf Brechts Gedicht "Der Schuh des Empedokles" mit der antiken Legende in ihren verschiedenen Überlieferungen und kontrastiert sie mit Brechts Empedokles als Aufklärer, als "Exemplum gegen Aberglaube und Mystifikation" (S. 32), indem dieser aufgespalten wird in das "positive"

Bild "des Physikers und das negative des prophetischen Scharlatans" (S. 35). Dieser Text ist sicherlich informativ, aber man fragt sich doch, was er für einen Erkenntnisgewinn zu der Frage nach Brecht als Philosophen beinhaltet. Gewichtiger ist da schon der philosophische Einfluss von Lukrez, wie er in Markus Jankas Beitrag "Literarische Metamorphosen epikureischer Philosophie in Lukrez' *De rerum natura* und Brechts *Lukullus-Texten*" (S.39-65) entwickelt wird. Epikur ist mit seiner "materialistische[n] Auffassung von Geist und Seele" und seinem "Frontalangriff gegen die Todesfurcht" (S. 43) für Brecht offensichtlich der wichtigste antike Autor. In der detaillierten und präzisen Analyse der Lukullus-Novelle, u.a zur gestischen Sprache und vor allem zur Todesfurcht, erweitert um Bezüge zu Ovids *Metamorphosen*, sowie des späteren "Radiostücks" und der Dessau-Oper als "Remythisierung" in Form eines "utopische[n] Schattenreichs" (S. 59) wird "die doppelgesichtige und listige Natur seiner [Brechts] beständigen Arbeit an Historie und Mythos der Antike" (S. 64-65) aufgezeigt. Interessant ist auch das Fazit, das Brecht trotz "aller Entmonumentalisierung" "die *exempla classica*...als privilegierte Resonanzräume" für "Themen wie Macht, Krieg, Tod und [Nach]Ruhm" "dienen" (S. 65). Irritierend ist dagegen, dass in einem wissenschaftlichen Text zu Brecht 2011 der Begriff "Lehrstück[]" (S. 65) immer noch völlig undifferenziert verwendet wird.

Da der Sammelband von hier aus zu "Brechts Taoismus" von Heinrich Detering springt, bleibt auch die Frage, ob die intertextuellen Bezüge zwischen dem sog. "Philosophen" Brecht und der Antike mit den Beiträgen von Primavesi und Janka wirklich ausreichend analysiert worden sind. Wo bleiben Sokrates (siehe Mayer, S. 13 und Malinowski), Aristoteles oder Demokrit (siehe Detering), um nur drei weitere für Brecht eminent wichtige antike Bezugsgrößen zu nennen. Nun kann in dieser Publikation natürlich keine Vollständigkeit erreicht werden, aber schon hier zeigt sich ein strukturelles Problem: Der Philosoph Bertolt Brecht wird verkürzt auf die Konstellation 'Brecht und .../' z.B. Brecht und Empedokles, Brecht und Lukrez, statt umfassend Brechts komplexes Verhältnis zu den verschiedensten Positionen und Strömungen der Antike nachzuzeichnen und zu reflektieren.

Der nächste Bereich, die ostasiatische Philosophie, muss sich mit einem Beitrag zum Taoismus begnügen ("Brechts Taoismus" (S. 67-84)), und ist "der nicht unproblematische Versuch...die Argumentation" von Deterings Monographie *Bertolt Brecht und Laotse* "zu reduzieren" (Fn. 1, S. 67), wie Detering selbst anmerkt. Gleichwohl erhält der Leser einen guten Überblick über die wichtigsten Prinzipien des Taoismus und die Entwicklung von Brechts Laotse-Rezeption. Vor allem aber wird die Differenz zwischen Brechts "historisch-materialistischer Lehrdichtung" und dem Gedicht "Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking" detailliert nachgezeichnet und damit die "taoistische

Unterströmung...die in Brechts Werk seit den Anfängen zu verfolgen“ (S. 84) ist, sichtbar gemacht. Wiederum aber die Frage, ob die Konzentration auf den Taoismus ausreicht und ob nicht auch das Aufzeigen der philosophischen Verbindungen zu Mencius, Mo Tse und Konfuzius (siehe z.B. die Publikationen von Antony Tatlow) für ein umfassendes Bild notwendig gewesen wären.

