

## Brecht, women and politics.

Detroit: Wayne State University Press, 1985

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/X3ADHAUJLMPIV8Q>

<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.

# brecht

## women and politics

---

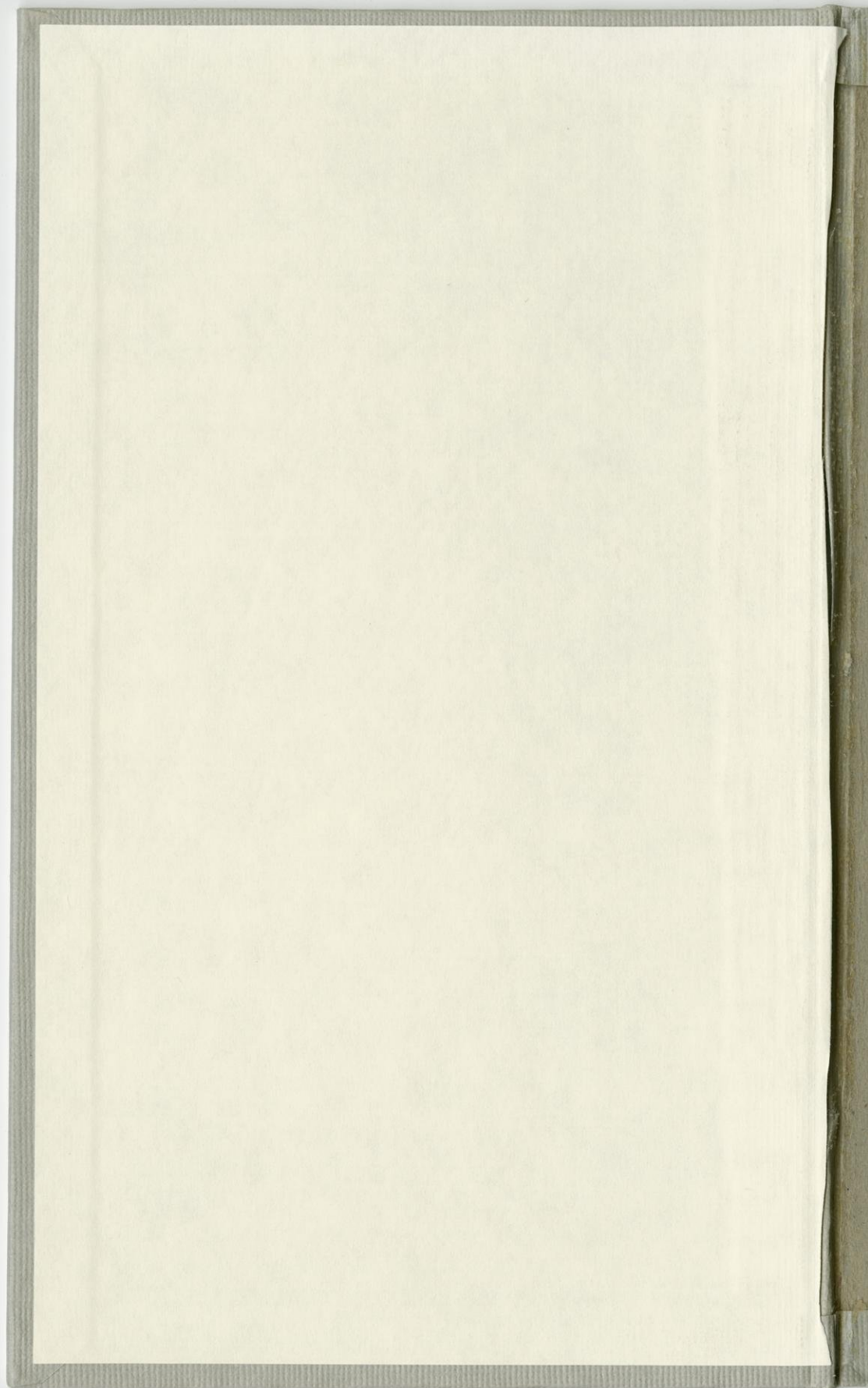
*Brecht: frauen und politik*

***The Brecht Yearbook,***

***Volume 12, 1983***

*edited by John Fuegi, Gisela Bahr,  
and John Willett*

*associate editor: Gerd Breuer*









# **brecht women and politics**

---

*Brecht: frauen und politik*

# Brecht

## frauen und politik

---

*Brecht Jahrbuch, Jahrgang 12, 1983*  
*Herausgeber: John Fuegi, Gisela Bahr,*  
*und John Willett*  
*Mitherausgeber: Gerd Breuer*

Wayne State University Press  
edition text + kritik GmbH

Detroit  
München

# **brecht**

## **women and politics**

---

*The Brecht Yearbook, Volume 12, 1983*  
*edited by John Fuegi, Gisela Bahr,*  
*and John Willett*  
*associate editor: Gerd Breuer*

Wayne State University Press  
edition text + kritik GmbH

Detroit  
München

Copyright © 1985 by Wayne State University Press, Detroit Michigan 48202. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced in the United States.

---

ISSN 0734-8665

ISBN 0-8143-1788-X

---

Special acknowledgment to Gerd Breuer for providing the German synopses and to Francoise Taylor for providing the French synopses.

# *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 Gesellschaft. Through its publications and regular international symposia, the Society encourages the free and open discussion of any and all views on the relationship of the arts to the contemporary world. The Society is open, of course, to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions (in German, English or French) for 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 verwirklichten Plänen für die Diderot Gesellschaft als korrespondierende Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen von jeglichen Blickpunkten, die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt betreffend.

Die Gesellschaft steht selbstverständlich neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge und Aufsätze in deutscher, englischer oder französischer Sprache für zukünftige Tagungen und für die veröffentlichten Bände ihrer Protokolle.

## *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 de 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, ou anglais) pour des congrès futurs et les volumes de communications qui en résulteront.

# Addresses

*Gisela Babr*, Department of German, Russian and East Asian Languages,  
Miami University, 44 Irving Hall, Oxford, Ohio 45056, U.S.A.

*John Fuegi*, Comparative Literature Program, University of Maryland,  
Jimenez Hall, College Park, Md. 20742, U.S.A.

*John Willett*, Volta House, Windmill Hill, London NW 3 65J, England

*Antony Tatlow*, President International Brecht Society, 3 Felix Villas, 61  
Mt. Davis Road, Hong Kong

*Karl-Heinz Schoeps*, Secretary/Treasurer, Department of German, Uni-  
versity of Illinois, Urbana, Illinois 61801, U.S.A.

*Marc Silberman*, Editor *Communications*, Department of German, Uni-  
versity of Texas, San Antonio, Tx 78285, U.S.A.

*IBS dues are* \$10.00 Student Member (up to three years)  
\$15.00 Regular Member, annual income under \$20,000  
\$20.00 Regular Member, annual income \$20,000 and over  
\$25.00 Sustaining Member  
\$25.00 Institutional Member

Send dues to Karl-Heinz Schoeps, Secretary/Treasurer, Department of  
German, University of Illinois, Urbana, IL 61801, U.S.A.

Brecht's works are quoted from the twenty volume *Gesammelte Werke*  
(*GW*) (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), from his *Arbeitsjournal* (*AJ*) (Frank-  
furt: Suhrkamp, 1973) or from *Briefe* (Frankfurt: Suhrkamp, 1981).



# *Introduction*

The original plan for this volume was to attempt to provide a fairly comprehensive overview of the theme: Brecht and Women. What the editors had in mind under this heading was threefold: 1) An overview of the image of women as presented in Brecht's plays, poetry, and his prose writings fictional and non-fictional, 2) an overview of Brecht's dealings with the numerous women who figured so prominently in his own life as professional collaborators and as sexual partners, and 3) feminist commentary on any aspect of contemporary Brecht studies.

As essays began to come in we found considerable unevenness in the quality of the individual essays and we found also that the three sub-topics were not getting equal attention. We did not want to commission essays on specific subjects as we did not want to pre-commit to anyone until we saw the quality of the individual piece of writing. As a result of this working method we have managed to cover some areas, so we think, rather well, but others have been left for consideration in future volumes. We would like to have had, for instance, absolutely first-rate pieces of work on Helene Weigel, Margarete Steffin, Therese Giehse and Angelika Hurwicz, but none of the work submitted on these subjects matched the importance of the subjects themselves. Clearly lots of additional work still needs to be done on each of these individuals.

Once we had assembled the best international work available that was devoted to the general subject of Brecht and Women, we found that there were many other pieces of work which certainly touched on the subject of "Brecht and Women" but which then carried over into other important subject areas. An examination, for instance, of Brecht's penchant for establishing written contracts both with business partners and with personal friends, led of necessity from the contracts with Banholzer

## *Introduction*

and Zoff to those with Weill, Feuchtwanger, etc. etc. Likewise, the whole question of how Brecht worked with women collaborators led of necessity to his work with various male collaborators also. So, instead of trying to artificially limit the scope (and value) of some of the material submitted, we decided to have the title of the volume as a whole reflect the scope of the essays contained in it.

We labor under no delusion whatsoever that this volume (or any other volume) can exhaustively cover the range of subjects embraced by the title of the volume. What you have before you is a series of essays in the sense of *Versuche*, "attempts" to begin to define areas needing further study. Each is an honest attempt to sketch the current state of knowledge of the subject treated in the essays. In each case, further work on the subject may well yield different conclusions and ask as well as answer very different questions. If the essays provoke argument as well as further study, we will be neither surprised nor disappointed.

For the Editors:  
John Fuegi  
College Park, Maryland  
1984

# Contents

|                                                                                             |                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Ruth Berlau</i> as told to<br>Hans Bunge, GDR                                            | Nach 25 Jahren des Schweigens                                                           | 11  |
| <i>Sarah Bryant-Bertail</i> , USA                                                           | Women, Space, Ideology: <i>Mutter Courage</i><br>und ihre Kinder                        | 43  |
| <i>Sue-Ellen Case</i> , USA                                                                 | Brecht and Women: Homosexuality and<br>the Mother                                       | 65  |
| <i>Renate Voris</i> , USA                                                                   | Inszenierte Ehrlichkeit: Bertolt Brechts<br>'Weiber-Geschichten'                        | 79  |
| <i>Joel Schechter</i> , USA                                                                 | Lotte Goslar's <i>Circus Scene</i>                                                      | 99  |
| <i>Reinbart Hoffmeister</i> ,<br>FRG                                                        | Im Gespräch mit Marta Feuchtwanger                                                      | 107 |
| <i>John Willett</i> , UK                                                                    | Bacon ohne Shakespeare? — The Problem<br>of Mitarbeit                                   | 121 |
| <i>Heinz-Uwe Haus</i> , GDR                                                                 | In Memoriam Asja Lacis                                                                  | 141 |
| " <i>Dorothy Lane</i> " (with revision by Manfred Wekwerth<br>and Elisabeth Hauptmann), GDR | Happy End; A Criminal Case Based On<br>the Comedy With The Same Name By<br>Dorothy Lane | 149 |
| <i>Volker Lilienthal</i> , FRG                                                              | Journalisten als Kopflanger — Aktualität und<br>Nutzen von Bertolt Brechts Tui-Kritik   | 193 |
| <i>David Z. Mairowitz</i> ,<br>FRANCE                                                       | Brecht's Women: A Synopsis/Proposal                                                     | 207 |
|                                                                                             | THE WAY AHEAD:                                                                          |     |
| Michael Morley,<br>AUSTRALIA                                                                | I. Future Fields of Brecht Scholarship                                                  | 211 |
| <i>Antony Tatlow</i> ,<br>HONG KONG                                                         | II. Brecht and Postmodernism                                                            | 215 |
|                                                                                             | Book Reviews                                                                            | 221 |

Berlau/Bunge. "After 25 Years of Silence."

The following article includes some representative sections of an as yet (1984) unpublished manuscript entitled *Laitu Narrates*. In this work Ruth Berlau relates her life and work with Bertolt Brecht. The representative samples here are drawn from each decisive phase in her life with Brecht: the first begins in the summer of 1933 as she met Brecht and Helene Weigel while they were in exile in Berlau's homeland of Denmark. Brecht and Berlau were attracted to one another at once. They immediately began work together on several artistic projects. Ruth Berlau translated Brecht and staged his play *Mother* at her Worker's Theatre. Light is cast on many details of Brecht's daily life in exile in Scandinavia. For Ruth Berlau, out of initial attraction came lifelong love for Brecht. She tells of the creation of *Lai-tu Stories*, written for her by Brecht and in which she is the main figure. The final section of the article, Berlau's recollection of a nightmare, contains her attempt to answer the question "what was Brecht like?" and a love poem from Berlau to Bertolt Brecht.

Berlau/Bunge. "Nach 25 Jahren des Schweigens."

Bei diesem Beitrag handelt es sich um Auszüge aus dem bislang unveröffentlichten Manuskript von Hans Bunge, das den Titel *Laitu Erzählt* trägt. Darin erzählt Ruth Berlau über ihr Leben und ihre Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht. Die vorliegenden Auszüge versuchen die entscheidenden Stationen ihres Lebens zu streifen: Dies beginnt im Sommer 1933, als sie Helene Weigel und Bert Brecht in Dänemark, Berlaus Heimat, kennenlernt. Brecht ist ihr auf Anhieb sehr sympathisch. Es entwickelt sich eine intensive künstlerische Zusammenarbeit. Ruth Berlau übersetzt Brecht und inszeniert sein Stück die *Mutter* mit ihrem Arbeitertheater. Streiflichter von Brechts alltäglichen Leben im dänischen Exil sind eingestreut. Berlau und Brecht beginnen zusammen einen Roman zu schreiben. Aus Ruth Berlaus anfänglicher Sympathie ist lebenslange Liebe geworden. Sie erzählt von der Entstehung der *Lai-tu Geschichten*, die ihr Brecht schrieb, und deren Hauptfigur Lai-tu, die sich auf Ruth Berlau bezieht. Den Abschluß der Auszüge bilden der Traum Ruth Berlaus, in dem sie sich von Brecht im Stich gelassen fühlt, sowie ein Versuch die Frage 'Wie war Bert Brecht?' zu beantworten und schließlich ein Liebesgedicht von Ruth Berlau an Bert Brecht.

Berlau/Bunge, Apres 25 ans de silence

L'article suivant comprend des passages représentatifs d'un manuscrit non encore publié à ce jour, intitulé *Laitu Narrates*. Dans cette oeuvre, Ruth Berlau relate sa vie et son travail avec Bertolt Brecht. Les passages représentatifs figurant ici sont extraits des phases décisives de sa vie avec Brecht: le premier commence durant l'été 1933, avec sa rencontre avec Brecht et Hélène Weigel durant leur exil dans le pays natal de Berlau, le Danemark. Brecht et Berlau furent immédiatement attirés l'un par l'autre. Ils commencèrent immédiatement à travailler ensemble sur plusieurs projets artistiques. Ruth Berlau traduisit Brecht et montra sa pièce *Mère* à son Théâtre des travailleurs. De nombreux détails de la vie quotidienne de Brecht en exil en Scandinavie sont mis en lumière. Pour Ruth Berlau, de cette attraction initiale résulta un amour pour Brecht qui dura toute sa vie. Elle raconte la création d'*Histoires de Lai-tu*, écrites pour elle par Brecht, et dans lesquelles elle a le rôle principal. Dans la partie finale de l'article, où Berlau évoque un cauchemar, elle tente de répondre à la question: comment était Brecht? Cette dernière partie contient également un poème d'amour de Berlau à Brecht.

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

Sarah Bryant-Bertail. "Women, Space, Ideology: *Mutter Courage*."

Mother Courage pulls her wagon on a treadmill. Catherine climbs atop a house to beat the drum and warn the village. Sophie is thrown to the ground by Baal and vows revenge. Grusha flees from the soldiers with a baby boy. These are frame shots of women in the Brechtian space that defines them and that they conversely delineate. The women characters traveling over the various stages of the Epic Theatre can also be read as part of the even longer tradition of the picaresque, the literary genre of the exiled and powerless. These female picaresque characters, of both early and later plays, are in a profound sense, political and economic exiles doomed to travel through the changing historical tableaux of capitalist society. The fragmented tales fall into four prevalent stereotypes: the abandoned sex object, the prostitute, the capitalist entrepreneur, and the martyr-mother. Brecht's use of women as didactic objects also follows in a tradition of German male writers that can be traced back at least to the Enlightenment and Sturm und Drang. The author shares the contention of feminists like Sarah Lennox that the Marxian scheme of labor and politics is deeply distorted because it does not recognize the conventions of the family to be part of the political structure, nor give the traditional work of women the status of labor. And yet Marx's description of the proletariat fits the picaresque characters, especially the female picaresque. In the task of analyzing the movement and space of women characters in Brecht's plays, the author will use some of the techniques of the semioticians Patrice Pavis and Michael Issacharoff. Dividing the dramatic space into mimetic and diegetic, and observing the characters' placement and movement between these two spaces, will reveal patterns that signify meaning. In addition, a cataloguing of the objects in the female space will also help make explicit the signifiers that Brecht uses to give women meaning. It is in this operation that Brecht's ambivalence is brought to light. Brecht's women are seen to survive through tactical thinking and behaviour, in the face of the grand strategies that are the province of the powerful, strategies that can be seen to culminate in powerful ideologies. Brecht's own exiled position vis-a-vis the ideologies of the capitalist state and the Stalinist communist state is most profoundly "reflected" in his women characters. Finally the work of a playwright can be efficacious only as a set of tactics within and always opposing the grand strategies that make up political and social reality.

Sarah Bryant-Bertail. "Frauen, Raum, Ideologie: *Mutter Courage*."

Mutter Courage zieht ihren Wagen über eine Tretmühle. Katrin klettert auf das Dach einer Hütte, um mit ihrem Trommelschlag das Dorf zu warnen. Sophie wird von Baal zu Boden geworfen und schwört Rache. Grusche flieht mit dem Kind vor den Soldaten. Dies sind Schnappschüsse von Frauen im Brechtschen (Bühnen-) Raum, der sie definiert und den sie ihrerseits beschreiben. Die Frauengestalten, die über die verschiedenen Bühnen des epischen Theaters ziehen, können als Teil einer älteren Tradition des Pikaresken, dem Genre der Ausgestoßenen und Machtlosen, gesehen werden. Diese weiblichen pikaresken Charaktere, sowohl der frühen wie auch der späteren Stücke, sind auf profunde Weise politisch und ökonomisch Ausgestoßene, dazu verdammt durch die sich wandelnden geschichtlichen Tableaus der kapitalistischen Gesellschaft zu ziehen. Die fragmentarischen Erzählungen weisen hauptsächlich vier Stereotypen auf: das aufgegebene Sex Objekt, die Prostituierte, die kapitalistische

Unternehmerin und die Märtyrin-Mutter. Brechts Gebrauch von Frauen als didaktische Objekte folgt einer Tradition von männlichen deutschen Schriftstellern, die bis zur Zeit der Aufklärung und des Sturm und Drang zurückverfolgt werden kann. Der Autor teilt die Auffassung von Feministinnen wie Sarah Lennox, daß das Marxsche Konzept von Arbeit und Politik zutiefst entstellt ist, da es weder die Familie als Teil einer politischen Struktur anerkennt, noch der traditionellen Arbeit von Frauen den Stellenwert von (männlicher) Arbeit zuspricht. Und doch passt Marx' Begriff des Proletariats auf den pikaresken Charakter, besonders den weiblichen. Bei der Analyse der Bewegungen von Frauenfiguren und des Raums, in dem sie agieren, benutzt der Autor einige Ansätze der Semiotiker Patrice Pavis und Michael Issacharoff. Indem der dramatische Raum in mimetischen und diegetischen aufgeteilt wird, und bei der Betrachtung der Platzierung der Charaktere und ihrer Bewegungen zwischen diesen beiden Räumen, werden Muster offenbar, die Bedeutung erkennen lassen. Eine Aufzählung der Objekte, die den weiblichen Raum erfüllen, wird zusätzlich zeigen, welche Signifikanten Brecht benutzt, um Frauen Bedeutung zu geben. Dabei wird Brechts Doppeldeutigkeit zu Tage gebracht. Brechts Frauen meistern das Überleben durch taktisches Denken und Handeln, angesichts der großen Strategien, die die Sphäre der Mächtigen sind; Strategien, die letztendlich in machtvollen Ideologien aufgehen. Brechts eigene Exilsituation angesichts des kapitalistischen Staates und des Stalinistisch-Kommunistischen Staates wird am deutlichsten in seinen Frauenfiguren "widergespiegelt". Schließlich kann das Werk eines Dramatikers nur als Set von Taktiken, innerhalb und gegenüber den großen Strategien, die die politische und soziale Realität ausmachen, wirkungsvoll sein.

Sarah Bryant-Bertail. "Femmes, espace, idéologie: *Mutter Courage*."