Angesichts der großen Breite des Themas (und des begrenzten Platzes in einem Sammelband) fragt man sich, warum sich im Folgenden gleich zwei Beiträge mit Brecht und Galilei, respektive mit Brecht und den Philosophen der frühen Neuzeit (Galilei, Giordano Bruno und Francis Bacon) beschäftigen. Es kommt dabei erfreulicherweise nicht zu vielen Doppelungen und Überschneidungen, aber dieser thematische Aspekt erhält doch ein erstaunliches Übergewicht. Hans Peter Neureuter geht es in seiner Untersuchung vor allem um “Experimente der Neuzeit“ (S. 85-99) und dabei besonders um den “Gestus der Destruktion“ und die “Form des Diskurses“ (S. 94), um “induktives Denken“ und das “Prinzip der Fortsetzbarkeit“ (S. 96) bei den italienischen Philosophen und – vergleichbar – bei Brecht, verbunden mit einem aktuellen kritischen Blick auf deren Fortschrittsdenken. Bernadette Malinowski konzentriert sich dagegen auf das “*Leben des Galilei als philosophisches Theater*“ (S. 101-132), akzentuiert dabei Aspekte wie “Klugheit (*prudencia*)“ (S. 103), Wahrnehmung und Beobachtung (vgl. S. 104-105), “Augenlust (*concupiscentia oculorum*)“ (S. 107), “Neugierde“ “(*curiositas*)“ (S. 109) im “Bündnis mit Lust und Sinnlichkeit“ (S. 117) im Kontext des “Forschungstriebes“ der “neu[n] Zeit“ (Brecht). Zentral für Galilei in Bezug auf das Fernrohr und für Brecht mit seinem epischen Theater ist der “fremde Blick“ (S. 119-132), der *poiesis* und *aisthesis* verbindet und zur Folge hat, dass das “philosophische Theater Brechts...erst durch den Zuschauer seiner eigentlichen philosophischen Bestimmung zugeführt“ wird (S. 125).

Mit Frank D. Wagners Aufsatz “Herr-Knecht-Dialektik: Hegels Theorie und Brechts Praxis“ (S. 133-155) beginnen die Beiträge zur Philosophie der Moderne: Wagner beschreibt ausführlich Hegels Herr-Knecht-Dialektik und Brechts “kritische Destruktion“ der deutlichen Dominanz des “Denken[s] des Herrn“ (S. 138). Dem stellt er den “lesenden Arbeiter“ (S. 139), das “Denken des Knechtes“ (S. 141-145), die “plebejische Tradition“ (S. 145-147) und schließlich die Figur des Mati entgegen, mit der Brecht aufzeigt, dass der “Antagonismus noch nicht...überwunden“ ist (S. 155). Brechts Weiterarbeit an der Herr-Knecht-Dialektik wird in diesem Text zwar deutlich aufgezeigt, aber welche Rolle Hegels Philosophie insgesamt für Brecht spielt, bleibt weitgehend unklar. Der folgende Aufsatz zu “Marx’ Theorie der Praxis bei Brecht“ (S. 157-174) von Jan Knopf knüpft zumindest punktuell bei Hegels Dialektik an und entwickelt differenziert und zugleich anschaulich Brechts Praxis-Ansatz sowie seine Lehrstück-

Konzeption und deren "Spielcharakter" (S. 169). Warum Knopf dabei immer noch auf den 'toten Hund' der Weltanschauung des Marxismus-Leninismus 'einprägen' muss, wie schon in anderen früheren Texten, bleibt allerdings sein Geheimnis. Ärgerlich ist es dann auch, dass Brechts eigenständige Marxismus-Rezeption etwa mit Blick auf Karl Korsch weder in diesem Text noch an anderer Stelle des Sammelbandes untersucht wird. Wer sich wirklich mit dieser Fragestellung beschäftigen will, muss zu anderen Publikationen, etwa von Brüggemann und Fahrenbach greifen.

Lange verdrängt, ja tabuisiert war Brechts intensive Beschäftigung mit Nietzsche. Seit den drei Aufsätzen von Grimm, dem Forschungsbericht von Knopf, der Analyse von Lehmann/Lethen und der Dissertation von Šubik ist diese verdeckte, aber für Brecht sehr produktive Beziehung jedoch gut aufgearbeitet. Insofern hatte es Jürgen Hillesheim mit seinem Beitrag zu "Brechts Nietzsche-Rezeption" (S. 175-197) nicht leicht, neue Forschungsergebnisse vorzulegen. Hillesheim zeigt aber sehr deutlich, dass Brecht seit der frühesten Zeit, seit der Baal-Figur mit ihrem Immoralismus und den Gedichten der *Hauspostille*, sich das von Nietzsche nimmt, "was...er brauchen kann." (S. 181), d.h. angesichts der "Quellenvielfalt" ist von "Materialverwertung" zu sprechen (S. 185), sowohl was die Zarathustra-Thematik betrifft als auch in Bezug auf Nietzsches *Der Fall Wagner*. Zu Recht wird Brechts Methode des "Amalgamieren[s], Montieren[s], Zusammenfügen[s]" (S. 185) im Sinne des "Materialwerts" hervorgehoben, der inhaltlich und methodisch eine zentrale Stellung in Brechts Arbeitsprozess einnimmt.

Hier wäre ein Text zu Brecht und Spinoza (siehe Mayer, S. 13 und Wizisla, S. 204) – in Weiterführung von Bests Untersuchung – sehr hilfreich gewesen, denn Spinozas Materialismus, seine Überlegungen zur materiellen Existenz, zur Selbsterhaltung, zum Glücksstreben und Begehren gegen Moralprinzipien und Tugenden waren von großer Bedeutung nicht nur für den jungen Brecht, von dem Münsterer berichtet, daß er 1916 Nietzsche nicht mehr möge, während er sich für Spinoza begeistere.

Damit wäre dann allerdings auch ein anderes Gliederungsprinzip verbunden, eins das aufzeigen würde, mit welcher philosophischen Strömung, mit welchen Philosophen sich Brecht in welchem biographischen und gesellschaftlichen Zusammenhang beschäftigt hat. Die sich dementsprechend überlagernden Schichte (ohne dass die früheren, tiefer liegenden verloren gehen) müssten abgetragen werden und würden in einem archäologischen Verfahren die Komplexität von Brechts philosophischem Denken und die vielfältigen intertextuellen Bezüge sichtbar machen, – aber das wäre eine anderes Buch geworden!

In Erdmut Wizislas Beitrag zu "Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie" (S. 199-225) findet man zum einen eine

konkise Darstellung des komplizierten Verhältnisses zwischen Brecht und der Frankfurter Schule, den "Frankfurtisten" oder den "Tuis," wie er sie nennt, und andererseits eine sehr präzise Analyse der – trotz aller Differenzen – empathischer Beziehung von Brecht und Benjamin (Bedürfnisse, "eingreifendes Denken," Enzyklopädie, Distanz, Geschichtstheorie, Zitierbarkeit). Wizisla ist – wenn ich richtig sehe – außerdem der einzige Autor des Sammelbandes, der zumindest kurz über den von ihm verwendeten Philosophiebegriff als einem "weiten" (S. 209), d.h. inklusive Soziologie etc., reflektiert.