*Mère Courage* tire son charriot sur un tapis roulant. Catherine monte en haut d'une maison pour battre le tambour et avertir le village. Sophie est jetée au sol par Baal et jure de se venger. Grusha s'enfuit de l'armée avec un bébé. Ce sont des instantanés de femmes dans l'espace brechtien qui les définit et qu'elles délimitent en retour. Les personnages de femmes qui apparaissent à travers les différents moments du Théâtre Epique peuvent aussi être vus comme participant d'une longue tradition picaresque, le genre littéraire des opprimés et des exilés. Ces personnages féminins picaresques, dans les pièces du début comme celles de la fin, sont essentiellement des exilées politiques et économiques condamnées à voyager à travers les tableaux historiques changeants d'une société capitaliste en mutation. Ces personnages peuvent être classés selon quatre catégories stéréotypiques principales: la femme-objet abandonnée, la prostituée, l'entrepreneur capitaliste et la mère-martyre. L'usage didactique que fait Brecht des personnages féminins continue une tradition d'écrivains-hommes allemands que l'on peut faire remonter à l'époque des Lumières et au Sturm und Drang. L'auteur partage un point de vue féministe tel que celui de Sarah Lennox, selon lequel les analyses marxistes sont fondamentalement faussées parce qu'elles ne reconnaissent pas la structure familiale comme partie intégrante de la structure politique et n'accordent pas aux travaux féminins traditionnels le statut de travail. Cependant, la description marxiste du prolétariat coïncide avec le personnage picaresque,

spécialement féminin. En analysant le mouvement et l'espace des personnages féminins dans les pièces de Brecht, l'auteur est amené à utiliser certaines techniques des démioticiens Patrice Pavis et Michael Issacharoff. La division de l'espace dramatique en mimétique et diégétique et le mouvement des personnages entre ces deux espaces fait apparaître des modèles significatifs. De plus, un inventaire des objets de l'espace féminin aide aussi à expliciter les signifiants que Brecht utilise pour signifier le féminin. C'est par cette opération que l'ambivalence de Brecht est soulignée. Les femmes de Brecht sont montrées comme arrivant à survivre grâce à une pensée et un comportement d'ordre tactique, opposés aux grandes stratégies qui sont le fait des puissants, stratégies dont la forme la plus achevée est l'idéologie. La position d'exilé de Brecht vis-à-vis des idéologies de l'Etat capitaliste et de l'Etat communiste stalinien est reflétée par ses personnages féminins. Finalement, le travail d'un auteur dramatique peut être efficace seulement dans la mesure où il propose des tactiques qui s'opposent de l'intérieur aux grandes stratégies qui constituent la réalité politique et sociale.

# Women, Space, Ideology:

## *Mutter Courage und ihre Kinder*

*Sarah Bryant-Bertail*

*Manchmal seh ich mich schon durch die Höll fahrn mit  
mein Planwagen und Pech verkaufen oder durchn Himmel,  
Wegzebrung ausbieten an irrende Seelen. Wenn ich mit  
meine Kinder, wo mir verblieben sind, eine Stell fänd, wo  
nicht herumgeschossen würd, möcht ich noch ein paar  
ruhige Jahr haben.*

—Mutter Courage

Mother Courage pulls her wagon over a treadmill. Katrin climbs atop a house to beat her drum and warn a village of attack. The pregnant Sophie is thrown to the ground by her lover Baal. Queen Anne leaves her throne in pursuit of her husband and “runs through the forest like a she-wolf.” Pirate Jenny sails away from the burning town on a black ship. Grusha flees into the mountains with a baby boy she has rescued. These are framed moments of women moving through the Brechtian theatrical space that defines them and that they conversely delineate. A basic premise for this study is that theatrical space is not a neutral container or backdrop, but an important participant in the action. Space is constituted through the spectator’s reading of sign systems, patterns of meaning that are dynamic because they can only unfold in time. In consideration of the spatio-temporal nature of theater, I will look at Brecht’s female characters as part of the dynamic that makes the plays move through the time and space they set up. After a discussion of women, space and ideology in Brecht’s works as a whole, I will analyze the space of Mutter Courage in order to show how the epic theater speaks politically about and, I contend, on behalf of women.

Roland Barthes, in *Sur Racine*, read Racine's tragedies as a whole and deduced a primal space and narrative that would render all the characters and plots coherent in their motivation.<sup>1</sup> When Brecht's works are read in this way, one is left not with a fixed space but a long series of "social landscapes," tableaux seen along the route of a traveler. From the stories of the individual female characters a meta-narrative can be constructed that closely parallels, in particular, eighteenth-century models of the picaresque heroine, such as Daniel Defoe's *Moll Flanders*. The character of Mother Courage is of course picaresque in origin, borrowed from a seventeenth-century tale by Grimmelshausen. The female characters in Brecht's plays are, with few exceptions, political and economic exiles in the profound sense, characters who live precariously and travel—often literally walk—ceaselessly through the changing historical tableaux of bourgeois capitalist society. Whatever Brecht's conscious attitudes towards women may have been, his female characters serve the central purpose of epic theater even better, perhaps, than he intended, because they are in a position to ironically reveal, to a greater extent than is possible for male characters, the societies they encounter. Women are exiles in a more radical sense than are men: they must move outside of the circles of power even in their own class. They are, as Kristeva says, the proletariat of the proletariat. It is hoped that this analysis of women characters moving through Brechtian space can help in the task of illuminating what has been up to now the invisible history of women.

It is not enough to deplore the fact that male writers have traditionally used women as didactic objects. Instead, feminist studies ought to investigate the didactic female stereotypes as important signs within the social tableaux as depicted by artists and writers. The didactic stereotype, if read as a symptom, will inevitably reveal political and ideological tensions within the social system. Brecht uses women as didactic objects most notably in *Die Mutter*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan* and *Mutter Courage und ihre Kinder*. In doing so he follows a German literary and dramatic tradition that can be traced back at least to the seventeenth century, but that reached the height of its popularity during the Enlightenment and *Sturm und Drang*. Women were used as a locus for the debates of political rationalism in Lessing's *Emilia Galotti*, Gellert's *Die zärtlichen Schwestern*, Schiller's, *Kabale und Liebe* and *Maria Stuart*, Lenz's *Die Soldaten* and many others. The plight of women in these plays is significant if looked at from a contemporary feminist perspective, because the role assigned to them by society and aesthetics is always strategically designed to harmonize the ideologically disharmonious and to conceal the ruptures between those ideologies and the real conditions

they attempt to justify. At the same time that women characters are disenfranchised and exiled from power, they are, as didactic objects, accorded the double task of veiling society's seams and reflecting its values. In the didacticism of Brecht as in that of the Enlightenment, the woman's body as object, whether she is mother, lover, or deity, is the favorite medium through which ideologies are displayed, disguised and appropriated. In *Kabale und Liebe*, for instance, the eyes of the female figure are supposed to function metaphorically as a mirror in which the hero can verify his ideal selfhood as this is defined by bourgeois marketplace values. But since these eyes also belong to a character with her own narrative, they are an unstable sign. They can be used to constitute an "underground subject," from whose viewpoint the dominant ideologies of the text can be criticized.

I share the contention of Sara Lennox<sup>2</sup> and other feminists that the orthodox Marxist account of labor and politics is radically flawed because it does not recognize that the conventions of the family and marriage are a basic part of any political structure, nor does it accord the traditional work of women the status of labor. And yet there is, in *Capital*, an *image* of the proletarian that also applies to the picaresque figure, particularly the female picaresque. Marx introduces the narrative and space of the marketplace:

The proletarian is obliged to offer for sale as a commodity that very labor-power which exists only in his [her] living self . . . [He/she] is mortal . . . and will eventually be withdrawn from the market by wear and tear and death.

Then he displays the main characters in an exemplary tableau:

The capitalist . . . strides in front; the seller of labor-power follows . . . the one with an air of importance, smirking, intent on business; the other, timid and holding back, like one who is bringing his [her] hide to market and has nothing to expect but—a hiding.

—"The Buying and Selling of Labor Power"<sup>3</sup>

In Marx's image the proletarian's skin is torn or worn away through the walk to the market. The market, or bourgeois capitalist society as a whole, is presented by Brecht as a series of tableaux upon the epic stage. Like Marx's proletarian, the Brechtian characters have to walk themselves to death.

The similarities among the life stories of various women characters allow a meta-narrative to be projected whose features are picaresque. Read syntagmatically, the narrative consists of four main segments, each of which is animated by a stereotyped character. Almost all of Brecht's female characters live out stories that have been familiar for centuries:

the naive girl is seduced and abandoned, the prostitute avenges herself by gaining financial advantage, the entrepreneur becomes ruthless in her drive to make a profit, the martyr-mother sacrifices herself for the helpless. Sometimes a single character, such as Mother Courage, "travels" through several segments that are close variations upon those listed above: Courage has children by three different men who abandon or mistreat her and the children. In the "Lied von der großen Kapitulation," the mother (perhaps Courage herself) must quickly learn to "march in the band in lock-step," in order to keep herself and her children alive:

Und du marschierst in der Kapell  
Im Gleichschritt, langsam oder schnell . . .  
(Zwei Kinder aufm Hals und bei dem Brotpreis und  
was alles verlangt wird!) (Mother Courage, Scene 4)

We never learn precisely what the "marching" entails, but do know that the capitulation involves a lowering of expectations and ethical standards. In the play we learn that Anna Fierling becomes more and more intent upon profit. Finally she inadvertently martyrs herself and her children by her inability to leave the battlefield, a market that is destroying itself. Jenny of *Die Dreigroschenoper*, on the other hand, moves from the role of a prostitute dominated by her pimp Macheath to that of an entrepreneur who allies herself with the capitalist Peachum. She was a mother briefly, but the baby's death cut this narrative short. Shen Te of *Der gute Mensch von Sezuan* begins with naivete, proceeds to prostitution, splits into both martyr-mother and capitalist entrepreneur, and finally regains her innocent state. Interestingly, Brecht had his female protagonist disguise herself as a male so that the two stereotypes could appear within the same time frame. The two segments of the meta-narrative, one featuring the ruthless entrepreneur and the other the naive girl, usually appear as two stages of an economic developmental process, but in this play Brecht has collapsed them together with an ironic effect that is more ambiguous than usual.

A character in one play often could be an older or younger version of a character in another, as if one woman were changing her name many times. In *Baal*, we last see Sophie kneeling in the dark forest to pray for and curse Baal, her "child and lover." Perhaps Sophie found her way out of the forest and went to the city as Jenny, where she now plots her revenge against Baal, now grown into a middle-aged bourgeois called Macheath. Segments of the picaresque meta-narrative are discernible as pasts and futures introduced into the dramatic present through songs, as in Macheath and Jenny's "Zuhälterballade" and Courage's "Lied von der großen Kapitulation." Certain iconic tableaux appear repeatedly, such as



that of the praying mother. In *Mutter Courage*, Kattrin ironizes this icon: while the peasant woman kneels on the ground to pray that the town will awaken before the soldiers kill them, Kattrin climbs upon the nearest roof and beats her drum to warn them. The juxtaposition of the two spatial movements is pointedly iconic. The picaresque stories are not always verbally narrated, but are often told through patterns of movement through space. The main patterns of women characters' spatial movement are a circling about at the outer edges of the stage (the prostitutes in *Die Dreigroschenoper*); a transversal of it (Mother Courage, Queen Anne); a descent (*Baal's* Sophie, the kneeling mothers and, most notably, Joan Dark, who parodies Christ by descending three times into "the depths" of the stockyard workers' world); and last, an ascent (Kattrin on the roof). In these spatial movements, women move through, past, or all around the center but do not claim it as a permanent base. The patterns constitute a didactic stage rhetoric that speaks an abstract language of its own. The use of spatial narrative is in fact one of the main distinguishing marks of Brecht's conscious practice as a playwright and director. The rhetorical tableaux of the epic stage recall the show wagons of the medieval theater, which most historians believe was viewed by spectators walking about upon the ground from one wagon to the next, each tableau representing a station in the characters'—and the spectators'—journey through life. As a theatrical device, Mother Courage's wagon brings to mind the long history of the stage. It not only contains scenes and moves through theatrical "socioscapes" but also reminds us that our own time and space is part of the historical pageant.

To make the theatrical space dynamic, Brecht relied on what he called *Details*, by which he meant the contact of people with real objects. In his director's notes on the 1949 Berliner Ensemble production of *Mutter Courage*, he writes that the empty stage with the cyclorama allows the spectator to imagine, by turns, a sky and landscape that promises adventure and an "immeasurable wasteland" in the final scenes of the play. Brecht allows the large picture to be approximate, but not the details involving people and objects:

Gibt es im Großen ein schönes Ungefähr, so gibt es das nicht im Kleinen. Wichtig für realistische Darstellung ist das sorgfältig ausgearbeitete Detail in Kostüm und Requisit, denn hier kann die Phantasie des Zuschauers nichts hinzufügen. Die Arbeits- und Eßgeräte müssen liebevollst ausgeführt sein . . . Das Detail, auch das kleinste, muß natürlich bei der strahlend hell erleuchteten Bühne voll ausgespielt werden. Besonders gilt das für Vorgänge, die auf unsere Bühne nahezu grundsätzlich übergangen werden, wie das Bezahlen bei einem Handel. Die [Helene] Weigel erfand da (für den Schnallenhandel in 1, den Kapaunhandel in 2 . . . und so weiter) eine eigene kleine Geste: Sie

klappte die umgehängte Ledergeldtasche hörbar zu. . . . Die Details sind mit dem Grundsatz epischen Spiels *eins nach dem andern* gründlich und erfinderisch auszuarbeiten.<sup>4</sup>

Such plays of signification—*Details*—involve not only the material stage properties but also objects that appear in patterns of imagery in the dialogue; the two are always interrelated. In Brecht's work in particular objects give meaning to a character's acts by making those acts material. But objects may and often do explode the author's intended didactic framework. If this were not the case, there would be little reason for feminists to write about Brecht.

Spatial patterns involving characters' relationships to objects and, in particular, material *Details* of everyday work, are signs capable of producing political meanings. Some meanings have been realized while others are potential. Michel de Certeau, in *L'invention du quotidien* (the invention of the everyday), employs two terms that are useful for this discussion: *tactics* and *strategies*. Tactics, he explains, are the province of those who lack political and economic power, while strategies are that of the powerful.<sup>5</sup> Clearly, women have historically been limited to tactics. In this sense, Brecht's female characters are even more antiheroic and picaresque than such typical male protagonists as Schweik, Galy Gay and Azdak. However, both male and female characters are necessarily involved in complex tactical and tactile relationships with the objects around them; the work of survival is an ongoing series of tactics whose purpose is to avoid being overpowered by strategies. While the words tactic and tactile descend from two different Indo-European bases (*tāg-/tag-*) they have developed certain associations in common over the course of time: both are associated with the physical immediacy of *Erlebnis* as opposed to the distance and reflectivity of *Erfahrung*. From the same origin as tactile come the words *text* and *textile* which are also relevant to this study, as the following analysis of *Mutter Courage* will show.

In the case of *Mutter Courage*, the war can be seen as a strategy dictated by those with political and economic power. Religion in this work is an ideology that strategists manipulate—and tacticians try to maneuver themselves within. The characters we actually see do not dictate the strategy of war, but are engaged in tactics through which they hope to survive it. Ironically, many tactics only perpetuate the war. Sometimes characters learn a tactic that helps them survive one strategy but that proves fatal when they are confronted with another. Eilif, for instance, learns during wartime that murder and plunder bring him rewards; however, as soon as "peace breaks out," he is condemned to

death for repeating this tactic. Brecht of course contends that survival tactics, if practiced collectively, can undermine oppressive strategies. The *Details* of material, tactical existence have revolutionary potential.

*Mutter Courage* offers a complex interplay of spatial signification patterns and female stereotypes. Besides the characters on stage, there are several women from other temporal and spatial dimensions: the old woman in "Das Lied vom Weib und dem Soldaten" who watches the young man go to war and prays as the cold water is "eating" his body away, the child Katrin who is made speechless when a soldier "puts something into her mouth," the young Anna Fierling and the young Yvette. In order to analyze more closely how women characters interact with other signs in an overall pattern of signification, a semiotic approach is most helpful. In *A Theory of Semiotics* Umberto Eco explains that semiotics is grounded in materialism and that it thus accepts all signs as empirically capable of meaning. Every text, including those that are explicitly ideological, must call upon a "semantic universe" for its signs and therefore, from the outset, it lays itself open for a potential reading that could "turn the ideological system on its head."<sup>6</sup> That is, the signs once appropriated to support one ideology may speak on behalf of a counter-ideology. All that is needed for such a reading is to question the original ideology's equivalencies. Because semiotics can reveal the construction of ideological texts, it can be a form of *social criticism*, and thus a kind of *social practice*.

In order to see how spatial systems signify in the theater, an elementary division of the *dramatic space* into two parts is a first important step. Michael Issacharoff divides dramatic space into the *mimetic* and the *diegetic* spaces.<sup>7</sup> The mimetic space is that which is on the physical stage as actually seen by a spectator or projected by a reader. The diegetic space, on the other hand, is all that would not be seen on a real or projected stage but that is nevertheless established in the spectator/reader's imagination through verbal and non-verbal systems of signs. The diegetic space includes all offstage space as well as abstract or fantasized spaces constituted through spatial imagery. The interplay of signs between the mimetic and diegetic spaces is read by us as action—a sense of the play's movement through time and space and towards meaning. The whole spatio-temporal dynamic can be read as an integrated system of meaning, which in turn *refers* to the real space of the spectator via his or her interpretation. To Brecht and the audience at the Berliner Ensemble production of *Mutter Courage* in 1949, the immediate referent was Europe during the World Wars. Berlin itself, still in ruins from the bombs of World War II, was certainly part of that original dramatic space.

Dramatic space as a whole is constituted by what I discern to be four interrelated systems of signs: 1) the placement and movement of characters in relation to each other and the audience, 2) objects seen on the stage or referred to in the dialogue, including imagery, 3) abstract, fantastic or offstage spaces constituted through dialogue and 4) the architectural space of the real stage and theater building in relation to its environment. Characters in the theater always move back and forth from one temporal dimension to another and from the mimetic to the diegetic space. In a less obvious way, objects are just as mobile as characters. The patterns of characters' and objects' appearances, disappearances and shifts in the mimetic and diegetic space comprise a complex signification process in *Mutter Courage*.

The most obviously significant object in the play is the wagon. It is always visible in the mimetic space and all signification systems, spatial and temporal, converge upon it. It is the nexus that organizes the diegetic space as well as the mimetic. The characters' spatial relationships to it reveal the *gestus* of their presence in the play. Mother Courage is initially "on top of the world" through which she travels: she rides with her daughter upon the seat singing like a folkloric vagabond, her two sons in front pulling. The wagon is both house and business, providing for the family materially but, in so doing, brutalizing and shortening their lives. By the end of the play all the children have disappeared and Mother Courage pulls the wagon by herself. Through the framework of this wagon, Mother Courage and the world, including that of the spectator, encounter each other. The wagon is the front that Courage presents to the world (her "stage name" is lettered upon it). It is also the flimsy structure that separates the family from the ever harsher and more desolate scenes through which they travel. The sons, as the two "oxen" who first pull the wagon, are the first ones to be killed, "slaughtered" for performing tactically as their mother has taught them. At first Katrin seems to see the wagon as a chariot of fortune but, as she moves into the future, it is transformed into a kind of cave where she retreats to hide her disfigurement. Later Katrin and her mother take the sons' places and pull the wagon, suggesting that they are also headed towards death. However, Katrin turns herself away from this route by spatially and figuratively rising above it at the end of the play. The chaplain's sleeping place is *under* the wagon, an efficient stage sign of his material dependence upon Mother Courage, his lack of sexual privilege and his abased social status. The wagon, then, is an enclosure and backdrop for the physical action, the vehicle which organizes the narrative and promises to carry the meaning to us, the didactic vehicle Brecht uses to represent the economic system, and the pervasive image of the picaresque journey.

But more humble objects are also significant. The largest number of objects in the mimetic space, i.e., visible on stage, fall into the classification of clothing and wrapping. The next largest group includes food, drink and utensils connected to eating and food preparation. The last three groups, in descending order, are weapons, wood, and musical instruments: the fife, drums, harmonica and bells. The significance of the musical instruments is of a different sort than that of the other objects: their visible aspect is not important in comparison to their ability to mark out diverse spaces, narrate ongoing events, evoke the past and future and set up effects of repetition.

Some items of clothing and wrapping are overt vehicles of meaning, theatrical signs in both the mimetic and the diegetic space; they appear and reappear, "traveling" from character to character. The red boots, for example, pass from Yvette to Kattrin to Mother Courage. The boots relate Yvette's spatial movement to that of the other women; they are needed for her picaresque march. They are an ambivalent sign: red signals prostitution, is historically associated by the church with sin, and connotes, as psychoanalysis teaches us, female sexuality, menstruation and fertility. Yvette wears the boots for her journey along what Brecht calls the *Hurenlaufbahn*,<sup>8</sup> conventionally translated as the whore's career, but literally the running track of the whore, her "beat." In terms of picaresque space, the red boots are a visual image of a traveler's bloody feet, and recall again Marx's worn and torn proletarian.