Der folgende Beitrag "Individuum und Partei: Brecht und das politische Denken" (S. 227-244) von Marcus Llanque müsste eigentlich auf Knopfs Text folgen, da Llanque sowohl in Bezug auf Marxismus und Kommunismus als auch mit Blick auf das Lehrstück *Die Maßnahme* mit seinem Experimentcharakter und Kommunikationsprozess Knopf fortsetzt. Sicherlich findet man in diesem Beitrag interessante Hinweise zu Brechts Verhältnis zur KPD, aber auch einige problematische oder zumindest sehr eigenwillige Interpretationen: "Brechts Nähe zum Anarchismus" (S. 228) (Gemeint ist wohl eine Nähe zum Anarchischen (siehe S. 243), Hedonistischen, Individualistischen), die "KPD opferte im Januar 1919 ihre besten Köpfe" (S. 231) (eine sprachlich und inhaltlich sehr problematische Formulierung), die "sozialistische" SPD als Alternative zu einer "zwangsläufige[n] Zuwendung zum politischen Kommunismus" (S. 233) (die Erfahrungen, die Brecht laut einigen Berichten am 1. Mai 1929 gemacht hat, schließen die SPD zwar als Alternative grundsätzlich aus, führen aber dennoch nicht zu einem "zwangsläufigen" Verhalten), "die Suche des Kommunismus nach einer Gegenmoral zur bürgerlichen Moral" (S. 233) (Brechts Antimoralismus hat damit nichts zu tun, auch revolutionäre Tugenden von positiven Helden sind ihm höchst suspekt) und schließlich die Behauptung, "dass Brecht sich mit dem jungen Parteisekretär aus der *Maßnahme* selbst porträtierte" (S. 240) (eine unhaltbare biographische Reduktion).

Mit der "Dialektik der Anerkennung in Brechts 'Flüchtlingsgesprächen'" (S. 245-272) Untersuchungsgegenstand von Friedmann Harzer, kommt ein drittes Mal Hegel ins Spiel, jetzt der junge Hegel, vermittelt über Axel Honneth ("Kampf um Anerkennung"). Dieser "satirische[] Dialogroman" begründet seine "philosophische Dimension" (S. 248-249), so Harzer, in der für die Herausbildung der "Ich-Identität" notwendigen Anerkennung des Subjekts durch andere Subjekte, eine Anerkennung, die sich auch in der Freundschaft von Kalle und Ziffel herausbilde. Dieser Beitrag entwickelt eine neue interessante Sichtweise auf die *Flüchtlingsgespräche*, ohne dass allerdings das komplexe Verhältnis von Arbeiter und Intellektuellem (im Exil) damit umfassend 'entschlüsselt' wäre.

Am Ende des Sammelbandes steht Helmut Koopmanns Interpretation der

Geschichten vom Herrn Keuner (S. 273-291). In der Keuner-Geschichte *Wenn die Hai-fische Menschen wären* darf man, so Koopmann, selbstverständlich keine "konsistente, tragfähige, durchgängig einleuchtende Philosophie" (S. 275) erwarten, die Behauptung allerdings, dass die Keuner-Geschichten "reichlich absurd" (S. 278) oder "nicht nachvollziehbar" (S. 279) sind und lediglich "verwirren" wollen (S. 277), führt völlig in die Irre. Komplexe Situationen zu zeigen, ungewöhnliche Fragen zu stellen, neue, auch überraschende Sichtweisen zu thematisieren bedeutet doch nicht, dass es keinen rationalen Kern, man könnte auch sagen dialektische Konstitution gibt. Die Geschichten sind durchaus Denkbilder, aber eben ausgehend von einem *anderen* Denken. Und so irritiert es, dass die Keuner-Geschichten angeblich die "Lehrstücke...ad absurdum...führen" (S. 289), Brechts Denkender, der sich vor allem anderen um die "kleinste Größe" bemüht, mit dem Monumentalismus von Rodins "Le Penseur" korrespondieren soll (S. 287), Brechts Haltungsbegriff nicht zu verstehen sei (vgl. S. 290), die Geschichte "Herr K. in einer fremden Behausung" "dunkel, ja unlogisch" (S. 280) sei, obwohl gerade hier der vorher betonte "historische[] Kontext[]" (S. 275) von Flucht und Exil so offensichtlich ist, die Geschichte *Herr Keuner und der hilflose Knabe* ein "Rätsel" aufgibt (S. 276) und zum Schluss der Materialwert des Elfenbeins mit der Kunst der "Elfenbeinschnitzereien" (S. 291) vermischt wird. In der Tendenz führt diese Argumentationsweise dazu, dem zu Recht hervorgehobenen "Gestus des Unfertigen" (S. 290) jegliche politische Relevanz und philosophische Haltung zu verweigern.