We see a woman's fur coat worn by a soldier and know the route it has traveled from the diegetic space to the mimetic: it was a hide cut off an animal, made into a coat that was bought by a wealthy woman, and probably stolen by the soldier, who now possesses nothing else. In the mimetic space, the soldier wearing it tries to escape with a bottle from Mother Courage's wagon. Already angry at losing the profit from the linen shirts, she takes the price of the bottle "out of his hide":

Pschagreff! Du Vieh, willst du noch weitersiegen? Du zahlst.  
Ich hab nix.

*Reißt ihm den Pelzmantel ab:* Dann laß den Mantel da, der ist sowieso gestohlen (Scene 5)

The movement involving the fur coat is one of the many similarly violent "business transactions" that gradually constitute themselves as the signs of a giant system of exchange—an economy. The term *Schlacht* is associated with both battle and slaughter and from this basic analogy many images are descended. In Brecht's design, slaughter and battle become phases in a cycle that also includes cooking and eating:

die machen aus mir Hackfleisch. (Eilif, Scene 2)

das Spießmesser spießt / Und das Wasser frißt auf, die drin waten.

(Mother Courage, Scene 2)

Ich hau dich zu Koteletten! (Young Soldier, Scene 4)

Die armen Leute . . . müssen einander den Henker machen und sich gegenseitig abschlachten, wenn sie einander da ins Gesicht schaun wolln, das braucht wohl Courage. (Mother Courage, Scene 6)

Der Krieg wird seinen Mann ernähren / Er braucht nur Pulver zu und Blei / Von Blei allein kann er nicht leben / Von Pulver nicht, er braucht auch Leut! (Mother Courage, Scene 8)

Protective blankets cover the wagon and tents. To hide her scar, Katrin not only retreats to the interior of the wagon but puts a blanket over her head. At the end, Mother Courage uses a blanket to cradle and finally to cover Katrin's dead body. It is women who most often handle the various kinds of cloth, which is one of the few forms of property that characters possess for any length of time. But it either wears away or is destined for the dead and dying. The linen shirts were intended to be sold to officers but Katrin and the Chaplain tear them into strips to try to stop the wounded from bleeding to death. The blood comes through in spite of their efforts. Cloth and wrapping is used in an attempt to stop the freezing and bleeding of the war. The women spend a great deal of time on stage sewing, washing, mending, and carrying clothes about—Mother Courage and Katrin actually string a clothesline from the wagon to a cannon, upon which they sit to fold their wash (Scene 3). All of this bandaging is finally in vain.

The most striking feature of women's mimetic action is that it consists almost entirely of repetitive and incessant physical work involving household objects: washing, mending, bandaging, preparing food, sharpening kitchen knives, bartering and haggling over prices. Whether the country is Sweden, Poland, or Germany, in a camp or on the highway, this work continues. But all of the objects are drawn into the system of signs that come to mean slaughter. In Scene 3 we see Katrin and the Chaplain cleaning kitchen knives, then he sings the "Horenlied," which includes a reference to Jesus being speared in the side: "Doraus Blut und Wasser ran." Soon Courage joins them in cleaning the knives and shortly thereafter Schweizerkas is carried back to them, dead, and finally taken away to be "thrown into the carrion-pit." The mimetic knives are on display during the whole scene described above, but, as signs, they have been mobilized for slaughter.

Animal imagery is another important sign system that constitutes Brecht's powerful analogy between war and butchery. Animals in this play are neither "characters" nor "objects". In the diegetic space they

function as characters, however, while they function as objects in the mimetic. More than twenty different species of animals appear in the dialogue, most of them in the form of imagery. When the term "animal imagery" is used here, it is not in the traditional literary sense. Imagery in theater is spatial and temporal as well as literary; it always has a material dimension and is not just a device to "color" the language. Once the diegetic and mimetic spaces are conceived, this system of imagery takes on a life of its own. Diegetic animals clearly represent people, but the animals are not wholly drawn into aesthetics; instead they maintain an unrecuperated materiality by returning in the form of meat. The sons are transformed into oxen in the diegetic space but pieces of beef emerge on stage. In Scene 2 the Cook and Mother Courage argue over the value of his piece of beef compared to her freshly cleaned capon. The scene has a grisly comic effect as the meat "comes alive": Mother Courage incongruously boasts about the capon as if it were her son, while the Cook was a "personal" acquaintance of the ox:

*MOTHER COURAGE:* Sie, das ist kein gewöhnlicher Kapaun. Das war ein so talentiertes Vieh, daß es nur gefressen hat, wenn sie ihm Musik aufgespielt haben, und es hat einen Leibmarsch gehabt. . . .

*DER KOCH:* Da hab ich ein Stück Rindfleisch, das brat ich. Ich geb Ihnen eine letzte Bedenkzeit.

*MUTTER COURAGE:* Braten Sies nur. Das ist vom vorigen Jahr.

*DER KOCH:* Das ist von gestern abend, da ist der Ochs noch herumgelaufen, ich hab ihn persönlich gesehn.

*MUTTER COURAGE:* Dann muß er schon bei Lebzeiten gestunken haben.

The reference to marching connects the capon to the soldiers and to the pervasive theme of the picaresque. The fact that the ox and capon are both castrated male animals also makes a comment upon the mutilating effect of war.

The most numerous animals in the diegetic space are cattle, followed by chickens, dogs, lice, wolves, and hyenas. There is significance in the order and mode of their appearance: cattle appear far more frequently than any other animal and references to them are scattered throughout the play, whereas dogs are found in the latter half only. Wolves are mentioned only four times, but act as "milestones" on the road to hell. They are the last animals we "see" in *Mutter Courage*. The slaughter imagery is overloaded with cattle:

Möchten ihrer Mutter weglaufen, die Teufel, und in den Krieg wie die Kälber zum Salz. (Mother Courage, Scene 5)

But dogs are also often victims:

Zerhacken Sie den Hund, möcht ich Ihnen dann raten. (Mother Courage, Scene 4)

In general, the farther from civilization the animal stays, the more likely it is to be a survivor:

... dann müssen sie klug wie die Schlangen sein, sonst sind sie hin.

(Mother Courage, Scene 1)

Mother Courage herself is becoming more and more "brutalized." She sees her existence as a dog's life, but seems blind to her own part in the slaughter economy:

Ich komm mir vor wie'n Schlachterhund, zieh's Fleisch für den Kunden und kriegt nix davon ab... Im Pommerschen soll'n die Dörfler schon die jüngern Kinder aufgegessen haben. (Mother Courage, Scene 8)

The Chaplain thinks that she does eat some of the meat from the war, even though she does not do the actual killing:

Sie sind eine Hyäne des Schlachtfelds. ... Sie wollen keinen Frieden, sondern Krieg, weil Sie Gewinne machen. (The Chaplain, Scene 8)

The spatial movement of animals in relation to that of human characters resolves itself into a distinct system: we see the animals alive in the diegetic space, but they are dead when they reach the mimetic space. For humans, this movement is exactly reversed: they are living characters in the mimetic space, but they disappear, are killed and reverse their course out of our sight, and reappear as corpses in the diegetic space. As the play moves through time, death invades both the mimetic and diegetic spaces: human corpses appear on stage, while more and more animals die offstage and in imagery. The movement of signs resembles the figure of a *chiasmus*. Everything is drawn into this movement, which signifies the cycle or economy of war. All the experiences of life are swept into the chiasmus, which is consuming itself: the soldiers always find a moment to "multiply;" the resulting babies help make up for the loss of body parts and lives, and mutilated people can still hop around:

Dir mag ein Bein abgeschossen werden, da erhebst du zuerst ein großes Geschrei, als wärs was, aber dann beruhigst du dich ... und am End hüpst du wieder herum. ... Und was hindert dich, daß du dich vermehrst inmitten all dem Gemetzel, ... und dann hat der Krieg ohne Sprößlinge und kann mit ihnen weiterkommen. (The Chaplain, Scene 6)



Like Marx's proletarian in the marketplace, the characters in *Mutter Courage* try to keep on their feet as long as possible, even as they are going down "on their knees," as the woman in the "Lied von der großen Kapitulation" says. The war calls on all to begin the march: "Und was noch nicht gestorben ist / Das macht sich auf die Socken nun" (Mother Courage, Scene 1) Already in Scene 1, the Sergeant praises the war for bringing everything into neat economic order:

Nur wo Krieg ist, . . . wird Mensch und Vieh sauber gezählt und weggebracht, weil man eben weiß: Ohne Ordnung kein Krieg!

The process that Brecht ironically has the Sergeant praise is also what happens semiotically in the play: everything—people, animals and objects—is part of the "big capitulation." Humans, tame and wild animals, food, work tools, weapons and clothing are "put into order," i.e., caught up in the cycle of destruction, the chiasmus into which everything is drawn. Brecht in fact uses the image of a tornado in connection with the war:

Ich frag mich mitunter, wie es wär, wenn wir unsere Beziehung ein wenig enger gestalten würden. Ich mein, nachdem uns der Wirbelsturm der Kriegzeiten so seltsam zusammengewirbelt hat.

(The Chaplain, Scene 6)

Only in the diegetic space of imagery does there seem to be any rest, but these spaces are nearly always associated with death: the snow, a pond, an icy sea and, appearing repeatedly, the grave. The forest is the only place to rest that does not necessarily entail death, and this is where another important sign system originates: that involving trees and wood. This system is set up *in opposition to* that of the chiasmus that signifies war. All three of Mother Courage's children are explicitly associated with trees; the young sons are beautiful:

Ich seh, die Burschen sind wie die Birken gewachsen, runde Brustkästen, stämmige Haxen: warum drückt sich das vom Heeresdienst, möcht ich wissen?

(The Sergeant, Scene 1)

But the daughter is deformed:

Das ist wie mit die Bäum, die graden, luftigen werden abgehaun für Dachbalken, und die krummen dürfen sich ihres Lebens freun.

(Mother Courage, Scene 6)

Katrin threatens her mother with a board in order to get the linen shirts out of the wagon so that she can bandage the wounded. The

peasant youth in Scene 11 is ordered to knock her off the roof with a board to stop her drumming, but decides to help her by disobeying this order, after which the soldiers beat him to death. Kattrin uses a ladder to climb up to the roof and pulls it up after herself so that no one can follow her. As she beats her drum to warn the town of attack, the peasants try to drown the sound with the “innocent” and “unwarlike” noise of an ax chopping wood. But this time the knives and axes fail to kill their intended victim which here is the wood that, as a group of signs, converges around Kattrin to give her actions significance. Again it is Courage herself who first sets the chain of signs into motion:

*MUTTER COURAGE zu Kattrin:* Und jetzt bleibst mir nur noch du sicher, du bist selber ein Kreuz: du hast ein gutes Herz. . . . Sei nicht zu gutmütig Kattrin, seis nie mehr, ein Kreuz steht auch über deinem Weg. (Scene 1)

The political meaning towards which Kattrin as cross/tree moves, seems to be that she finally uses herself—the stunted tree—not as a Christian cross that mutely iconizes suffering as a universal given, but as a weapon on behalf of the powerless. She chooses not to remain stunted, covered and safe, but to grow taller in order to rise—spatially and morally—against and above the pull of the slaughter system, an act that saves a village from being devoured by the *Wirbelsturm* of the war. The knives and axes do not succeed in chopping her to pieces to construct a cross. Instead the “cross inside her” never becomes realized. She manages at last to speak: when she turns the wooden drumsticks into instruments of revolution they speak for her. Brecht himself adds another layer of significance to the drumming: he suggests in his notes that the drums should “speak” the word *Gewalt* over and over again:

Auf dem Dach . . . sieht sie hinüber, wo die schlafende Stadt angenommen ist, und fängt unverzüglich mit dem Trommeln an. Sie hält in beiden Händen Schlegel und schlägt im Zweitakt, mit dem Akzent wie im Wort “Gewalt.”

One important question remains unanswered: what does the relationship between this mother and daughter signify politically? To arrive at a political interpretation, it is necessary to look back at the plot in light of the previous analysis. As Mother Courage gradually allows herself to be transformed into a “butcher’s dog” or even a “hyena of the battlefield,” she also maims and destroys her children. The tactics she teaches her sons backfire upon them and they are executed. But in many ways she is most vicious against her daughter. In the name of protection, she allows Kattrin to be maimed, sexually frustrated, lonely and childless. We know that she lost her speech when a soldier “stuck something into

her mouth." This violation, carried out against Katrin when she was a child, is at least as damaging as a "real," i.e., sexual rape. It is not certain whether Katrin is sexually assaulted or not when Courage sends her to the town to pick up some goods for the wagon. There is a possibility that this is the case, because the drunken soldier (who sang "Dein Brust, Weib, schnell, sei g'scheit! / Ein Reiter hat kein Zeit") may have attacked her. In any case, she returns with a disfiguring wound on her face and does not want the red boots any longer. Her mother gives them to her after the damage has been done: "*Katrin läßt die Schuhe stehen und kriecht in den Wagen,*" writes Brecht in the stage directions. If one looks at the spatial movement of Katrin in terms of the picaresque narrative of women, as discussed at the outset of this paper, it could be said that Courage sends her daughter onto the track of the whore (to the town alone) and also that of the entrepreneur (Katrin goes to fetch the goods for her mother). When she returns from her journey through these two segments of the picaresque meta-narrative, she is doubly disfigured. Through the wound on her face she has lessened her chance of having a man and bearing children. The only way in which she can now escape, i.e., move within the narrative, is into the path of the martyr—there is, we recall, "a cross in her path." Like one assigned to mortify the martyr's flesh, Mother Courage persecutes her with solicitude. She smears dirt in Katrin's face and humiliates her for her deformities:

Ich mag nicht, wenn du wie ein Hund jaulst, was soll der Feldprediger denken?  
Dem grausts doch. (Mother Courage, Scene 3)

In light of what will happen later, this attack becomes ironic: Katrin manages to speak eloquently against the war, and her mother becomes a "hyena of the battlefield," thereby shocking the Chaplain herself. In his notes Brecht reserves his sharpest criticism of Mother Courage for the way she fails her daughter. This fact tends to belie the simplistic claim that Brecht's mothers exist primarily to nurture sons for the patriarchal society. He emphasizes that the lullaby that Courage sings after her daughter's death is not to be interpreted sentimentally, but as bitter irony.<sup>10</sup> The mother herself is largely responsible for Katrin's now permanent silence:

Eia popeia  
Was raschelt im Stroh?  
Nachbars Bälg greinen  
Und meine sind froh.  
Nachbars gehn in Lumpen  
Und du gehst in Seid  
Ausn Rock von einem Engel  
Umgearbeit'

Nachbars han kein Brocken  
Und du kriegst eine Tort  
Ist sie dir zu trocken  
Dann sag nur ein Wort.  
... (Mother Courage, Scene 12)

Brecht suggests that the song be read from an orthodox Marxist standpoint, but the very fact that this is a mother singing to her daughter, and not her son, gives this moment of the text a potential space within which another kind of political reading may be made. The signs may be the same, but if we read them from a feminist viewpoint, the mother and daughter are subjects and not merely didactic objects serving to represent capitalism from a Marxist standpoint. All of the sign systems that went into the "weaving" of the main text are here again in the song: the unseen animals ("What is rustling in the straw?"), the clothing ("rags," "silk," "the dress of an angel"), the sewing, the work done in vain ("umgearbeitet"), the food ("cake" and "not a crumb"). The song is ironic in view of Courage's treatment of Kattrrin during her lifetime. As with the other children, Kattrrin's clothes were worn down to rags and her crumbs were taken away by the war. If there is one clear ideological meaning to be read from this song in relation to the play, it is that mothers continue to send their daughters into a picaresque journey even more miserable than that of their sons.

Through a feminist reading, the irony in Kattrrin's life and death turns upon Brecht as well as upon Mother Courage. It is only through Kattrrin's suffering that he allows her to be a political heroine. In order to be helpful, she must be destroyed. In this sense Brecht has not varied from the traditional didactic formula that specifies that a woman must be the sacrifice that redeems the society. How then can Brecht's female characters be effective on behalf of a feminist reading? The answer lies in the fact that Brecht was so careful to preserve traces of the *tangible* world and of *women moving within it*. An indelible trace of their history is inscribed in the Brechtian *Details*. His greatest value to feminists lies in the fact that he was, after all, much more a skeptical materialist than an ideologue, and as such presented a series of pictures of women moving among objects that seem in turn to touch—to frame—our own political reality. In 1934 Walter Benjamin visited his friend Brecht in Denmark, one of the many countries in which he lived during his long exile. Benjamin notes that Brecht had painted a slogan on a large beam in his study: "Die Wahrheit ist konkret."<sup>11</sup> This is a statement of his faith in material experience. In writing of the work of his wife Helene Weigel in the role of Mother Courage in the famous 1949 production, he draws a parallel between women and himself as a poet:

Wie der Hirseplanzer für sein Versuchsfeld  
Die schwersten Körner auswählt und fürs Gedicht  
Der Dichter die treffenden Wörter, so  
Sucht sie die Dinge aus, die ihre Gestalten  
Über die Bühne begleiten.  
... Jedwedes Stück  
Ihrer Waren ist ausgesucht ...  
Der Kapaun und der Stecken, den am Ende  
Die Greisin in den Zugstrick zwirlt  
... alles  
Ausgesucht nach Alter, Zweck und Schönheit  
Mit den Händen der brotbackenden, netzestrickenden,  
Suppenkochenden Kennerin  
Der Wirklichkeit.

—"Die Requisiten der Weigel"<sup>12</sup>

These objects accompany the *forms* of women across the epic stage. The forms themselves are stereotypes and the narrative paths these spectral female figures take seem to have been definitively mapped out long ago by successive ideologies of bourgeois capitalist society. But other paths may be traced from the trail left by objects. Seen from the feminist standpoint, the spectral forms of women can be made to speak about the society they represent. That is, the stereotypes begin to have a voice in history. By focusing upon the *Details* of material existence, Brecht has preserved a memory of women touching the *things* that constitute the everyday. Through their work, the female characters bring the reader and spectator closer to a realization—a concrete experiencing—of what women's position in our society is and has been. If we allow that signs may be symptoms through which we can read meaning, we will then be able to enter even the most traditional texts in our Western canon and turn the woman-as-object into woman-as-subject. Semiotics is useful because it does not value conscious ideas over material objects and relationships; thus it is able to avoid idealism and can even become a form of social criticism. But in order to make this leap, we must go outside of semiotics and question sign systems radically; this is the point at which feminist criticism can step in to question the basic values upon which the whole set of equivalencies rests. Left to themselves, the chains of signifiers and signified would extend into infinity, and to check this process inevitably involves venturing an interpretation, i.e., reaching beyond the text as signified/signifier towards an outside referent.

In analyzing the sign systems of *Mutter Courage*, I found that, in

terms of space and time, all those systems could be read as part of a cyclical economy that entailed the destruction of people, animals, clothing, food, and all the other objects. The place of women in this "mobius strip" is at the median, the intersection point where the signs meet in passing from the diegetic into the mimetic space and vice-versa. The whole movement works on the principle of a chiasmus, which we could call the signifier; its signified is the war. It must be noted, however, that the chiasmus is an abstraction only; in the play itself the signs gradually disappear—the war is a system that wears itself away, i.e., destroys itself along with everything caught up in it. Brecht did not seem, then, to have been suggesting that a particular ideology would necessarily be able to stop the chiasmus once it was started. The only possible course would be to engage in tactics.

In light of present political reality, women do not need to apologize any longer for loving children more than ideologies and valuing clothing and food above dogmatic ideals. In a break with tradition, many women are now trying to come out of their spectral, picaresque existence to openly organize themselves politically on behalf of humane pacifism. The most obvious examples are the antinuclear movement and the drive to end the killing in Northern Ireland. In this sense, women are becoming openly "Brechtian." Like the political work of women, Brecht's work as a playwright can be politically efficacious only as a set of tactics operating within and yet somehow opposing powerful and oppressive strategies. In this way, Brecht shares the space of women.

### Notes

1. Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris: Editions de Seuil, 1963.
2. Sara Lennox, "Women in Brecht's Work," *New German Critique*, Volume 14 (1978) Pp. 83-97.
3. Karl Marx, "The Buying and Selling of Labor Power," *Capital*. Chicago: Charles H. Kerr and Company, 1912. Pp. 188, 190.
4. Bertolt Brecht, *Materialen zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. Pp. 16, 25.
5. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. Paris: 1018 Editions, 1980.
6. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976. Pp. 389-313.
7. Michael Issacharoff, "Space and Reference in Drama," *Poetics Today*, Volume 2:3 (1981) Pp. 212-224.
8. Bertolt Brecht, *Materialen* . . . P. 34.
9. Bertolt Brecht, *Materialen* . . . Pp. 82-83.
10. Bertolt Brecht, *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952. Pp. 298-299.
11. Walter Benjamin, "Gespräche mit Brecht," *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

12. Bertolt Brecht, "Die Requisiten der Weigel," *Theaterarbeit: 6 Aufführungen . . .* P. 267.

## Bibliography

- Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris: Editions de Seuil, 1963.
- Walter Benjamin, "Gespräche mit Brecht," *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Bertolt Brecht, *Materialen zu Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.
- Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1949.
- Bertolt Brecht et al., *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. Paris: 1018 Editions, 1980.
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976.
- Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen and Company, 1980.
- Michael Issacharoff, "Space and Reference in Drama," *Poetics Today*, Volume 2:3, 1981.
- Sara Lennox, "Women in Brecht's Work," *New German Critique*, Volume 14, 1978.
- Karl Marx, "The Buying and Selling of Labor Power," *Capital*. Chicago: Charles H. Kerr and Company, 1912.
- Patrice Pavis, *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publication, 1982.
- Anne Ubersfeld, "The Space of *Phedre*," *Poetics Today*, Volume 2:3, 1981.

Sue-Ellen Case. "Homosexuality and the Mother:"

I began the paper by subjecting the word "mother" to contemporary resonances of meaning and contrasting this usage to the former connotations of gender stability, fertilization by heterosexual intercourse, unigender child-rearing practices, etc. I then sketched out several contemporary uses of the term "mother" in psychoanalytic discourse and in describing modes of literary or linguistic production—particularly the use of the term "mother" in the "discourse of desire" as Julia Kristeva has described it. Then I located the function of the term "mother" in Brecht's work, particularly in reference to gender, heterosexual plays (*Baal*, *Jungle of the Cities*, *Eduard II.*), which compounded the notions of gender, alternative sexuality and desire with a unique kind of discourse I term the Rimbaudian project. I linked the contemporary political alliances with these issues to similar political alliances in the Twenties, specifically the homosexual reform movement. While valorizing the project of these early plays for their present political applicability, I also critiqued them for their inherent misogyny. Finally, I identified the rise of a central mother figure within Brecht's development as associated with the former, conservative values which the term implied. I concluded that the rise of this stable, asexual, instrumental mother figure suppressed the earlier experiments in discourse and desire and brought with it the material cleanliness, extreme assiduity of language, asexual, political commitment, etc. of the Epic style as a compensation for what had come before. I suggested that at this point in history, the earlier, homosexual plays have more political value than the later, post-mother plays.

Sue-Ellen Case. "Homosexualität und die Mutter:"

Zunächst untersuchte ich gegenwärtige Bedeutungsresonanzen des Begriffes "Mutter" und kontrastierte diesen Gebrauch mit früheren Bedeutungen von Stabilität der Geschlechter, Befruchtung durch heterosexuellen Geschlechtsverkehr, Kinderaufzucht durch ein Geschlecht usw. Daraufhin skizzierte ich verschiedene zeitgenössische Anwendungen des Begriffes "Mutter" im psychoanalytischen Zusammenhang und in der Beschreibung von Arten der literarischen und linguistischen Produktion—insbesondere der Gebrauch des Terminus der "Mutter" im "Ausdruck des Verlangens" wie Julia Kristeva es beschrieben hat. Im Anschluß daran lokalisierte ich die Funktion des "Mutter"-Begriffs in Brechts Werk, besonders im Hinblick auf Geschlecht, Heterosexualität und den Ausdruck des Verlangens. Ich stellte fest, daß die zeitgenössischen Bezüge, die der Begriff momentan bezeichnet, sich in Brechts frühen homosexuellen Stücken (*Baal*, *Im Dickicht der Städte*, *Eduard II.*) finden, die die Auffassungen von Geschlecht, wechselseitiger Sexualität und von Verlangen mit einer einzigartigen Weise des Ausdrucks kombinieren, den ich den Rimbaudschen Entwurf bezeichne. Ich verknüpfte gegenwärtige politische Vereinigungen, die sich mit diesen Themen befassen, mit ähnlichen politischen Allianzen der zwanziger Jahre, besonders der homosexuellen Reformbewegung. Während ich diesen Entwurf der frühen Stücke wegen seiner aktuellen politischen Anwendbarkeit hervorhob, habe ich ihn wegen seiner immanenten Frauenfeindlichkeit kritisiert. Schließlich beschäftigte ich mich mit dem Aufbau einer zentralen Mutterfigur in Brechts weiterer Entwicklung; einer Mutterfigur, die mit allen früheren, konservativen Werten, die der Begriff beinhaltet, assoziiert. Ich schloß mit der Feststellung, daß der Aufbau dieser stabilen, asexuellen und instrumentellen



Mutterfigur die früheren Versuche mit Ausdruck und Verlangen verdrängte. Im Ausgleich für diese frühe Phase brachte dies materielle Reinlichkeit, extreme Gefälligkeit der Sprache und asexuelle politische Überzeugung des epischen Stils mit sich. Zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt sind die früheren, homosexuellen Stücke, so meine ich, von größerem politischen Wert als die späteren Stücke aus der 'Nach-Mutter-Phase'.

Sue-Ellen Case. "Homosexualité et la Mère."

J'ai commencé cet article en analysant les connotations contemporaines du mot mère et en les opposant aux connotations traditionnelles de stabilité dans la différenciation sexuelle, fertilisation par rapport hétérosexuel, pratiques d'éducation unisexuelles, etc. J'ai ensuite rappelé succinctement plusieurs usages contemporains du mot mère dans le discours psychoanalytique et dans les modes descriptifs de production littéraire et linguistique, spécialement l'usage du terme mère dans le discours du désir tel que décrit par Julia Kristeva.

Ensuite, j'ai situé la fonction du mot mère dans les oeuvres de Brecht, particulièrement en référence aux notions d'identité sexuelle, hétérosexualité et discours du désir. J'ai découvert que les préoccupations actuelles que connote ce terme pouvaient être trouvées dans les premières pièces homosexuelles de Brecht (*Baal*, *Dans la jungle des villes*, *Edouard II*) qui associent les thèmes de l'identité sexuelle, d'une sexualité et d'un désir autre avec une forme unique de discours que j'ai appelé le projet rimbaldien. J'ai rapproché les positions politiques contemporaines sur ces problèmes des positions politiques similaires des années 1920, en particulier le mouvement réformateur homosexuel. Tout en reconnaissant la valeur du projet de ces premières pièces pour leurs résonances contemporaines, j'ai critiqué aussi leur misogynie foncière.

Finalement, j'ai associé l'apparition d'une figure maternelle centrale au triomphe, dans l'oeuvre de Brecht, des valeurs traditionnelles conservatrices impliquées par ce terme. J'ai conclu que l'avènement de cette image maternelle stable, asexuée mettait un terme aux expérimentations précédentes dans l'ordre du désir et du discours et leur substituait un projet "propre", un extrême contrôle du langage et un engagement politique asexué, qui est une réaction aux tendances initiales opposées. J'ai suggéré qu'à ce moment de l'histoire, les premières pièces homosexuelles ont plus de valeur politique que les pièces post-maternelles plus tardives.



# Brecht and Women: Homosexuality and the Mother

*Sue-Ellen Case*

Today, an examination of the role of the mother within Brecht's work, necessitates placing the word "mother" within a process which Jacques Derrida terms "under erasure." Derrida uses this process to deal with terms which are both necessary to the language and unfortunate in the underlying concepts which they connote. To "erase" a word means to write the word, cross it out and then print both the word and the deletion. The word "mother" implies a constellation of political resonances as well as historical processes which are unfortunate in their restrictive gender and sexual prescriptions for both practice and theory. In this case, to place the word "mother" under erasure, means to identify the prior, restrictive sense of the word "mother" to which Brecht ascribed and to indicate the contemporary political/linguistic shifts in its meanings. This process will clarify both Brecht's understanding of the term/ function "mother" and establish a contemporary perspective on his usage.

In the context of contemporary practice and theory, there is no longer a simple definition for the word "mother". The stable notions of gender behavior, sexual practice and child-rearing the term once implied are now areas of revolutionary change in today's society. In the past, "mother" connoted impregnation through the heterosexual practice of intercourse. Today, there is a choice of insemination techniques, producing such terms as "birth mother", "surrogate mother", or "lesbian mother". There are even test tube babies, who foreshadow a future of

"motherless" children. Child-rearing, once a functional definition of "mother", associated the term exclusively with the female gender. Today, single individuals of both genders are assuming the role of "mothering" through child custody or adoption. The term is further fractured by the practice of co-parenting between two individuals of the same or different genders, or collective parenting based in communities of belief. Thus, in the context of current practice, "mother" may refer to an individual related to a child by insemination through various means, of any sexual persuasion, or of either gender. The term may not even denote an individual, but a couple, or a community.

In the realm of theory, the term "mother" may denote an internal function of the individual consciousness. Though this usage was created by Freud, it has been complicated by new readings of Freud, in which terms such as "Oedipal mother", "Phallic mother", "Urmother", or "M/Other", each reflect a multitude of meanings, functions and political positions. These terms link the function of the mother, both in the development of an individual consciousness and a creative process, with a consequential gender construction and its attendant political implications. More central to this examination is the predominant use of this range of "mother" terminology to illustrate modes of production in textual construction and in its reception. This sense of "mother" places the processes of writing and reading within a psycho-sexual, gender-specific realm conducive to the work of feminist and sexual theory. To iterate a point of this investigation of the term "mother", it is that within contemporary practice and theory, any investigation of that word must account for sexual and gender implications of its usage, both within practice (in this case, the narrative) and within the process of writing and reading (in this case, its function within Brecht's creative development and the condition of its reception).

Superficially, Brecht's mothers seem to fit this current sense that the word "mother" signifies a whole constellation of practices and meanings. His mothers are single mothers, whose motherhood is variously established: Grusha's is created by law and myth, Shen Te's is buffeted by an internal crisis of gender behavior and Vlassova's seems to reinterpret the traditional function of the role. Yet upon deeper examination, it can be shown that Brecht's definition is the restrictive, patriarchal one. Within his plays, the role is still restricted to the female gender. Child-rearing is still assigned to women, which centers their action upon issues of kinship and nurturing (however metaphoric), along with a concern for the future. The mothers are defined by their mothering roles and have no sexual definition. Shen Te, Grusha and Vlassova, have all lost their lovers. The mother role functions similarly

within the process of Brecht's literary production. Mothers are central to plays which exclude desire/sexuality in their political content/function and focus upon asexual political issues with a sense of necessary dedication to the future. The plays of Brecht which focus on sexuality and gender, within an attendant political and dramatic discourse, are his early homosexual plays: *Baal*, *In the Jungle of Cities* and *Edward II*. The rise of the central mother figure in *The Mother* suppressed this earlier, sexual politic. Ironically then, within Brecht's creative development, the discovery of a central mother figure suppressed the very sense of political revolution which the term connotes today. In order to understand the use of the mother within Brecht's development, it is necessary to begin by rereading the early homosexual plays from within the contemporary political and hermeneutic context.

Formerly, Brecht's early plays were regarded as pre-political because of their focus on sexuality. The political issues of the Twenties were identified as those of labor and class, cataloguing Brecht's plays around those issues as his political plays. Recent histories of sexual reform movements, particularly homosexual ones, reveal a broad political context for sexual themes in the era. Thus, the early homosexual plays can be seen as political plays in their own time, as well as within the present one. Jim Steakley, in his book *The Homosexual Emancipation Movement in Germany*, and Faderman and Erikson in their book *Lesbian-Feminism in Turn-of-the-Century Germany*, have documented the widespread effect of the *Lebensreformbewegung*, with its specific issues of sexual liberation, women's liberation and gay liberation throughout the early part of the century. By the Twenties, the homosexual reform movement had a national network. Steakley records the existence of twenty-five organizations for homosexual reform extant in 1923,<sup>1</sup> the operation of forty gay bars in Berlin and a widespread movement against Paragraph 175, which prohibited the practice of homosexuality.<sup>2</sup> Moreover, the correlation between homosexuality and politics was already appearing in the dramatic arts. Christa Winsloe's play *Gestern und Heute*, which sets Lesbian love against fascist repression, enjoyed a successful run in the Twenties. A gay theater, the theater of Eros, opened in Berlin in 1921, and *Anders als die Andern*, a film about gay male oppression/liberation, was made in 1919. Even the specific focus on a sado-masochistic relationship (such as the one found in *Jungle of Cities*) had already been brought into narrative form by Sacher-Masoch and into scientific debate by Kraft-Ebbing.<sup>3</sup> By 1924, Freud noted that the term sado-masochism was already being used as a metaphor for social practice such as "moral masochism",<sup>4</sup> a usage not too distant from Brecht's description of *Jungle* as a "metaphysical fight".

Though the portrayal of homosexual relationships in relation to societal restrictions was part of Brecht's early politics, it was not the aim. Brecht's project was to extend Rimbaud's homosexual poetic discourse onto the stage. The binary composition of alternative sexuality and alternative poetic discourse was, in itself, a political act. This association of Rimbaud's discourse with politics was already prominent in the Twenties. The Dadaists acknowledged their debt to him and Piscator produced *Das Trunkene Schiff* (from Rimbaud's "Drunken Boat") in 1926. Brecht's *Baal* brought this discourse onto the stage and portrayed its relationship to traditional societal conventions through the poet Baal. *Baal* located societal restrictions in the gender behavior of women—specifically in women's capacity for impregnation. In other words, for the poet to create the new discourse, he had to escape the potential mother. Baal warns Johannes that women are acceptable for a while, but once they have soaked up love, they grow big bellies, become clingy and bring forth "a new cosmos, a little fruit."<sup>5</sup> This "cosmos" is the social order and women are its progenitors. Though there is no mother figure in the play, there is the haunting specter of pregnancy. The radical discourse of Rimbaud must escape this world for its expression. In "A Season in Hell", Rimbaud tied this discourse to a particular method of escape: "I looked upon the disordering of my mind as sacred."<sup>7</sup> His aids for disorder were absinthe, the primitive qualities of nature and a homosexual sadomasochistic relationship. Baal adopts these aids to the same end, with its concomitant savage treatment of women.

The capacity in women to conceive "a new cosmos" accounts for Baal's sadistic treatment of them—he must discard them before they become dangerous. Andrea Dworkin, in her book *Pornography*, identifies this sadistic treatment of women as a logical outcome of the patriarchal power structure of male consciousness and its expression. The basis of the structure rests upon the male privilege of the quest to create a self. All people and things can be legitimately absorbed in this process. Essentially, this right to absorption legitimizes a power over people and things which can also be exercised as violence. Since women are traditionally emotional and sexual objects within the male quest for consciousness, they become logical victims of male violence.<sup>8</sup> The consequence of the destruction of a woman, as in the suicide of Johanna in *Baal*, is staged to further trace the development of a haunted, interesting male self and is a necessary sacrifice for his discovery and expression of that self. In this case, the sacrifice is also specifically tied to Johanna's future role as a mother: a restriction to the experiment in male expression. From the point of view of the male creator, the sadistic treatment of women is seen "as a radical challenge to a society deadly in its sexual conventions"

which "like a terrorist bomb, is used to blow apart the establishment."<sup>9</sup> Moreover, this bomb is aimed at the womb. *Baal* is a struggle between the male poet, with his new discourse of desire and derangement, and potentially pregnant women, with their interest in preserving societal conventions. In other words, the role of the mother in Brecht's creation of a new discourse is to serve as a foil—a contradiction to its vision of the world.

Yet there is a positive aspect to Brecht's new discourse—even for women if they overlook its sexist assumptions. It is a kind of discourse which is crucial to the present political revolution in gender and sexuality—it is the new discourse of desire and corporeality, called for by such feminist writers as Cixous, Irigaray and Kristeva.<sup>10</sup> In the Twenties, Herbert Ihering described the language of *Baal* as "a language you can feel on your tongue, in your gums, your ear, your spinal column—a language physically felt and in the round."<sup>11</sup> Brecht did create a corporeal discourse of desire. This discourse is more crucial to the present political situation than his later, Epic discourse. Not only because it is written from the body, removing art from the manipulable sphere of disembodied meanings, but because of the present condition of discourse and its political controls. Today it is discourse which is the tool of control. Jean Baudrillard, in his book *Kool Killer*, describes the present political situation as a time when the ghettos of labor and class (and their attendant politics) are no longer definitive. The new ghetto is one of TV and propaganda—a ghetto of signs and codes. It is a time in which the symbolic destruction of social conditions precedes its reproduction in the society.<sup>12</sup> This condition makes the production of an alternative discourse either a terrorist act, or a laboratory for political experiments.

Christa Wolf also identifies the location of current political praxis in the realm of expression. She characterizes this era as one in which the expressive elements are pushed out of society by certain bourgeois and Marxist theories. Wolf describes an era in which institutions have taken over discourse, so that people are not able to think what institutions are not able to think.<sup>13</sup> Wolf's concept matches Brecht's characterization of *Baal*, necessarily outside of the social order because of his mode of expression. Wolf describes literary discourse as an opportunity to rehearse certain activities which people are not able to realize in action. *Baal's* discourse becomes a rehearsal of an alternative order. Julia Kristeva isolates poetic discourse as the only hope for a time when the present has been stabilized and "experience has become hardened by models." For Kristeva, poetic discourse is "the only signifying strategy allowing the speaking animal to shift the limits of its enclosure."<sup>14</sup> Kristeva identifies the political function of poetic discourse as illustrat-

ing "the ideological tearings in the social fabric" and representing a subject torn between nature and culture, desire and the law.<sup>15</sup> This contemporary sense of the role of discourse in political praxis and theory, is the project of *Baal*. Baal is the expressive subject who is torn between nature and culture. Baal shifts the limits of his enclosure by inventing a system of signification. For both Rimbaud and Brecht, the creation of that discourse was a political goal, rather than a propeller for mass action. Unfortunately, within their system, the womb is identified as the social enclosure of the subject. This polarity between the discourse of desire and the mother will remain in Brecht's work, but the values will reverse. When Brecht finally creates a positive central mother figure, the positive animation of the womb will repress the discourse of desire. The repressive, socializing sense of the mother will become valorized, when linked with a mass political movement outside of the dominant culture.

In *The Jungle of Cities*, Brecht moves from the potential mother, to an actual mother figure. This mother embodies some of the same gender traits portrayed in *Baal*, but here they have both positive and negative values. Although Mae does try to refrain her son Garga from his asocial actions, her lines are so sympathetically written that her motive doesn't appear as totally negative. The appearance of the mother figure coincides with a move away from the domination of the Rimbaudian discourse and its world. In *Jungle*, Rimbaudian discourse is mixed with a realistic, functional language (usually assigned to Marie), an imitation of the language of the American Western and an imitation of American gangster language. In fact, the Rimbaud quotations often serve to alienate Garga from the action, serving to frame the difference between the language of that world and the other possible worlds. For example, in scene 5, there is a realistic love dialogue between Schlink and Marie, intersected by Garga's Rimbaud quotations. The new poetic discourse has been contained, fractured in the text—it has become one diction rather than the dominating one. Yet the Rimbaudian discourse in *Jungle* retains its association with a male sadomasochistic relationship, serving as a contradiction to the traditional conventions of marriage and the family unit. However, the end of the play signals its demise and compounds the desertion of that discourse with the disappearance of the mother. Mae has abandoned this dramatic world of male homosexual masochism. Her exit prefigures Garga's. He also walks away from the fight and the world it has produced. Prior to Garga's final exit, Manky asks where the mother is and Marie replies that she is no longer there. One of Garga's exit lines is "The chaos is used up."

After *Jungle*, Brecht, like Garga, abandoned the Rimbaudian project. By *Edward II*, both the discourse and the focus on homosexuality



have altered. The discourse of desire has disappeared and the homosexual relationship is portrayed from the outside, rather than from within. The scenes between Edward and Gaveston are few—their relationship is terminated by Gaveston's early demise. Yet homosexuality is still portrayed as a contradiction to the social structure. Edward persists in his relationship contrary to his father's wishes and the court's advice. From outside the relationship, the dynamic which appears is not sado-masochism, but cross-gender identification. Scene two makes the point in its patter: Spencer: "Ned fainted yesterday." First Soldier: "How so?" Spencer: "The Earl of Cornwall told him he'd decided to grow a beard." The subtext for the joke is that Gaveston is playing the role of the female gender, which a male sexual characteristic breaks. The scene proceeds: Second Man: "Have you heard the latest about the Earl of Cornwall? He's taken to wearing a bustle." By now, both the biological and social attributes of gender have been reversed in this homosexual pairing. Then the Ballad Singer enters and sings "Ned's strumpet has hair on his chest./Pray for us, pray for us./That's why the war in Scotland had to be laid to rest."<sup>19</sup> The gender problem has disrupted the state. The assumption that Gaveston is playing the female gender role rests upon the identification of the nature of that role in a patriarchal society. First there is the heterosexist assumption that sex occurs between members of different genders, therefore one of them must be female. But why is Gaveston the female and not Edward? Because Gaveston is financially and emotionally dependent upon Edward. He is characterized as "Edward's strumpet" because he is dependent upon Edward's gifts. Moreover, it is Gaveston who has usurped the Queen's place in Edward's life, so he is allied with her gender. In this play, the disruption of stable gender roles in society is a more powerful disruption than Baal's alternative sexuality/discourse or Schlink's sado-masochism.