"Der Philosoph Bertolt Brecht" ist sicherlich ein prägnanter, wenn auch etwas lapidarer Titel, aber ist es auch ein guter, d.h. zutreffender? Ich finde, er ruft falsche Erwartungen hervor und bleibt insofern zu allgemein, als die Spezifik der Brechtschen Philosophie nicht sichtbar wird. Der Anspruch – "Insofern gilt es unter dem Titel 'Der Philosoph Bertolt Brecht' nicht, einen philosophischen Systematiker oder gar einen ideologischen Denker zu rekonstruieren, sondern Brecht sollte in seiner Tätigkeit als 'eingreifender Denkender' sichtbar werden –..." (S. 5) – wird in den Beiträgen nur partiell erfüllt, zu stark wird Brecht in 'philosophische Schubkästen' gelegt und damit zerlegt, abgesehen davon, dass Sokrates, Descartes und Spinoza fehlen, wie Mayer selbst anmerkt (S. 13), ebenso wie der logische Positivismus (Carnap u.a.), vor allem aber Karl Korsch und Brechts Rezeption der Marxschen Theorie. Wohl nicht zufällig sucht man auch vergebens eine Untersuchung zu Brechts wichtigstem 'philosophischen' Text, dem *Buch der Wendungen*, und auch Brechts kürzere Texte zu dem Thema, etwa *Der Philosoph im Theater*, finden keine Berücksichtigung. Brechts "eingreifendes Denken," in dem Praxis und Theorie, Aisthesis und Gesellschaftskritik, Kunst und Philosophie, Theater und Pädagogik, aber auch Weisheit und Naivität, Zweifel und Kritik korrespondieren, verliert so seine politische Kraft – als

Lehre vom 'richtigen Verhalten,' als eine "Philosophie der Straße,...die eine Philosophie der Fingerzeige ist" (GBA 22.1, S. 513).

Florian Vaßen
Leibniz Universität Hannover

Book Received

Laura Bradley and Karen Leeder, eds. *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity*. Edinburgh German Yearbook 5. Rochester: Camden House, 2011.

Bertolt Brecht. *Notizbücher 1 bis 3, 1918-1920*. Hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.

Hanns Eisler. *Keenen Sechser in der Tasche: Songs und Balladen für Singstimme und Klavier*. Hrsg. von Oliver Dahin und Peter Deeg. DV 9073. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2012.

Fritz Hennenberg. *Orff-Studien*. Leipzig: Engelsdorfer Verlag, 2011.

Dieter Henning. *Das Orakel der Vogellosigkeit. Ermittlungen zu Entdeckungen zu Brechts Gedicht "Laute."* Würzburg: Koenigshausen & Neumann, 2011.

Jürgen Hillesheim. *"Instinktiv lasse ich hier Abstände...": Bertold Brechts vormarxistisches Episches Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

Sonja Hilzinger, Hrsg. *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte*. Brecht-Tage 2011. Berlin: Matthes und Seitz, 2012.

Stephen Hinton. *Weill's Musical Theater: Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press, 2012.

Christian Hippe, Hrsg. *Bild und Bildkünste bei Brecht. Brecht-Tage 2010*. Berlin: Matthes und Seitz, 2011.

David John. *Bennewitz, Goethe, "Faust": German and Intercultural Stagings*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Dennis Püllmann. *Von Brecht zu Braun. Versuch über die Schwierigkeiten poetischer Schülerschaft*. Mainz: Verlag Andre Thiele, 2011.

Darko Suvin. *A Life in Letters*. Ed. by Phillip E. Wegner. Vashon Island, WA: Paradoxa, 2011.

Manfred Wekwerth. *Daring to Play: A Brecht Companion*. Trans. by Rebecca Braun. Ed. by Anthony Hozier. New York: Routledge, 2011.

Andreas Zinn. *Bildersturmspiele: Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

The B-Effect – Influences of/on Brecht//Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht
Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

Contributors

K. Scott Baker is Associate Professor of German and chair of the Foreign Languages & Literatures Department at the University of Missouri-Kansas City. His research interests focus primarily on German drama and theater history from the enlightenment to the Weimar Republic. His current book project examines the interplay of enlightenment theories of history and the historical dramas of Goethe and Schiller.

Ute Betray is a Ph.D. candidate at the University of Connecticut, Storrs, having also received a graduate certificate in Women's Studies. She is currently pursuing a graduate certificate in Human Rights. Additionally, she graduated with a master's degree in German Studies from the University of Massachusetts at Amherst and completed her undergraduate work at the University of Konstanz, Germany. She served as the assistant-editor of the Brecht Yearbook from 2008-2012 and is currently completing her dissertation entitled "Weibliche Männlichkeiten und Menschenrechtsdiskurse bei Bertolt Brecht, Ingeborg Bachmann und Uwe Johnson." She has published several articles on Ingeborg Bachmann and one on Annemarie Schwarzenbach.

Asja Braune, born 1969, Dr. phil. in Cultural and Theater Studies at the *Humboldt-Universität zu Berlin* and in Rennes. She lives in Berlin and works, among others, as freelance author and at the *Brecht-Weigel-Gedenkstätte* in Berlin. Publications among others on "Konsequent den unbequemen Weg gegangen, Adele Schreiber (1872-1956), Politikerin, Frauenrechtlerin, Journalistin" (edoc.hu-berlin.de/dissertationen/braune-asja-2003-01-27/HTML/) and "Helene Weigel – kompromisslose Nachlassverwalterin von Bertolt Brecht, '... (wegen besonderer Umstände) Privateigentum...'" in *Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. – AsKI, ed., Von Künstlernachlässen und ihren Verwaltern* (Bonn, 2011).

Jacobien de Boer (1955) studied History of Art at the Universities of Groningen and Utrecht (Netherlands). She published about dance in relation to the art of Dutch painters like Jan Toorop, Theo van Doesburg and Piet Mondriaan, and about the masks made for Dutch dancers in the *Interbellum*. Currently she is working on a biography of the dancer Gertrud Leistikow.

Gerhard Fischer is Professor of German Studies and Senior Research Fellow at the University of New South Wales (Sydney, Australia). Numerous publications on modern German literature and theater (*The Mudrooroo/Müller Project* (UNSW Press, 1993); *GRIPS. Geschichte eines populären Theaters, 1966–2000* (München, 2002)), on Australian migration history and multiculturalism, and on World War I (*Enemy Aliens* (University of Queensland Press, 1989)). As convenor of the *Sydney German Studies*

The B-Effect – Influences of/on Brecht//Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht
Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* Volume 37 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2012)

Symposia he has edited numerous volumes of scholarly essays on topics of twentieth century literature and cultural studies, including *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY* (Tübingen, 1995), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur, 1989-1999* (with David Roberts, Tübingen, 2001, 2. ed. 2007) and *W.G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing* (Amsterdam and New York, 2009).

Nenad Jovanovic earned his PhD in Drama in July 2011 with a dissertation entitled *Brechtian Cinemas: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier*. His articles have appeared in *Literature / Film Quarterly* and *Theatre Symposium*. Jovanovic is also a film and theater practitioner and the author of several volumes of creative writing in the Serbo-Croat language. In the fall of 2012, he joined the faculty of the American University in Cairo in the position of Assistant Professor of Film.

Angelos Koutsourakis is a post-doctoral research fellow at the Centre for Modernism Studies in Australia/University of New South Wales. His research rethinks Brecht's position in film theory and practice beyond the limits and dogmatism of the 1970s film theory. He has published numerous articles in journals while currently completing a book titled *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading* (forthcoming with Continuum, 2013).

Sonya Freeman Loftis is an Assistant Professor of English at Morehouse College. Her work on modern dramatic adaptations of Shakespeare has appeared in *Shakespeare Bulletin*, *Text & Presentation*, *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies* and *Renaissance Papers*. She is currently working on a book that examines the central role that Renaissance drama played in the creation of modern dramatists' canons, exploring how the reactions of authors such as Shaw, Brecht, and Müller to Shakespeare and his contemporaries worked to create their public personas and to inform their theoretical writings.