In *Edward II*, any positive values in the female gender role have once again been displaced by the male lover. The female character merely suffers in the familiar way following the male hero around pleading and waiting for his attention. Anne is written in the tradition of Sophie in *Baal* and Marie in *Jungle*. Like those women, she, too, is destroyed. However, Anne has an important difference: she takes revenge. But in her revenge, she becomes a monster of female gender behavior. Mortimer describes her "with your legs parted and your eyes closed/ grasping at everything, you're insatiable."<sup>20</sup> She is described as "bloated" by her constant sexual and oral consumption—a negative pregnancy image. Yet her womb has brought forth a positive little "cosmos"—Edward's son. Her child and his future become the hope of the play. Nevertheless, her son closes the play with a negative meditation on the womb: "And may

God grant to Us/That Our line shall not have drawn corruption/From Our mother's womb."<sup>21</sup> (Note: in spite of Edward II's mistake, his son does not say "father's seed".) In this play the womb has become a specific one, with concrete historical causes for its association with corruption. Metaphor has given way to history, but the value structure remains the same. *Edward II* is the last portrayal of the sexual mother on Brecht's stage. Homosexuality is also abandoned in the later plays. With the suppression of sexuality and the dynamics of desire, comes the rise of the asexual mother figure and the Epic style, with its material cleanliness, ascetic streamlining of thought and action, extreme assiduity of language and the promise of concrete recompense for the absence of sensuality.<sup>22</sup>

Thus far, the rise of the central mother figure has been linked to repression. Yet Vlassova is intended as a positive hero. She brings the hope of kinship and concern to a world formerly fractured into isolated individuals. Her Communism brings the hope of a world family. She is able to bring isolated individuals like the schoolteacher into some kind of a kinship formation. She can even walk into a strange village and facilitate a discussion between the butcher and the strikebreaker. Moreover, she is dedicated to fighting for this kinship far into the future, tirelessly carrying her flag. The negative, repressive aspect of these characteristics has been described by Sara Lennox in her article "Women in Brecht's Work": "a major virtue of this mother figure is her willingness to be instrumentalized serving others while ignoring her own subjective needs."<sup>23</sup> In other words, a certain kind of motherhood becomes a metaphor for one's relationship to a political movement. A motherhood composed of alienation from oneself and instrumentalization of one's own identity. Vlassova retains the same mother traits she exhibited in the opening scenes with her son—she has merely "adopted" a movement. Vlassova valorizes the traditional idealized behavior of a mother, prior to the sexual revolution. For Brecht, these aspects of the mother figure and of the Epic style were positive ones—directly related to effective political theater. Today they may be viewed as a petrification of political possibilities. The language and the structure of the play *The Mother* are instrumentalized in the same way as the character—aimed at effect rather than the expression of the subject. As the mother works for kinship, the language works for cohesion—it no longer sports heterogeneity, but congeals into homogeneity. The kinship function of the mother replaces the expressive function of the earlier subject "torn between nature and culture". This mother fuses nature and culture, becoming a filter, a thoroughfare, or a threshold between the body and the law. The law is inscribed upon her body as it instrumentalizes the

significance of the womb. Her body, as mother, becomes "the module of a biosocial program."<sup>24</sup> Her "cosmos" becomes the Revolution. Thus, Brecht reverses the values of his earlier mother characteristics, while retaining their attributes.

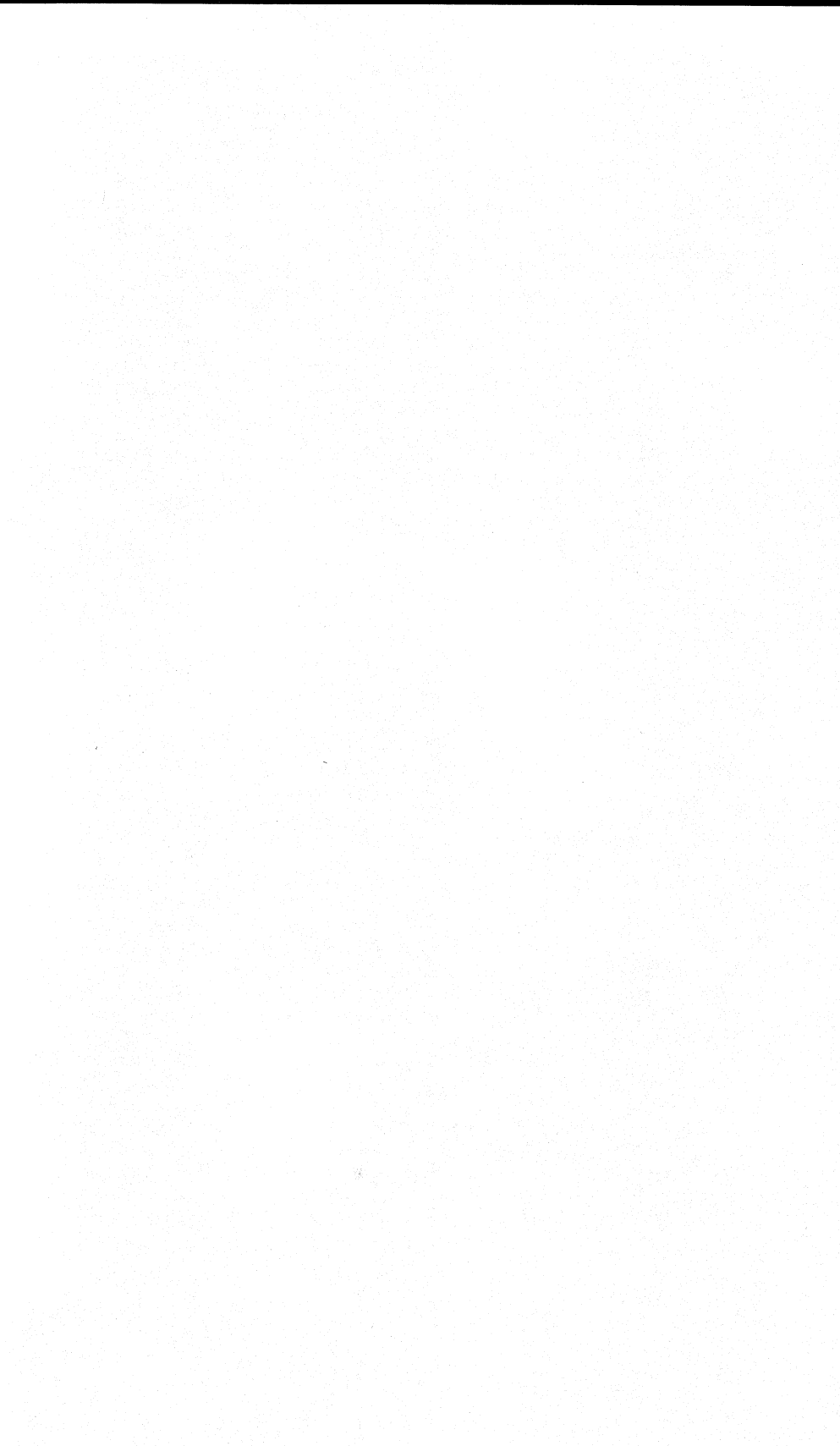
Within the context of today's psychosexual revolution, this type of mother character seems more like an image from the Right than from the Left. This gender-specific, sexless, instrumentalized mother figure serves to stop the exploration of new images for men and women. The Mother's guidance through Marxist principles and dedication to the prescribed consciousness appear as institutionalization. Her language is literally taught to her rather than proceeding from her. It is not expression, but an acorporeal function. The spare, Epic stage has similar ramifications. The dense, fertile quality of the stage in Baal's nature, or in the city's *Jungle*, has been cleaned up and organized. There is a sense of selection and function familiar to us today in the formal architecture and organization of multinational corporations. The modular construction of the action has similar resonances. The pervasive sense of function feels constrictive. The sense of a program for the future seems a part of dominant ideology—both East and West. Today, it is the possibility of an alternative discourse which could express thoughts and feelings outside programs and institutions which seems the necessary political project. Specifically, a discourse of desire, which could bring the expressive subject into relationship with his or her own body. From this perspective, Brecht's central mother roles seem as traditional and negative as his first female characters. It is in his early homosexual plays that the current laboratory for change can take the stage.

### Notes

1. Steakley, James D., *The Homosexual Emancipation Movement in Germany*, New York: Arno Press, 1975, p. 82.
2. Steakley, p. 27.
3. Lenzer, Gertrud, "On Masochism" in *Signs A Journal of Women in Culture and Society*, Winter, 1975, p. 276.
4. Lenzer, p. 278.
5. Brecht, Bertolt, *Baal*, scene 2. All quotations from Brecht plays taken from the Mannheim/Willett translations.
6. Rimbaud, Arthur, "A Season in Hell," trans. Wallace Fowlie, *Rimbaud*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1966, p. 197.
7. Fowlie, p. 193.
8. Dworkin, Andrea, *Pornography*, New York: Pedigree Book, 1981, pp. 13-18.
9. Dworkin, p. 120.
10. see Marks, Elaine, *New French Feminisms*, New York: Schocken Books, 1980.
11. Ihering, Herbert, in "Introduction," Willett and Mannheim *Brecht Collected Plays* vol. 1, New York: Vintage, 1971, p. xi.

*Brecht: Women and Politics/Frauen und Politik*

12. Baudrillard, Jean, *Koolhaas*, Berlin: Merve Verlag, 1978, pp. 19-21.
13. Wolf, Christa, interview in *New German Critique*, Fall 1982, pp. 91-98.
14. Kristeva, Julia, *Desire in Language*, New York: Columbia Univ. Press, 1980, p. 33.
15. *Ibid.*, p. 94.
16. Brecht, *In the Jungle of Cities*, scene 11.
17. *Edward II*, scene 2.
18. *Edward II*, scene 13.
19. *Ibid.*, scene 20.
20. Svendsen, Juris, "The Queen is Dead", in *Tulane Drama Review*, Spring, 1966, p. 176.
21. Lennox, Sara, "Women in Brecht's Work", in *New German Critique*, Spring, 1978, p. 86.
22. Kristeva, p. 24.



Many essays have been written on "Brecht and Women", either about Brecht the author or about his characters. In her analysis of Brecht's female roles, Sarah Lennox writes: "Women are conceived almost without exception in terms of their relationship to men, . . . displaying only to a very limited extent the complexity and capabilities of real women in Brecht's time." In an exegesis of Brecht's *Diaries 1920-1922* and *Autobiographical Notes 1920-1954* this essay asks two questions. First, an anthropological one: What is the genealogy of Brecht's female characters? Second, a theoretical-practical one: How is Brecht, the empirical subject, linguistically present/absent in this system of entries, especially in the rhetorical tropes, and in the form of discourse in the genre of the diary. It is my opinion that suffering, as it is described in these diaries and notes, is sublimated by playing theatre. A man exhibits women, himself, and most basic of all, words/language in order to arrive at cognition. In this process the 'self' is not present. All the malice and brutality within the 'self', however, is present in order to exhibit the consciousness of the 'self' and social reality, as articulated by that consciousness. It is my objective to critically examine images and expressions of sexual role distribution in bourgeois society. In the difference between signifier and signifié, i.e., word and meaning, these diaries refer less to reality and more to language, reflecting a reality.

Viel ist über "Brecht und die Frauen" referiert worden, sei es über Brecht, die Autorfigur, oder über seine Textfiguren. "Women." schreibt Sara Lennox in ihrer Analyse von Brechts Frauen, [are] conceived almost without exception in terms of their relationship to men, . . . displaying only to a very limited extent the complexity and capabilities of real women in Brecht's time." Diese Arbeit stellt in einer Exegese von Brechts *Tagebücher(n) 1920-1922* und *Autobiographische(n) Aufzeichnungen 1920-1954* zwei Fragen: 1. eine anthropologische, nämlich: die Frage nach der Genealogie von Brechts Frauenfiguren; 2. eine theoretisch-praktische, nämlich: nach dem empirischen Subjekt Bertolt Brecht, wie es in diesem System von Eintragungen anwesend/abwesend ist in der Sprache, besonders den Tropen, und in der Diskursform, dem Genre Tagebuch. Darin versuche ich folgende These zu beweisen: daß Leiden in diesen Tagebüchern und Aufzeichnungen sublimiert wird in Theater-Spiel. Ein Mann stellt Frauen, stellt sich, stellt aber grundsätzlich Worte/Sprache aus zum Zwecke der Erkenntnis. Das 'Selbst' ist dabei abwesend. Anwesend ist, was es in ihm an Bosheit und Brutalität gibt, um darin das Bewußtsein und die in ihm sich artikulierende soziale Realität auszustellen. Ziel ist die ideologiekritische Überprüfung der Bilder und Wörter geschlechtlicher Rollenverteilung, wie sie in der bürgerlichen Gesellschaft existent ist. In ihrer Distanz zwischen Signifikat und Signifikant, zwischen Wort und Bedeutung, verweisen diese Tagebücher also weniger auf die Wirklichkeit selbst, sondern auf die Sprache, in der sich eine Wirklichkeit zeigt.

Renate Voris. "La mise en scène de l'honnêteté: les 'Histoires de Femmes' de B. Brecht."

De nombreux essais ont été écrits sur "Brecht et les femmes", soit sur Brecht l'écrivain, soit sur ses personnages. Dans son analyse des rôles féminins chez Brecht, Sarah Lennox écrit: "Les femmes sont presque toujours conçues par rapport à leur relation avec les hommes et la complexité et les possibilités des femmes réelles de l'époque de Brecht ne sont montrées que dans une très faible mesure." Dans une exégèse du *Journal* de Brecht 1920-1922 et des *Notes autobiographiques* 1920-1954, cet essai pose deux questions. Premièrement, une question anthropologique: quelle est la généalogie des personnages féminins de Brecht? Deuxièmement, une question théorico-pratique: comment Brecht, le sujet empirique, est-il linguistiquement présent/absent dans ce système d'entrées, spécialement dans les tropes et dans la forme de discours propre au genre du journal. Mon opinion est que la souffrance, telle qu'elle apparaît dans ces journaux et notes, est sublimée dans le théâtre. Un homme montre les femmes, lui-même et avant tout les mots et le langage pour arriver à la connaissance. Toute la méchanceté et la brutalité du moi sont présentes cependant pour montrer la conscience de soi et la réalité, telle qu'elle est articulée par cette conscience. Mon objectif est de procéder à un examen critique des images et des expressions de la distribution des rôles sexuels dans la société bourgeoise. Dans la différence entre signifiant et signifié, entre mot et sens, ces journaux se réfèrent moins à la réalité qu'au langage, en tant que reflet d'une réalité.





# Inszenierte Ehrlichkeit: Bertolt Brechts 'Weiber-Geschichten'

Renate Voris

*Tagebuch*: Buch, Heft für tägliche Eintragungen persönlicher Erlebnisse u. Gedanken.—*Duden* (1981).

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman.—*Roland Barthes par Roland Barthes*.

Es ist ein verfluchter Roman.—Brecht, *Tagebücher 1920-1922*.<sup>1</sup>

## 1

"For feminists with an allegiance to Marxism the case of Brecht is a difficult one," beginnt Sara Lennox ihre exquisite Exegese der Rolle und Funktion von Frauen in Brechts Werk. Appellierend gleichzeitig an die Autorität ihrer Erfahrung und ihres Bewußtseins (als Feministin) und an die anderer, hier David Bathricks (als Marxist), faßt sie die Produktion und Rezeption Brechts so zusammen: "Brecht is generally considered by the Left as the single writer whose works can be regarded, from the standpoint of both form and content, as authentically Marxist. . . . Yet as one's feminist consciousness develops, one's discomfort with Brecht increases."<sup>2</sup> Im Gebrauch des Kollektivpronomens sowie im Adverb und Verb artikuliert sich Lennox' radikale Erwartung, daß nämlich Marxis-

mus gleich Feminismus sei. Ihr Interesse an Brechts Frauenfiguren wird motiviert von dieser Vorstellung, was ihre Polemik erklärt, ihre, wie sie es nennt, "charges against Brecht,"<sup>3</sup> der "to an overwhelming degree" Frauen kategorisiere in Mütter oder Kinder, Huren oder Jungfrauen, und sich darin bewege "within parameters familiar to us from the works of other male writers."<sup>4</sup>

Der Standpunkt, von dem aus geurteilt wird, erinnert an Ernest Jones, den ersten Biographen Sigmund Freuds, und seinen Vorwurf des Phallozentrismus an Freud und dessen psychoanalytischer Theorie. In seinem 1916 erschienenen Artikel über Symbolismus schreibt Jones: "There are probably more symbols of the male organ itself than all other symbols put together. This is a totally unexpected finding . . . and is so difficult to reconcile with our sense of proportion that it needs an effort to refuse the easy escape of simply denying the facts, a feat which is greatly facilitated by the circumstance that, thanks to our education, the facts are not very accessible."<sup>5</sup> "Totally unexpected": vollkommen unerwartet für Jones die Entdeckung des disproportionalen Phallozentrismus in Freuds Theorie, moralisch verwerflich die Unterschätzung ("underestimate") der "importance of the female organs."<sup>6</sup> Zuwidergehandelt "unserem" Sinn für Proportion – Disproportion, verstanden als Mangel am richtigen Verhältnis der Teile zueinander, an Harmonie, Balance, Proportion. Indiz für Jones' Blickwinkel ist neben "disproportion" und dem implizierten Gegenbegriff "proportion" das Wort "education," die, kombiniert, zum Begriffsfeld des idealistischen Zeitalters gehören. Der Vorwurf der Disharmonie, Disproportion folglich aus der Perspektive des rationalistisch-humanistischen Aufklärers und Erziehers ("our") in der Tradition eines Serenus Zeitblom.

Dieselbe Perspektive motiviert Sara Lennox' Entdeckung der Disproportion in Brechts Textfiguren, die, so Lennox, fast ausnahmslos konzipiert sind "in terms of their relationship to men," und nur zu einem sehr begrenzten Grade zeigen "the complexity and capabilities of real women in Brecht's time."<sup>7</sup> Mitspricht hier einmal jene bürgerliche Fiktion eines freien, autonomen Ichs als Subjekt des Bewußtseins, das als Quelle dient von Bedeutung und Handlung; Lennox spricht von "subjects in their own right."<sup>8</sup> Mitspricht zudem der Gedanke einer Totalität von öffentlicher (Brecht, der Marxist) und privater Existenz (Brecht, die Person). In ihrem Hinweis auf die Diskrepanz zwischen Brechts fiktiven Frauen und "real women" überdies der traditionelle Code, der die Identität von Zeichen und Bezeichnetem, von Wort und Ding, von Sprache und Wirklichkeit postuliert. In Frage gestellt wird dieser Code freilich von ihr selber: Von ihrem Wunsch gewissermaßen nach einer Autoritätsfigur, in diesem Fall Brecht, der, als Marxist, privilegierten Zugang hat, oder haben sollte, zur Wahrheit.

Übersehen wird zweierlei. Einmal die Tatsache, daß sich der Marxismus und somit Brechts theoretischer Standpunkt verstand als Fortsetzung der Aufklärung, "The Age of Reason," formuliert von vernünftigen Männern, die 'vernünftigerweise' an der Befreiung des "Hausvieh(s)," um mit Kant zu reden ("Was ist Aufklärung," 1783), nicht interessiert waren; die Geschichte hat es bestätigt. Übersehen wird zum andern die Genealogie jener Vernunft: das Bürgertum. Und was die Situation der Frau in der Nachfolge des aufklärenden und aufgeklärten Zeitalters, im bürgerlichen Jahrhundert war, kann man neuerdings nachlesen bei Gordon Craig, *Germany 1866-1945*:

The woman's predicament," Ernest Rhys has written, "is the test of the moral and human worth of any given state of society." Judged by this standard, Germany's condition in the nineteenth century was truly deplorable. Its ruling class was as intent upon keeping the female population in a state of dependence as it was upon combating socialism. All the expedients of the law, every form of financial and moral pressure, were employed to maintain male dominance in state, society, and the home. Women were denied basic civil rights (they could not vote and were in most states barred from membership in political organizations and trade unions) and were excluded from both any share in the governance of the country and employment in any of its administrative agencies.<sup>9</sup>

Konsequent auch die massive Zensur im sogenannten privaten Bereich, nachzulesen bei Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, nämlich: die Etablierung einer Oppositionsstruktur von Sexualität und Arbeit, Vernunft und Begehren; die Koppelung von Sex und Sünde, Frau und Schwäche (intellektuelle, moralische, physische); und, ferner, die Kategorisierung von Sexualität in 'normale' (= hetero-) und 'perverse' (= homo-), in der Beziehung Frau-Mann in legale und illegale. Erstere zum Zwecke der Reproduktion—Ort ist das Heim; letztere zu keinem Zwecke—Ort ist das Bordell—, außer zur Befriedigung männlicher Bedürfnisse oder, um mit Brecht zu wünschen, "einen Trieb loszuwerden" (175).<sup>10</sup> "Entweder eine Mutter oder eine Hure," zitiert Brecht dann auch in seinem Tagebuch von 1921 jene vertrackte viktorianische Sexualmoral des Bürgertums (92) und strukturiert von daher seine Geschichten vom alten und jungen Weiblein.