Margaret Setje-Eilers is Assistant Professor of German and Teaching Assistant Supervisor in the Department of Germanic and Slavic Languages at Vanderbilt University. She earned her PhD in German at the University of Virginia with her dissertation *Faces: Maps, Masks, Mirrors, Masquerades in German Expressionist Literature, Cinema, and Visual Arts* and also holds degrees from Sarah Lawrence College, the University of Erlangen, and Indiana University. Her publication interests focus on German film, theater, and Bertolt Brecht, including discussions of Volker Schlöndorff's film *The Tin Drum*, Brecht's *A Man's a Man* (in *Women in German*), Bertolt Brecht's and George Tabori's *Antigon*" (in *Text & Presentation: The Comparative Drama Conference Series*), and Tom Tykwer's film *The Princess and the Warrior* (in *Colloquia Germanica*). She has also published on the

Berlin Ensemble's vacation facility in Putgarten (*Brecht Yearbook* 34) and contributes ongoing interviews with members of the Berlin Ensemble to *Communications from the International Brecht Society*.

Esther Slevogt is an author, theater critic, and, occasionally, documentary filmmaker in Berlin. At the moment she is managing editor of the internet theater journal *nachtkritik.de*.

Marianne Streisand is Professor of Applied Theater Studies at the *Institut für Theaterpädagogik* of the *Hochschule Osnabrück* at Lingen. She is the Academic Director (*wissenschaftliche Leiterin*) of the German Archive for the Teaching of Theater (*Deutsches Archiv für Theaterpädagogik*—DATP). Dissertation on Heiner Müller, many articles on Brecht, *Habilitation* on *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der Intimität auf dem Theater um 1900* (München: Fink, 2001). Other books: *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (Berlin und Milow: Schibri, 2003) edited with Gerd Koch; *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien* (München: Fink 2005) edited with Inge Münz-Koenen and Sabine Flach; *Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik* (Berlin und Milow: Schibri, 2005) edited with Ulrike Hentschel et al.; *Talkin 'bout my Generation. Archäologie der Theaterpädagogik II* (Berlin und Milow: Schibri, 2007) edited with Nadine Giese et al.; *Lektionen 5. Theaterpädagogik* (Berlin: Theater der Zeit, 2012) edited with Christoph Nix and Dietmar Sachser.

Florian Vaßen is Professor Emeritus of Modern German Literature. He studied German Studies, Romance Studies, philosophy, and history in Frankfurt am Main, Aix-en-Provence, and Marburg where he received his PhD in 1970; he was a research assistant at the *Justus-Liebig-Universität* in Gießen and since 1982 Professor in the Department of German at the *Leibniz Universität* in Hannover. He served as director of the Center for Theater—Theater Education as well as of the degree in role play (*darstellendes Spiel*). He is co-founder and co-editor of the *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* (1980 -). His areas of research include: drama and theater, theatricality, theater education in theory and practice, text and image, literature and experiment, Bertolt Brecht, Heiner Müller, literature of the *Vormärz*, theory of laughter, satire and caricature. Books published in recent years include: *Theaterverhältnisse im Vormärz* (2002), *Romantik und Vormärz* (2003), *Theatre Work in Social Fields* (2004), *Training Manual for Theatre Work in Social Fields* (2005), *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz* (2005), *Der kartographische Blick* (2006), "Können uns und euch und niemand helfen". *Die Mahagonnysierung der Welt* (2006), *Der nahe Spiegel--Vormärz und Aufklärung* (2008), *Politik, Porträt, Physiologie--Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz* (2009), *Korrespondenzen: Theater – Ästhetik – Pädagogik* (2010), and *Collective Creativity: Collaboration Work in Sciences, Literature and Arts* (2011).

Als die Tänzerin Liechtlow!

Die bist im Takt der Stimmung,
im Wohlgefühl im Wundtanz,
Die bist der Welt der Hofen ein -
Nachtzeit bist die die alle nicht

ISBN 978-0-9851956-0-1



9 780985 195601 >

ISBN-10: 0-9851956-0-6

Brecht Yearbook 37

©The International Brecht Society