## 2

Er, Eugen Berthold Friedrich Brecht, gehört dem Bürgertum an, weil er ihm entstammt, das heißt, weil er in einer schon bürgerlichen Familie zur Welt gekommen ist. Dieser Satz, in Anlehnung an Jean-Paul Sartres zu Gustave Flaubert,<sup>11</sup> stellt die Basis meiner Untersuchung dar. Die Tatsache nämlich von Brechts bürgerlicher Herkunft und somit die

kulturelle Ausgangssituation, die das Bewußtsein des Ichs konstituiert. Nicht, daß es damit völlig determiniert wäre; nur sprechen in seinen Handlungs- und Reaktionsweisen, Verhaltens- und Redeweisen die Spuren früher Erfahrungen mit.

Jenen Spuren soll hier nachgegangen werden in der Exegese von Brechts *Tagebücher(n)* 1920–1922. Sie stellt die Frage nach dem empirischen Subjekt Bertolt Brecht, wie es in diesem System von Eintragungen anwesend/abwesend ist in der Sprache, besonders den Tropen (Simile, Metapher, Metonymie, Synekdoche und Personifizierung), und in der Diskursform, dem Genre Tagebuch, um in diesen Denkfiguren eine Psychologie des Erzählers zu versuchen und zugleich zu fragen nach ihrer Herkunft. Methodisch läßt sich das Modell meiner Lektüre der Tagebücher umschreiben mit Brechts Definition des poetischen Verfahrens und des Mechanismus' der Sinn-Konstitution: "Das eine verstanden durch das andere (die Szene [das Wort], im Sinn zunächst selbständig, wird durch ihren Zusammenhang mit andern Szenen [Worten] noch als eines andern Sinns teilhaftig entdeckt)." <sup>12</sup> Es geht mir also weniger darum, wie Sara Lennox zu erfahren, ob Brechts 'Weiber-Geschichten' wahr sind, sondern eher darum, zu fragen, wie, in welcher Struktur Brecht über sich und die Frauen hier redet, welche Wirkung sein Text erzielt und welche Strategie sich dahinter verbirgt. Ich möchte folgende These beweisen: daß Leiden in Brechts Tagebüchern sublimiert wird in Theater-Spiel. Daß sich Brecht, wirkungssüchtig, stilisiert zum "Fresser junge(r) Weiber" (90), zu einer Art Baal-Figur, einmal, um in der Wiederholung jener Fiktion den gesellschaftlichen Code des Schweigens über Sexualität zu durchbrechen und die individuelle und allgemeine "Vertierung" (11) zu zeigen (nachzuahmen). Und zum andern, um sich in dieser Figur, bewußt oder unbewußt, ein Leben als Mann und Künstler zu erdichten. Ein physisch schwacher und kränkelnder und zu kurz geratener Mann phantasiert sich ein Leben und lebt seine Phantasien, an der Spitze die vom potenten Mann und Künstler, motiviert von der "Begierde," um mit Goethe zu reden, "die Pyramide" seines Daseins, deren Basis er sich als angegeben und gegründet phantasiert, "so hoch als möglich in die Luft zu spitzen." <sup>13</sup>

Der Rückgriff auf Goethe erfolgt nicht willkürlich. Denn es ist die geometrische Figur, das Dreieck oder die Pyramide, die rational-irrational den Text dieses Tagebuch-Ichs organisiert: (1) über seine Geschlechtlichkeit ("Ich kann mich nicht mehr grad hinlegen abends im Bett! Die Bettdecke bildet einen Spitz!" <sup>14</sup>); (2) über sein Verhältnis zu Frauen in der Figur des Kriegers (oder Matadors), der sie mit dem Degen 'vorneweg' (56) oder Messer zu zerteilen wünscht <sup>15</sup>; (3) über den künstlerischen Schaffensprozeß im Bild vom (spitzen) Segel; <sup>16</sup> und (4) über

den Gegenstand der Kunst im Bild vom "Helden," der "aus der Menge herausragt, um eines Hauptes oder um eines Phallus' Länge" (159).

Dieses triadische Grundmuster wird produziert vor dem Hintergrund der 'vernünftigen Wollust' (39), einem Paradox, das jenen fundamentalen Widerspruch der bürgerlichen Gesellschaft formuliert, nämlich: (1) die *Idee* eines freien autonomen Ichs und (2) die *Wirklichkeit* einer Sexualmoral, die Natur, Bedürfnis zensiert im Begriff der Tier-Natur ("Vertierung," 11), "angeborene Triebe" als "schlechte" übersetzt (153, 172) und diese wiederum allegorisiert in der Figur Frau. Oder um Brecht zu zitieren: die "weibische Hundenatur" als das "Böse" schlechthin (112).

Gespaltenheit, oder genauer: die Suche nach Heilheit, nach "Größe" (122), nach Potenz, ist der Sinn dieser Tagebücher, konstituiert in der doppelten Exposition. Einmal über die Frau, dessen "Wesen" und Gestalt repräsentiert werden in der Synekdoche "Spalt," angstvoll phantasiert hier in Gewaltbildern vom "blutroten Schlund, in dem ein roter Spagat die Schnabelhälften zusammenhält" (81) oder vom "Strudel, der immer entsteht, wo ein Loch ist, eine leere Stelle" (12) oder vom "zähen, schwarzen" (Ur-)Schlamm, "der ihm in den Mund gequetscht wird" (36). Exposition zum andern über die Kunst, die nicht *hinab*-, sondern *hinanzieht*, in der Bildverknüpfung (spitzer) Segel und (spitze) Bettdecke als männliches Attribut,<sup>17</sup> "rein und kühn der poetische Wille" (26), einfach, groß und kühl das "Wesen der Kunst" (13). Er selbst, das Ich, als Binde-Glied da/zwischen, zwischen *unten* (Weib/Sexualität/Trieb) und *oben* (Mann/Kunst/Geist), als Lotse, der das Schiff zu "lavieren" (47, 49) begehrt *zwischen* den Ufern, zwischen Erdig-Irdischem und Himmlisch-Geistigem sozusagen, auf der Suche nach der Wahrheit, nach Wissen und Erkenntnis, um dafür am Ende, elend zwar und schamhaft "nur mit einer Hose bekleidet," doch noch von den "Engel(n)" in den Himmel geführt zu werden (11).

Schon in diesen Phantasien wird die Identität des Subjekts dieser Tagebücher problematisch. Denn statt die Leserin auf die Person Bertolt Brecht zu weisen, wird sie in jenen Figuren auf die Literatur verwiesen: Nietzsches Zarathustra, Rimbauds "Bateau ivre" und Goethes Faust, dessen Gespaltenheit ("Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust") zitiert wird in der Wiederholung bekannter und für unsere Kultur symptomatische Oppositionskategorien, wie männliches Universum-weibliche Welt, Ordnung-Chaos (122), Licht-Finsternis (18, 34), Vernunft-Emotion (39), Sittlichkeit-Trieb (154), Freiheit-Sklaverei (186), Einsamkeit-Herdendasein (154), Individuum-Massenvieh (71), Phallus-Menge (159), Stärke-Schwäche, "Stockdegen"- "Geflenne" (86), Mann-'Weiber'/Mädchen usw.<sup>18</sup> Letztere (Weib/Chaos/Finsternis/

Emotion/Trieb usw.) gilt es zu überwinden, so der Grund-Satz dieser Rede, lakonisch-ironisch reflektiert im Spiel mit vertrauten Sätzen (aus *Faust* beispielsweise): "Wie einfach das ist, wie glatt das geht, wie der Unterleib in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges bewußt ist und der Krampf ein Krampf ist, wenn er war!" (164). Das ist die Vorstellung hier, mit dem Ich in der Rolle des Schauspielers *und* Zuschauers zugleich, darauf aus, zu lehren/lernen die Befreiung von dem 'Anderen' durch das Sich-Bedienen des "eigenen Verstandes" (Kant), durch die Maßnahme der Vernunft. Die eigene und allgemeine (weibisch-weibliche) Gespaltenheit wird konstituiert, um in seiner Überwindung das mann-/“machtvoll”e Wesen zu affirmieren im Bild vom soldatischen Mann und Künstler, der "Lust am Schlagen, Stechen, Hauen, Parieren" gewinnt (89) und "eine hundshäuterne Jungfrau ab(zu)stechen" begehrt (58), diese Akte verschiebt auf die Worte von der "dichterische(n) Idee" als "jungfräulich" (34) und von der (Künstler-) Feder als metaphorischer Penis ("die kleinen Sätze," die "bluten, wenn man sie sticht" [29]).<sup>19</sup> Die Fiktion in Potenz: ein Witz, Gegenstand schon in Nietzsches Text "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne," wo, wie Derrida gedeutet hat, von der Wahrheit als Frau gesprochen wird, sichtbar nur in der Verhüllung, mit dem aggressiv "spornenden Stil" ("Eperon style"), einem männlichen Attribut, als Angriffs- und Abwehrwaffe zugleich.<sup>20</sup> Aggressiv ist der Stil von Brechts Tagebüchern, wie die eben aufgelisteten Sätze zeigen; sein Inhalt ist die Zweiteilung in Ich und Selbst, in Vernunft und Begehren, eine Fragmentierung, die in der Gesamtstruktur, im System dieses Tagebuch-Romans "zynisch" (175) zur Heilheit arrangiert ist, eine Angestrengtheit, in der sich das Leiden des Ich an sich selbst und der Kultur offenbart.

3

Die Fabel der Tagebücher erzählt die Entwicklung eines jungen Mannes, der Dichter werden will, in diesem Streben nach verwandten Seelen sucht in Männern wie Rudolf Caspar Neher, Georg Pfanzelt, Otto Müller; auf seinem Wege der Liebe in Frauen wie Paula Banholzer, die ein Kind von ihm hat, wie Marianne Zoff, die ein Kind von ihm will. Ein Mann, der sich als "hart und böseartig," "mitleidslos" beschreibt, als Dichter ontologisch prädestiniert zur Einsamkeit (78, 86, 91)—ein Mythos, nach dem sein Biograph, Klaus Völker, später Brechts Biographie strukturiert.<sup>21</sup> Von daher rührt der Konflikt, zwischen Ich und Selbst, Kunst und Sexualität, der gelöst wird durch den 'vernünftigen' Entschluß, und zwar ziemlich genau in der Mitte (1) der Eintragungen,

der Liebe zu entsagen, von "jetzt an . . . die Kraft, die nicht versiegt ist, in den Werken" zu verbergen (88), zu verzichten aus "Wollust" (39), was bedeutet, wie Nietzsches Zarathustra aus dem "Denken ein Wollust zu machen,"<sup>22</sup> um schließlich wie Brechts Galgei bzw. Garga "aus dem Kreis der - bunten, fetten - Viecher" (16) hervorzutreten und über dem "Chaos," dem Wasser und der Finsternis, sein "Es werde Licht!" zu sprechen (18). Der privilegierte Wert dieser Eintragungen ist folglich die Vernunft, wie im Zeitalter der Aufklärung verbildlicht im "Licht," und die "Stärke," wie bei Nietzsche und Thomas Mann (oder Stifter, beispielsweise) reflektiert als ethisch-ästhetische Kategorie (122, 131), personifiziert hier in der "starke(n) Kunst" (12, 20, 47), dem "starken Sti(e)l" als Gegenentwurf zur menschlichen Schwäche, als Antidot zur Todesangst.

Diese Geschichte wird szenisch-theatralisch, noch dazu in Pyramidenform, vermittelt in vier Büchern, in denen die erzählte Zeit je Buch drei bis vier Monate umfaßt, beginnend mit den Sommermonaten 1920, dem "erregenden Moment" (die Paula-Banholzer-Geschichte), über das Frühjahr 1921, den "Höhepunkt"/"Wendepunkt" (die Marianne-Zoff-Geschichte), zu den Sommermonaten 1921, dem "retardierenden Moment" ("Liebestod" [148] und zunehmende Einsamkeit des Ichs) und endend mit den Wintermonaten 1921-1922, der "Lösung" (das Ich und seine Kunst). Die Exposition zu diesem Schauspiel ist dabei der Tod der Mutter, der bezeichnenderweise marginal nur in der Rede auftaucht, anfangs (11) und anläßlich der Jährgung ihres Todestages (115). Von der Kälte zur Wärme zur Hitze zur Vereisung führt der Weg,<sup>23</sup> mit den Jahreszeiten als Symbole für die Stationen des Bildungswegs und den Frauen als Bildungs- und Reifeerlebnisse des Protagonisten.

Motiviert wird er, wie gesagt, von der Suche nach einem Zentrum, in das sein "Schiffsgeschütz" treffen kann (105). Die Obsession ist Zeugenschaft, Zeugen zunächst im wirklichen Sinne, nämlich Vater-Werden von Marianne Zoffs Kind (2. Buch), ein Wunsch, der nach ihrem/seinem "Abortus" (91, 118) verschoben wird zu Zeugen (und Gebähren) im figurativen Sinne, nämlich von Kopfgeburten, analog zu Zeus' geburt von Pallas Athene, einem "Frauenkörper," der, ein Kunstwerk, "in allen Proportionen" maßvoll ist und dessen "Anblick . . . das Lebensgefühl steigert" (154-55).<sup>24</sup> Handlungsraum ist folglich in den ersten zwei Büchern der "Kraal," so nannte Brecht sein Mansardenzimmer im Hause der Eltern, das in der Paula-Banholzer-Geschichte (1. Buch) ein bürgerliches Ehe-Idyll scheint—er Tee trinkend, sie Pfannkuchen backend—, in der Marianne-Zoff-Geschichte (2. Buch) ein Bordell—er Potenzprotz,<sup>25</sup> sie "Hure" oder "Kokotte" (92, 104). Hand-

lungsraum in den letzten zwei Büchern ist die "eiskühle(n) und unbewegte(n) Umluft höchster Geistigkeit—wo Recht und Pflicht aufhören und das Individuum einsam wird und die Welt ausfüllt und Beziehungen unmöglich und unnötig werden" (30).<sup>26</sup> Zentrum der Existenz ist also der Dichter als Produzent von Schrift, die gegründet ist in binär vorgestellten Verhältnissen, Eros und Logos. Instinkt und Vernunft, Begehren und Schrift stehen bekanntlich als Spannungsverhältnisse im Zentrum der episch-dramatischen Situation von Brechts Theater, angefangen mit Baal bis hin zu Galilei.

Stilistisch wird hier die Bewegung "hinan" zur Einsamkeit inszeniert im graduellen Übergang vom szenischen (mimetischen) Erzählen der ersten zwei Bücher (stark ausgemalte Schilderungen, Einzeldarstellungen, stakkatohafter Rhythmus im schnellen Wechsel von Beschreibung und Reflexion) hin zum panoramatischen Erzählen der letzten zwei Bücher (handlungsraffende Berichte, Zunahme der Reflexionen über das Ich und die Kunst, langsamer Rhythmus durch das Reden in 'Blöcken' statt, wie vorher, in kurzen Abschnitten), mit dem Schrei "Heraus aus mir! Heraus! Heraus!" (118) als Signifikant für den "Wendepunkt," die Geburt nämlich des Ich aus dem Geiste des Mannes, mit seinen Genitalien ("den Cesar baden" [80]) einerseits und dem Auge ("den Blick durch die Krusten" [55]) andererseits als prononcierte Körperteile der Figur.

Und in dieser Kodifizierung seiner Geschichte wird die Geschichte selbst zur Lüge, durchsichtig auf ein Stück bürgerlich-patriarchalischer Ideologie, die vom Mann/Phallus (159) als privilegierter Signifikant der Kultur, vom (männlichen) Dichter als Gewissen der Nation, vom (männlichen) Genius als Erzeuger von Wahrheit. Grundsätzlich verdoppelt, das heißt ent-täuscht, wird darin die Fiktion, die beispielsweise Thomas Manns Werk charakterisiert, vom Künstler als Außenseiter der Gesellschaft, nicht nur der bürgerlichen, sondern hier demonstrativ des "dicke(n) Vieh(s) Menschheit" (11, 159) schlechthin.

Danach inszenieren diese Tagebücher ein Genre des bürgerlich-idealistischen Zeitalters, den Künstler- bzw. Bildungsroman, nach dem Schema der Dilthey'schen Definition.<sup>27</sup> Das mag paradox erscheinen für die Tagebuchform, die als die subjektivste, unmittelbarste Gattung gilt, wird aber verständlich, wenn man bedenkt, daß durch die Gattung selbst die Ich-Aussage schon garantiert ist und diese Form deshalb auch durch ein fingiertes Ich erfüllt werden kann. Dadurch entsteht eine Spannung, die für dieses Genre charakteristisch ist und über die Goethe schon in *Dichtung und Wahrheit* reflektiert: die Spannung zwischen Nachahmen und Erfindung, Mimesis und Poiesis. Dasselbe gilt freilich auch



für den Bildungsroman, der in der deutschen Tradition von Anfang an mit fließenden Grenzen an die Autobiographie nicht nur heranrückt, sondern in sie einfließt oder von ihr ausgeht, Goethes *Wilhelm Meister* nicht weniger als Kellers *Grüner Heinrich*. Der Bildungsroman, wie auch das Tagebuch, konstituieren demnach eine Infragestellung der klaren Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Zwischen Wirklichkeit und Fiktion bewegt sich das Subjekt dieser Tagebücher, wobei offen bleibt, was Wirklichkeit, was Fiktion, was Erinnerung ist. Paradigmatisch ist die erste Eintragung (11), die im Spiel mit den Pronomen, im Gebrauch der Metonymie bzw. Synekdoche ("Segel"/ich), im disjunktiven ("mich: ich") bzw. konjunktiven ("und . . . und . . . und . . . und") Stil das autobiographische Moment verfremdet. Verstärkt wird dies durch die Baal-Figur, über die viel geredet wird, die ihm aber gleichzeitig dient, sich selbst zu beschreiben: "Ich lümmele mich herum auf dem Kanapee und zupfe die Gitarre" (12). Oder die Galgei-Figur, den die "bösen Menschen . . . gar übel zurichteten, ihm seinen Namen abnahmen und ohne Haut liegen ließen" (16), analog zum Tagebuch-Ich, das sich von "starker Hand" zerfleischt phantasiert, weil es sich "roh benommen (hat) und hart wie ein Stierbeutel" (27). Aufgehoben werden diese/jene Text-Figuren im Bild vom dicken Mann auf der "Schiffschaukel," dem "die Schaufel hinaufgehauen wird" (36), so daß er sich nicht mehr bewegen kann, auf und ab, jenes als Symbol für den sexuellen Akt,<sup>28</sup> vom "Schiffschaukeln" nur das "Schiff," genauer: das "Segel" übrigbleibt, dieses als Symbol für den künstlerischen Akt. Thematisiert wird dieser Prozeß im Wortspiel "Lustmordspiel" (39), dessen Inhalt folgendes Ereignis aus Brechts Familienleben ist:

Samstag, 28. In aller Frühe eine kleine Tragikomödie im Stiegenhaus. Weiber schreien, ein Hund weint. Dann pfeift mein Vater im Nachthemd. Ich stürze ans Fenster. Das erste, was ich sehe, sind Gesichter an den Fenstern vis-à-vis. Das zweite: zwei Hunde mitten auf der Straße, die Hinterteile aneinandergekoppelt. Sie wollen gern auseinander, sie gäben viel darum, Ina, die Frau davon, weint. Fräulein Marie setzt Vater erregt auseinander, warum sie in der Sache nichts tun kann, nicht hinunter kann, Vater brüllt, sie solle dann wenigstens das Maul halten. Inzwischen läuft Peppi, die Achtzehnjährige, hinunter und haut auf die Hinterteile los, was nur weh tut. Ein Mann sagt ihr ruhig im Vorbeigehn: "Da hilft nur ein Kübel Wasser. Da hilft Hauen nichts." Sie holt ihn. Sie hat einen kurzen, roten Rock, ist schmal und stolz gehalten, sie hat Heldenmut und Humor. Ina hat plötzlich ein Gesicht bekommen, ein leidendes, hilfloses, sie schaut entsetzt von unten herauf, sie weiß nicht, was man mit ihr gemacht hat. Sie ist seit einiger Zeit läufig, hat aber alle Angriffe tugendhaft abgeschlagen. Wie das Wasser auf ihre Hinterteile klatscht, vollzieht sich auf geheimnisvolle Art ihre Befreiung. (38)

Die private (und öffentliche) Scham beim Anblick zweier nackter Körper ist der Beweggrund hinter dem Erzählen dieses Spektakels, bei dem es sich um eine für das Ich traumatische Erfahrung und/oder Erinnerung zu handeln scheint, schon allein dadurch, daß diese Szene in ihren Details und ihrer Länge innerhalb der Gesamtstruktur der Bücher aus der Ordnung fällt; nirgends sonst wird so akribisch aus dem Familienleben berichtet.

Oder erzählt? Denn was als Wirklichkeitsbericht anmutet, ist auch hier zugleich Fiktion. Erstens, durch die Psychologisierung ("Sie wollen gern auseinander, sie gäben viel darum"); zweitens, durch die Projektion ("Ina hat plötzlich ein Gesicht bekommen, ein leidendes, hilfloses, sie schaut entsetzt von unten herauf, sie weiß nicht, was man mit ihr gemacht hat"); drittens, durch die Kategorisierung von Sexualität, der weiblichen (im "aber" des vorletzten Satzes werden weibliche Geschlechtlichkeit und Tugendhaftigkeit als Gegensatz formuliert) und der männlichen (in der kriegesischen Metaphorik, "Angriff"/"abgeschlagen," als Gewalttätigkeit perzipiert); und, schließlich, in der Blickrichtung des Erzählers (Peppi "hat einen kurzen, roten Rock"), in dem sich sein Fetisch zeigt.

Wirklichkeit und Fiktion oder: "So rede ich doch nur / Wie die Wirklichkeit selber" ("Me-tis Strenge"). Das bedeutet, zur Sprache bringen, was es *in* ihm an Bosheit und Brutalität gibt und eben darin das Bewußtsein und die sich in ihm artikulierende soziale Realität ausstellen, um sie der (ideologiekritischen) Überprüfung zu unterwerfen. "Gerichtshöfe her für die Worte!" fordert das Tagebuch-Ich (42).<sup>29</sup> Dazu gehört die in dem oben so ausführlich zitierten nächtlichen Spektakel sich zeigende Gewalttätigkeit in der Koppelung von Hund und Mensch, von Hund und Frau ("weinen"), die die bekannte Vorstellung von der "weibischen Hundenatur" (112) wiederholt. 'Realistisch' auch, wenn der Hund Ina nach jener geschilderten/phantasierten 'Entjungferung' in der Rede des Subjekts zur "Hure" (42) wird. Entweder-Oder: Entweder Jungfrau oder Hure, dazwischen nur die geschichts- und geschlechtslose Mutter, eine Struktur, die sich in den Positionen des Erzählers spiegelt. Oszilliert er anfangs in seinen 'Weiber-Geschichten' zwischen der des Sohnes/Kindes ("Depp" [126]) und der des 'Weiber-Helden' (= Hure), spielt er in seiner Rede über sie, die 'Weiber,' analog zu seinem Diskurs über die Kunst, mehr und mehr die Vater-Figur. "Ich weiß jetzt (und erst jetzt), was eine Frau ist, und auch die Bettliebe weiß ich jetzt und vieles mehr, aber die Frechheit habe ich liegen lassen, die unglaubliche Naivität, den naiven Unglauben, die Sicherheit der Unwissenden" (146), schreibt der Dreiundzwanzigjährige und negiert es wenige Seiten später in der Reflexion auf seine Kälte und seinen Zynis-

mus "gegen das Verwandte" (164). In dieser Ambivalenz freilich wird nicht nur die Identität des Subjekts, sondern die an anderer Stelle behauptete Geschlechteropposition aufgehoben. Das "Verwandte", Bekannte ist zugleich das Vertraute, Eigene. Vergewaltigung durch Rollenzwang, durch Sprache also, die Eingitterung in Bildern und Vorbildern, und als solche Geschichten aus dem "Leben einer Frau" (76) und über das "Schicksal eines Mannes" (36), die/der früh kaputtgemacht worden sind, weil ihnen im Moment der "Wollust" von übergroßer (Vater-) Hand Schläge "auf die Hinterteile" klatschten. Von daher die Stilisierung zur mann-/ "macht"-vollen Figur, zur Vater-Figur eben, weniger, indem sie genannt, mehr, indem sie imitiert wird. Gewalt wird inszeniert von Anfang an.

So die Gewalt gegenüber Frauen, die sich im Verb, buchstäblich im "Zeit-Wort", eine Frau *nehmen*, artikuliert.<sup>30</sup> Oder in der Phantasie des Ich über die "Hingegebenheit" der Frau "an die Vergewaltigung" (38, 103), die einen Mythos unserer Kultur wiederholt. Oder im Besitzergestus, mit dem er "mit Recht"<sup>31</sup> über "Ma(4)" verhandelt (101f.). Oder in der stilistischen Undifferenziertheit in der Beschreibung der Frauen, die entweder "bleich, kindlich, schleckig" (22, 34) oder "kindlich, wundervoll" (75-76, 168) oder "dumm, schleckig, langweilig" (53, 57) sind, analog zum "Volk, dumm, lasterhaft, geduldig, läßt sich kitzeln" (83, 163). Frauen sind in der Tat austauschbar; "Welch ein Unfug, jedem Mädchen einen andern Namen aufzuhängen!," proklamiert der Erzähler.<sup>32</sup> Denn so wie Mann Mann ist, ist Frau Frau, mit der Differenz freilich, daß in der Detaillierung hier der Mann neben den Genitalien noch ein Gesicht (29, 77), einen Kopf, also Verstand hat, die Frau dagegen nur ihr "Loch" (12, 35, 50-51, 58) oder ihren Schoß. "Frauen," redet er in der Sprache des Pamphlets, "reichen nicht über ihr Bett hinaus" (130); sie sind wie die Maler: "Sie können immer" (17), und zitiert in diesen Sätzen den Androzentrismus und/oder die Misogynie, die sich äußern in jenem kolossalen Vorurteil, das behauptet, Anatomie sei Schicksal für die Frau, nicht aber für den Mann.<sup>33</sup> Dieser wird, im Unterschied zur Frau, auch hier gezeichnet als ein "Provisorium" (98), deshalb fähig, über seine Verhältnisse "hinaus-(zu)stoßen" (88), eine Möglichkeit, die in der episch-dramatischen Gesamtstruktur dieser Tagebücher realisiert wird und darin die Teleologie einer zu entwickelnden (männlichen) Identität (hin zum einsamen Dichtertum) affirmiert.

Von daher einerseits die lapidare Reduktion der Frau-Mann-Beziehung auf den "physiologischen Trieb" (78) und andererseits "die Frau, der Fetisch" (87), der eigentlich die Fetischierung des eigenen Geschlechts ist, verschoben hier, verschleiert, und darin Indiz für die

eigene und allgemeine Not mit der Geschlechtlichkeit. Der "Geliebte von hundert Weibern" (62, 80): "Männer-Phantasien vom 'Weiber-Helden' als schamhafte Substitution für das, was *nicht* ist, als Wunschprojektion zur Stützung des Selbstwertgefühls.<sup>34</sup> Kein Wunder die Impotenzängste, die leitmotivisch den Text durchziehen. Kein Wunder der Terror, den die "Sti(e)llosigkeit" (19) oder das tödliche "weiße Wasser" (132) provoziert. Kein Wunder auch die Polemik gegen die Frauen, die oft genug zur hysterischen Predigt wird. Formen der sozialen Unterdrückung als Spiegel der individuellen Verdrängung.

Dasselbe gilt auch für die Einteilung der Frauen in Kind und Mutter, Hure und Jungfrau, in Brechts Werk von Sara Lennox expliziert, den Ort dafür, ihre Herkunft in seinen Tagebüchern früh lokalisiert. Zunächst Paula Banholzer, die gleich in der ersten Eintragung syntaktisch gekoppelt wird mit der Mutter: "und die drückende Angst um Bi und die langsamen Gedanken an Mamma!" (11). Konsequenter verschweigt das Ich fortan den Schmerz über den Tod der Mutter in den Eintragungen, die einsetzen am 15. Juni 1920, eineinhalb Monate nach der Mutter Tod. "Ich fürchte nicht so sehr den Schmerz, als daß ich mich seiner schäme," bekennt Brecht Jahre später zum Tode Margarete Steffins.<sup>35</sup>

Statt der Mutter also "Bi," von "B.B." (*bébé*) so gerufen in Abkürzung seines Kosenamens "Bidi" (263) und/oder von "Bittersüße" (70), geschichts- und geschlechtslos wie die Mutter, "nichts Aktives, sondern Ruhendes" (12), die nicht Fordernde, Gefaßte, die, als sie sich wieder schwanger glaubt, ihm einen "guten(n) Brief" schreibt, "voller Fassung und Liebe, ohne jeden Ton von Jammer, ich liebe sie sehr, wie ich ihn lese, und erschrecke über die Maßen" (173). Symptomatisch auch seine Vorstellung von ihr als Kind (92), "ganz menschlich, ganz einfach" (25), gewünscht als ihm treu (105) und ergeben (27), "das Mädel," wie Brecht sie in seinen Briefen nennt,<sup>36</sup> das mehr und mehr aus den Eintragungen verschwindet, als sie "immer frei sein" und "nicht mehr gehorchen" will (105).

Von der Klassifizierung Bi=die Mutter und Bi=das Kind zur Hysterisierung der Marianne-Zoff-Figur, Ma(r)=die Jungfrau und Ma(r)=die Hure. "Auf dem Ball trug sie ein Pagenkostüm und war die schönste Frau dort und behandelte die Männer wundervoll, ganz rein und königlich und still und lustig und unnahbar und doch nicht stolz" (75), feiert er sie (sich) bei ihrem ersten Erscheinen im Text,<sup>37</sup> in der polysyndetischen Verknüpfung die phantastische Konstitution *seiner* Figur (im doppelten Sinne) unterstreichend. Tatsächlich zitiert er sich hier selber, genauer: seine Leseerfahrung mit Knut Hamsuns *Königin Tamara* ("Mar"?)-"die Gestalt der Königin, die herrlich ist, voll und

kindlich, Damaszenerstahl, biegsam, unzerbrechlich, edel" (22). "Women," schreibt Virginia Woolf, "have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size," ein Mechanismus, der hier in der Metonymie "Damaszenerstahl" reflektiert wird.<sup>38</sup> Weil Fiktion, das Umkippen ins andere Extrem, wenn konfrontiert mit der Realität, der eigenen 'Kleinheit' Ma(r) wird zur Hure, weil sie sich weigert, seine 'Größe' zu spiegeln, das heißt, sich ausschließlich von ihm "befriedigen" (94), stattdessen sich auch weiterhin von ihrem Freund, Recht, "beschenken" (77) zu lassen; so wie B.B. von Hedda Kuhn (92) oder von Paula Banholzer. Aber intolerant, weil paternitätssüchtig, dürfen auch in dieser Rede nur die Männer Huren ("Weiber-Helden") sein, Frauen nicht. Einen Grund dafür gibt Bertrand Russell: "As soon as the physiological fact of paternity is recognized, a quite new element enters into paternal feelings, an element which has led almost everywhere to the creation of patriarchal societies. As soon as a father recognizes that the child is, as the Bible says, his 'seed,' his sentiment towards the child is reinforced by two factors, the love of power and the desire to survive death."<sup>39</sup> Das erklärt wohl den Gestus der moralischen Superiorität, wenn der Erzähler die Ursache für Marianne Zoffs Fehlgeburt in ihrem 'unreinen Herzen' (116–17) findet. Ma(r) also, die Hure, die er zwar nicht bezahlen kann (85), aber trotzdem "im Bett genießen" will, "ohne Verantwortung" (88) und ohne (Ehe-)Vertrag (78).

Neben Mutter-Kind und Jungfrau-Hure das Mann-Weib Hedda Kuhn, intellektuell und sexuell fordernd, ihm ähnlich also<sup>40</sup> und deshalb wohl als kastrationswütige Hexe abgewehrt (26–27), angegriffen in der Entstellung ihrer (seiner) Person im Bild vom "Strudel, der immer entsteht, wo ein Loch ist, eine leere Stelle" (12). Berührungängste, in denen sich, wie in den Paula-Banholzer- und Marianne-Zoff-Geschichte(n), weniger das Verhältnis zum weiblichen Körper als das zum eigenen (männlichen) Körper zeigt. Das Subjekt dieser Tagebücher will von den anderen genauso wenig wissen, wie von sich selbst. Nichts will es riskieren, am wenigsten *sich* "exhibitionieren" (146)—die eigene Leere, die Langeweile, die erschreckende Gleichgültigkeit, die jedoch hier am Anfang steht und nach Sprache verlangt. Aber man hat "nicht seine eigenen Wörter" (55), nur einen "Haufen von Bildern" (53), die die Dinge eher verdecken als vermitteln.

Deshalb diese Vorführung. Ein Mann stellt Frauen, stellt sich, stellt *grundsätzlich* aber Worte aus zum Zwecke der Erkenntnis. Das "Ich im Theater: Ich bin ein Raubtier und benehme mich auf dem Theater wie im Dschungel. Ich muß etwas kaputtmachen, ich bin nicht gewohnt, Pflanzen zu fressen."<sup>41</sup> Die Ironie dabei ist, daß in dieser

Vorstellung das Selbst abwesend ist und daß diese Fremdheit auch noch bejaht wird. So jedenfalls wünscht es der Autor, für den die (romanhafte) Darstellung des inneren Lebens ("die härtest Nuß" ist, weil "man in Nacktheit" arbeitet, diese Nacktheit aber zudecken muß durch "ungeheure Gliederung oder unmenschliche Kraft" (15-16). Das ist das Motiv hinter der "Ethik der Technik" (122) dieser Tagebücher, in denen gegen Ende der Diskurs über Arbeit/Kunst denjenigen über die Frau/Sexualität verdrängt. Symbolisch wird sie, das "sti(e)llose Ungesunde" (19), getötet, damit Ich leben kann. Und so ist in 'bittersüßer' Ironie das Objekt dieses Textes die Welt des Subjekts, nicht im Sinne einer Rekonstruktion des Ichs durch die Anstrengung der Erinnerung, wie etwa in Rilkes *Malte*, sondern im Sinne einer *Konstruktion* des Ich durch die Anstrengung der Verdrängung. Leiden in diesen Eintragungen wird sublimiert in Spiel.

So gibt dieses Tagebuch nicht, wie die Genrebezeichnung erwarten läßt, Auskunft über das empirische Subjekt, jedenfalls nicht in der Bedeutung von Viktor Zmegacs Behauptung, der junge Brecht erteile hier "bereitwillig" Auskunft über sein "Innenleben," seine "Erotik," und erfülle darin den Anspruch der Brecht-Leser und -Forscher auf das Motiv hinter seinen "Weibergeschichten."<sup>42</sup> Wenn der Text Auskunft gibt über Brechts "Innenleben" oder "Weibergeschichten," dann in den rhythmisch wiederkehrenden Ängsten und Träumen von Alleinsein, Impotenz, Krankheit, Alter und Tod. Er gibt daneben Auskunft über Brechts Theorie des Zeichens ("Die Worte haben ihren eigenen Geist" [41]), der Sprache und ihre Funktionsweisen, und zwar im Bild vom "Karfunkel," mit dem er die "Lebensbeichten" von Frauen wie Hedda Kuhn und Edith Blass (19), freilich auch seine eigene, in diesen Tagebüchern niedergelegt, umschreibt. Karfunkel, aus lat. *carbunculus*, bezeichnet nämlich neben dem Häßlichen auch das Schöne, einen feuerroten Edelstein, der im Märchen durch die Kraft ausgezeichnet ist, den Träger unsichtbar zu machen; Karfunkel fungiert als Metapher für das problematische Verhältnis von Wort und Bedeutung, Zeichen und Bezeichnetem, für die Ähnlichkeit und Differenz zwischen beiden: "Wer ist das, der da Kopfweh hat?" (181).

Erfahrungen mit Frauen? "Weiber-Geschichten"? Wohl mehr Wunsch als Wirklichkeit. Denn allzu vertraut sind diese 'Weiber' in ihrer Referenz Mutter-Kind oder Jungfrau-Hure oder gar Mann-Weib; sie zeigt daher auf die Lücke, die Brecht im Zusammenhang mit Shakespeare reflektiert: "Je deutlicher eine Gestalt in den Einzelheiten, desto geringer die Verbindung mit dem Sehenden" (26). Vielleicht liegt hier der Grund für die Übertreibung und zugespitzte Polemik, das maskuline

Herrschaftsgehebe des Subjekts: Der Autoritätsbedürftige stilisiert sich zur Autorität und re-produziert darin—bewußt oder unbewußt—die erwartete Haltung an ihn, den Mann. "Kein Jahrhundert wie dieses," schreibt Günter Kunert zu einem Gedicht Brechts, "hat die Autorität derart verinnerlicht."<sup>43</sup> Massive Zensur also im sogenannten privaten Bereich, von dem hier eigentlich nur die Anstrengung übrigbleibt, gerade ihn zu überwinden, sich aufzuheben in der Fiktion vom 'spornenden' (potenten) Mann und Künstler. Denn "ich wirke männlich, wenn ich spreche, überhaupt das Gesicht, aber am wenigsten von hinten, da sehe ich unregelmäßig, klein und gering aus" (129).

### Anmerkungen

1. Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, hrsg. v. Herta Ramthun (Frankfurt/Main, 1975), S. 113. Alle Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
2. Sara Lennox, "Women in Brecht's Works," *New German Critique*, Nr. 14 (1978), S. 83.
3. Ebd., S. 96.
4. Ebd., S. 85.
5. Ernest Jones, *Papers on Psycho-Analysis*, 5th ed. (London, 1948), S. 103.
6. Ebd., S. 438.
7. Lennox, S. 85.
8. Ebd., S. 91.
9. Gordon A. Craig, *Germany 1866–1945* (New York, 1980), S. 207. Gordon Craig ist wohl der erste Historiker, für den die Situation der Frau in der Geschichte Deutschlands von Bedeutung ist; siehe auch S. 210–12, 422–23, 478, 627–31, 734–76. Dazu sein Kapitel "Women" in *The Germans* (New York, 1982), S. 147–169. Vgl. dagegen Golo Mann, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Frankfurt/Main, 1969), wo dieses Kapitel totgeschwiegen wird.
10. Michel Foucault, "La volonté de savoir," in *Histoire de la sexualité* (Paris, 1976), I, besonders Kapitel 1: "Nous autres, victoriens" und Kapitel 2: "L'hypothèse répressive," 7–67.
11. Jean-Paul Sartre, "Flaubert-Analyse I–V," in *Marxismus und Literatur*, hrsg. v. Fritz J. Raddatz (Reinbek, 1969), II, 292.
12. Bertolt Brecht, "Dialektik und Verfremdung," in B.B., *Gesammelte Werke* (Frankfurt/Main, 1967), XV, 361. Zu Brecht als Semiologe siehe Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), S. 87. Signifikant für Brechts Sprachtheorie und damit für sein episches Theater und die Praxis der ästhetischen Distanzierung sind freilich schon die in diesen Tagebüchern verstreut auftauchenden Reflexionen über das Verhältnis von Sprache und Realität, besonders jener Satz "Die Worte haben ihren eigenen Geist. . . Sie sind keine spanischen Wände um die Betten, worin das Leben gezeugt wird" (41–42).
13. Goethes Brief an Johann Caspar Lavater, 20. September 1780.
14. Autobiographische Aufzeichnung um 1920, *Tagebücher*, S. 194.
15. Ebd., S. 201: "Frauen sezieren."
16. Das Bild vom Segel durchzieht leitmotivisch die Tagebücher und ist nach Hans-Thies Lehmann bei Brecht ein immer wiederkehrender Topos für den literarischen Prozeß. Siehe Hans-Thies Lehmann, "Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts Vom armen B.B.," in *Brecht-Jahrbuch 1980*, hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt/Main, 1981), S. 32.
17. Siehe *Tagebücher*, S. 41, wo Worte anthropomorphisiert werden in Vokabeln wie

- „gefällig, eitel, schlau, stiernackig und ordinär,” Adjektive, mit denen er an anderer Stelle sein Verhalten gegenüber Hedda Kuhn beschreibt (S. 26–27).
18. Siehe Jonathan Culler: “Men have aligned the opposition male/female with rational/emotional, serious/frivolous, or reflective/spontaneous.” In *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, New York, 1982), S. 58. Dazu auch die radikale Kritik am dualistischen Denken (und dem repressiven Mechanismus, nachdem in unserer Kultur die ‘Polarität,’ beispielsweise, Mann/Frau funktioniert) von seiten der französischen Wissenschaftler[innen] Luce Irigaray in *Speculum de l'autre femme* (dt. *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main, 1980) und Hélène Cixous in, beispielsweise, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* (Berlin, 1977) und *Weiblichkeit in der Schrift* (Berlin, 1980). Grundsätzlich auch dazu das klassische Werk von Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (Paris, 1949).
  19. Zu diesem Topos westlicher Kultur siehe die berühmte Studie von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven/London, 1979), besonders S. 3–104.
  20. Jacques Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche* (Venezia, 1976). Siehe auch Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*: “Mutig, unbekümmert, spöttisch, gewalttätig—so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann!” Zum Thema Brecht und Nietzsche siehe Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt/Main, 1979); dazu auch Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, “Verworfenes Denken” in *Brecht-Jahrbuch* 1980, S. 149–71.
  21. Klaus Völker, *Bertolt Brecht* (München, 1976). Schon in den Kapitelüberschriften (“Augsburger Dichterjahre,” “Der Weg zum epischen Theater” usw.), mehr noch in der Gesamtstruktur artikuliert sich Völkers Perspektive, die bewegt wird vom klassischen Entelechiedenken (“Werden” als privilegiertes Verb) und der Idee einer organologischen oder idealistischen Harmonisierung von Welt und Individuum und, konsequent, von Beruf und Berufung. Zur Kritik an der Mystifikation der Dichter-Figur siehe auch James Lyons Besprechung der Biographie in *Brecht-Jahrbuch* 1978, hrsg. v. John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt/Main, 1978), S. 177–83. Dazu Michael Wood, “Taking Brecht’s Measure,” in *New York Review of Books* (15 May 1980), S. 13–20.
  22. Autobiographische Aufzeichnung um 1927, *Tagebücher*, S. 209.
  23. Haupt-Wort im letzten Tagebuch ist “kalt” oder “Kälte”; siehe besonders S. 173–87 und die Antizipation dieses Zustands S. 30 (“jener eiskühlen und unbewegten Umluft höchster Geistigkeit”).
  24. Siehe auch *Tagebücher*, S. 12: “Ich bin voller Gedanken, aber die Hand ist schwach, und keiner ist stark genug, mich aufzureißen.”
  25. Indiz dafür ist die Protokollierung der mit Marianne Zoff im Bett verbrachten Zeit (2. Buch) sowie ein Satz wie “Ich habe sie zum erstenmal sexuell befriedigt” (94).
  26. Siehe Anmerkung 23.
  27. “Von dem Wilhelm Meister an dem Hesperus ab stellen sie alle den Jüngling jener Tage dar; wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt im Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird.” Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (Leipzig/Berlin, 1913), S. 393–94. Siehe auch Völkers Biographie, der dieses (literarische) Muster zugrunde liegt.
  28. Vgl. Völker, der erzählt, daß Brecht seine Freundinnen vorzugsweise zum Schiffschaukeln eingeladen habe, weil er fände, mit Mädchen sei das Schaukeln “so schön wie ein Beischlaf” (Völker, S. 22). Dazu Brecht, der im Tagebuch von der “volle(n) Befriedigung” durch das Schiffschaukeln spricht (S. 31).
  29. Zu diesem Wechselverhältnis siehe auch Marx und Engels im 1. Teil der *Deutschen Ideologie*, wo es heißt: “Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in



- jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d.h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende geistige Macht." Dazu Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Frankfurt/Main, 1964), S. 85-151.
30. *Tagebücher*, S. 76, 80, 83, 95, 103, 106, 137, 259.
31. Recht war ein Freund Marianne Zoffs. Nach John Willett stammte er aus Bad Reichenhall und war Spielkartenfabrikant. Bertolt Brecht *Diaries 1920-1922*, übers. und annot. v. John Willett (New York, 1979), S. 168.
32. Autobiographische Aufzeichnung um 1920, *Tagebücher*, S. 193.
33. Siehe dazu Simone de Beauvoir (Anmerkung 18), Kapitel 14 und 23.
34. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Notiz Brechts zum Verhältnis von Bewußtsein und Handlung, Furcht und Macht: "Wenn man nur Mut hätte, wäre es spottleicht, fast alle Ideale und Institutionen . . . auf die verzweifelte Sucht des Menschen zurückzuführen, seine wahre Lage zu verschleiern. Anerkennung der Familie, Lob der Arbeit, Ruhmsucht, Religion, Philosophie, Kunst, Rauchen, Rausch sind nicht einzeln und klar in ihrem Wert abgeschätzte und als *Mittel* (moyens) erkannte Aktionen gegen das Gefühl der Einsamkeit, Ausgeliefertheit und Rechtlosigkeit des Menschen, sondern die sichtbaren Bürgschaften gestapelter ungeheurer Werte und Sicherungen. Hierher, aus dieser Verführung zur Gemütllichkeit, kommt die Sklaverei des Menschen," *Tagebücher*, S. 186-87.
35. Autobiographisches Aufzeichnung 1942, *Tagebücher*, S. 232.
36. Bertolt Brecht, *Briefe*, hrsg. v. Günter Glaeser (Frankfurt/Main, 1981), I, S. 50, 52 usw.
37. Marianne Zoffs 'Jungfräulichkeit' wird vorgestellt im Bild vom "Blutfleck" im Bett (75), *phantastisch*, wenn man sich daran erinnert, daß sie vor (und neben) Brecht mit ihrem Freund Recht sexuelle Beziehungen hatte.
38. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York, 1957), S. 35. Brecht reflektiert diesen Mechanismus an anderer Stelle selbst: "Und das Schrecklichste: Vom andern sieht man nur die schlechten Seiten, weil man selber verbittert ist und Zählen im Aug hat und weil das andere verbittert ist," *Tagebücher*, S. 86.
39. Bertrand Russell, "The Dominion of the Father," in *Marriage and Morals* (New York, 1929), S. 25.
40. Hedda Kuhn war Medizinstudentin in München, wo sie Brecht Ende 1917 kennenlernte. 1919 ging sie zur Fortsetzung ihres Studiums nach Freiburg, dann nach Berlin, wo sie Brecht bei seinen ersten Aufenthalten behilflich war. Daß Brecht ihre relative Unabhängigkeit und ihr (aus männlicher Sicht) aggressives Verhalten abwehrte, geht aus der oben im Text explizierten Bildlichkeit hervor. Andererseits fühlte er sich gerade von jenem für Frauen seiner unmittelbaren Umwelt nonkonformens Verhalten angezogen, wie seine Trauer über Heddas spätere 'Angepaßtheit' in der Eintragung vom 31. August 1920 zeigt: "Sie hat den Aufstand abgebrochen, sie hat sich abgefunden, sich von nun an wieder mit stillen, häuslichen Flagellanterien zu unterhalten," *Tagebücher*, S. 41.
41. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, XV, S. 46-47.
42. Viktor Zmegac, "Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*," in *Brecht-Jahrbuch 1977*, hrsg. v. John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt/Main, 1977), S. 211-15. Vielleicht sollte man an dieser Stelle einmal fragen, warum Brecht nach 1922 das Tagebuchschreiben grundsätzlich abbricht, das 'Persönliche' nur noch sporadisch in Notizen festhält und im Exil dann fast ganz übergeht zum 'unpersönlichen' Genre Arbeitsjournal.
43. Günter Kunert, "Über das hartnäckige autoritäre Denken," in *Die Zeit*, Nr. 33 (7. August 1981), S. 33. Signifikant auch folgende Aussage im Tagebuch: "Immer sehe ich gleich ein, was mich lähmt: Daß ich über niemanden Macht habe" (69); oder: "Die schwarze Sucht des Gehirns: siegen" (162). In diesen Zusammenhang gehört wohl auch Peter Weiss' Schilderung von Brechts maskulinem Herrschaftskult im 2. Band der *Ästhetik des Widerstands* (Frankfurt/Main, 1978); dazu Jost Hermand, "The Super-Father: Brecht in *Die Ästhetik des Widerstands*," in *Communications*, 13, Nr. 2 (1984), S. 3-12.

Joel Schechter. "Lotte-Goslar's *Circus Scene*."

During her fifty-year career Lotte Goslar has performed in some of Europe's finest political cabarets. After her emigration to Hollywood in 1940, she met Bertolt Brecht. In 1946, without any prompting from her, Brecht wrote a pantomime scenario for her. During a recent conversation with Lotte Goslar, the author had a chance to learn about the whole performance history of *Circus Scene*. A clown who entertains in between acts, has fallen asleep and is locked inside a lion's cage. Waking up, the clown sees the lion and is mesmerized by its stare. The lion then compels the clown to perform tricks as if he is a trained animal. The scene ends when the spell is broken. The lion removes his eyes from the clown for a moment, and the clown, sensing his temporary freedom, jumps onto the lion and bites him to death. The scene is a curious example of Brecht's continuing interest in clowns. The clown of the *Circus Scene*, however, is not particularly funny. Although Brecht's script and Goslar's staging avoid any kind of direct political allusions, the political relevance of the scenario cannot be denied. The basic plot of the scene at first appears to be somewhat Kafkaesque; her staging, however, makes it clear that the parable is very Brechtian. A clown scene with only a few laughs in it is appropriate for our age, when everything seems to lead toward murder, in the circus as elsewhere.

Joel Schechter. "Lotte Goslar's *Zirkus Szene*."

Im Laufe ihrer fünfzigjährigen Karriere hat Lotte Goslar in einigen der besten politischen Kabarets Europas Vorstellungen gegeben. Nach ihrer Emigration nach Hollywood (1940), traf sie Bertolt Brecht das erstmal. 1946 schrieb Brecht, ohne eine Aufforderung ihrerseits, ein Pantomimenszenario für sie. Während eines kürzlichen Gesprächs mit Lotte Goslar, hatte der Autor die Gelegenheit, die gesamte Aufführungsgeschichte der *Zirkus Szene* zu erfahren. Ein Clown, der zwischen den Akten das Publikum unterhält, ist eingeschlafen und wird in den Löwenkäfig (der für die Raubtiernummer um ihn herum errichtet wird) eingesperrt. Als er aufwacht, sieht der Clown den Löwen und ist durch dessen Blick wie hypnotisiert. Der Löwe nötigt den Clown Tricks aufzuführen, so als sei er ein dressiertes Tier. Die Szene endet als der Bann gebrochen wird. Der Löwe läßt den Clown einen Moment aus den Augen, und dieser spürt seine kurzzeitige Freiheit, springt auf den Löwen und tötet ihn. Dieses Szenario ist ein interessantes Beispiel für Brechts fortgesetztes Interesse an Clownfiguren. Der Clown in der *Zirkus Szene* ist jedoch nicht besonders lustig. Obwohl Brechts Skript und Goslars Inszenierung jede direkte politische Anspielung vermeiden, kann die politische Relevanz und Aussage des Stückes nicht geleugnet werden. Die Handlung der Szene an sich läßt diese zunächst etwas Kafkaesque erscheinen; Goslars Inszenierung macht jedoch deutlich, wie sehr dies eine Parabel im Brechtschen Stil ist. Eine Clownszene mit nur wenigen Stellen zum Lachen scheint angebracht in unserer Zeit, wenn alles auf Mord hinauszulaufen scheint, im Zirkus wie auch anderswo.

Joel Schechter. "*Scène de cirque*—Lotte Goslar."

Au cours des cinquante ans de sa carrière, Lotte Goslar a joué dans quelquesuns des meilleurs cabarets politiques d'Europe. Après avoir émigré à

Hollywood en 1940, elle rencontre Bertold Brecht. En 1946, sans qu'il y ait eu suggestion de sa part, Brecht écrivit un scénario de pantomime pour elle. C'est au cours d'une conversation récente avec Lotte Goslar que l'auteur a eu la chance d'apprendre toute l'histoire de *Scène de cirque*. Un clown qui distrait l'audience entre les différents numéros s'est endormi et se trouve enfermé dans la cage au lion. A son réveil, le clown aperçoit le lion et est hypnotisé par le regard de l'animal. Le lion oblige alors le clown à exécuter des tours comme un animal dressé. Mais il détourne ses yeux du clown pour un instant, le charme est rompu et le clown, recouvrant sa liberté, saute sur le lion et le déchire mortellement. Cette pantomime est un exemple curieux de l'intérêt que Brecht a toujours éprouvé pour les clowns. Cependant, le clown de *Scène de cirque* n'est pas particulièrement drôle. Bien que le scénario de Brecht et la mise en scène de Goslar évitent toute allusion politique, la portée politique de cette pantomime ne peut être niée. Si l'intrigue apparaît d'abord quelque peu kafkaïenne, la mise en scène met en évidence le caractère essentiellement brechtien de cette parabole. Une pantomime ayant pour sujet un clown et qui, pourtant, ne fait presque pas rire est bien le reflet de notre époque où tout semble finir par le meurtre, au cirque comme ailleurs.



# Lotte Goslar's *Circus Scene*

Joel Schechter

Lotte Goslar is a clown who dances. In her stage world a young ballerina refuses to obey her teacher; life-size toy soldiers shoot each other to music box accompaniment; a talent show contestant plays the violin with her feet; and a grandmother dances into heaven. Most of these comic scenes make no overt political statement, and Lotte Goslar has said that she is not "a political person"; but during her fifty-year career she has performed in some of Europe's finest political cabarets. After permanently leaving Germany in 1933, at the age of sixteen, she danced comic solos as part of the Peppermill Revue, the anti-fascist cabaret show directed by Erika Mann, in tours across Europe. The Peppermill subsequently served as a model for the cabaret featured in the film and play *Mephisto*, based on Klaus Mann's novel. Goslar also performed with the Liberated Theater, a satiric, anti-fascist group in Prague, before she emigrated to New York in 1940. There she continued to dance solo. In 1943 she joined the Turnabout Theater in Hollywood. She met Bertolt Brecht through their mutual Californian acquaintances, Elsa Lanchester and Charles Laughton.

After Brecht saw one of Lotte Goslar's performances, he asked her to choreograph the carnival scene in *Galileo*. This she did to his satisfaction in 1946. By her own account, she added one character to Brecht's play. The street singers who mock *Galileo* through their ballads were joined by a hungry little girl who cannot dance. The singers have beaten the girl into learning some steps to illustrate their songs. The tiny girl, Goslar's contribution to Brecht's character list, is the sort of reluctant dancer who still appears in Goslar's repertory. The playwright liked her choreography of the street singing and the carnival frolicking enough

that he subsequently invited Goslar to become the Berliner Ensemble's choreographer in 1951. She declined the invitation, preferring not to return to Germany.

She accepted another offer from Brecht, however. In 1946, without any prompting from her, Brecht wrote a pantomime scenario for Lotte Goslar, and dedicated it to her. The one-page scenario is still performed by her company, Lotte Goslar's Pantomime Circus, a group formed in 1954. Goslar is the only artist who holds the rights to perform the scenario, which is still unpublished at present. I discussed the scene with her at her country home in West Cornwall, Connecticut, in April of 1984, and she graciously told me the whole performance history of *Circus Scene*.

On paper the scene almost reads like a parable by Kafka. It describes "a much discussed scene of horror" which occurred "in a Circus in A.," "A." being an unnamed city or country. The scene begins when a clown is locked inside a cage with a lion. According to Goslar, the clown is a "cheap little clown who entertains between acts, and has fallen asleep." Once locked inside, the clown wakes up, sees the lion, and is mesmerized by its stare. The lion then compels the clown to perform tricks as if he (the clown) is a trained animal; the clown jumps upon platforms, balances on top of a ball, and crawls up an open ladder, under the direction of the paw-pounding lion. The scene ends when the spell is broken. The lion removes his eyes from the clown for a moment, and the clown, sensing his temporary freedom, jumps onto the lion and bites him to death. The murder of the lion is not necessarily an act of self-defense; Brecht's scenario suggests rescue was near. Employees armed with pistols and iron hooks rush in just as the clown is killing the lion.

The scene is a curious example of Brecht's continuing interest in clowns, which began with his youthful admiration for the cabaret clown Karl Valentin, and surfaced in the clown scene of *The Baden Learning Play* (1929), as well as the clownish personae of Kalle, Ziffel, Matti, and Azdak in his later writings. Herr Schmitt, the clown in *The Baden Learning Play*, is far different from the clown in *Circus Scene*; Schmitt is a passive victim, who never tries to stop the torture inflicted on him. The transformation of an innocent clown into a fighter in *Circus Scene* has more affinity with *Man Is Man*, where the army turns the clown-like porter, Galy Gay, into a "human fighting machine." For this reason James Lyon compares *Man Is Man* to the *Circus Scene* in his brief commentary on the scenario.<sup>1</sup>

Lyon's reference to the circus scenario considers it mainly as a written text. Lotte Goslar's choreography of the scene also deserves attention. Her staging makes it clear that the parable is far more Brecht-

tian than Kafkaesque. It also reveals Goslar's comic imagination—her gifts as a clown and choreographer—which led Brecht to write the clown scene for her in the first place.

Brecht's scenario was only the beginning of the pantomime. Goslar added some important elements not mentioned in the script at all: music; costumes; spectators who participate in the story by locking the clown in and enjoying the clown's predicament. She also decided to divide the lion's role among four dancers, turning the animal into a collective character she compares to a "lynching party or Nazis."

### The Men in the Lion Suit

Brecht himself was aware of something human about the lion—or something inhuman about the clown. As Goslar discovered in carefully studying Brecht's scenario, he refers to the clown as "the beast" ("Bestie") toward the end of the story. At first she thought that Brecht had made a mistake; but then she became convinced, with the advice of her friend Hans Sahl, that Brecht means it. The clown is transformed into the beast, in Brecht's own words.

One indication of the clown's transformation in Goslar's choreography is the final moment in the scene; the clown wields the whip which has served as the tail of the lion. The lion itself is an abstraction, represented by four dancers in Goslar's version of the scene. And it is primarily through the lion that Goslar demonstrates the affinity between man and beast. By having four men share the role of the lion, and keeping the animal's human components quite visible, she suggests that a man can become part of a lion, if he is not wholly bestial. "I did not want a funny lion," says Goslar. "I wanted it to be a powerful, dangerous unit." The four men "don't really look like a lion, but somehow convey an image of a lion. They [are] the front, the sides, and the tail end—with a whip instead of a tail. There is a mane. A lion has only four legs, of course, and here were eight legs. So four of the legs [in the costumes Goslar designed] were yellow and four meant to be invisible were black. When the lion is bitten by the clown, you see the four yellow legs one on each dancer move in a death agony." In this scene, as Brecht once said of epic acting, "there are no illusions that the player is identical with the character."<sup>2</sup> The lion is also four men.

### The Audience on the Stage

Although Lotte Goslar was given the circus scenario by Brecht in 1946, it was not publicly performed until 1972, at the ANTA Marathon

Dance Festival in New York. The choreographer explained the delay this way:

For many years I did not do anything with it. The main reason was the music. I totally work out of music. I never work with an idea first; music comes first, it has an atmosphere, suggests something vicious or friendly or loving or ridiculous. And if I like the music, and I am induced to do something, some images come up. If they connect with the thought that I have had, it can become a number that also says something. . . . I called Lotte Lenya—years after I had the script—and asked her whether Weill had any music not well known that I could use. She contacted the publisher, and they wrote her that there was one piece called “Cafe Royale.” When I finally obtained it, the music was not at all what I wanted. Around the same period I heard another composition and I knew immediately that “This is the entire scene.” It is by Mache, and he composed it entirely with voices. You don’t hear any real words. It sounds as if you are standing in the center of the circus ring, and you hear the din of the voice, you hear laughter, screaming, shushing, everything, but it is just noise.

The voices represent the circus audience, not the clown or lion. Goslar decided to give the audience a role in the piece physically as well as orally. Brecht’s scenario only twice refers to the spectators who “witnessed a strange happening” as they watched the lion gaze at the clown and tame him. Lotte Goslar represents the spectators’ gazes as well as their voices, by placing performers onstage to represent the audience at the circus. They watch the scene of horror after one of their members initiates it, by locking the cage in which the clown has fallen asleep.

Lotte Goslar recalls that she placed an audience in the scene

. . . because I am very much interested in human relations, what people do to each other, good or bad. I know a lot of circus people, especially from the Ringling Brothers, and they have told me that when the aerialists work without a net they are paid time and a half. I think that is an indictment of humanity; it means that more people will come to see the show when it is announced that there will be no net. I love to see the Chinese circus, where everybody is on a rope; they do the most fabulous things, but you know they cannot get crushed in a fall.

So the spectators are sitting there, and whenever the clown is in danger, this is what they want to see. Toward the middle of the scene, the clown is high up on the ladder, and the lion has come apart, and two of them are climbing up, hitting him. It is almost as if he is doing a dance up there, while trying to avoid being hit, and the spectators in the scene applaud. None of this crowd reaction is mentioned in Brecht’s outline. The head of the lion goes up alone, and gives the clown one last hit. The clown almost falls off, but he is hanging there, dangling, and then his shoes come off, and his pants come off, and the



audience [onstage] laughs, because they find it funny. I think Brecht would have liked this staging.

At the very end, after the lion is dead, the clown steps over him and turns around to look at the spectators onstage who tormented him. Now they are all afraid; now they all know it can happen to them. He steps forward, tears out the lion's tail (a whip), looks from one side to the other into the real audience, and swings his whip, as the light pins down his face.

The audiences onstage and off are linked by the clown's gaze, in Goslar's production. These visual references to the audience, which she added to Brecht's outline, implement some of the playwright's own ideas about audience identification with characters onstage. Spectatorship is an act which allows, even applauds and gratefully accepts the lion's torment of the clown. Goslar said the *Spectators* torment the clown, it should be noted. In their act of spectatorship they side with the lion; his gaze, which embodies a demand for thrills, and his enjoyment of the clown act, could be likened to theirs. "The whole thing is really a power game," adds Goslar.

There is a hint of what Wilhelm Reich called "the mass psychology of fascism" hidden in Brecht's *Circus Scene*, and Goslar reveals it through her depiction of audience involvement in the scene. The mesmerizing gaze turns the clown into a slave, and the lion into a spectator; and it might be the same as that gaze Brecht saw in the faces of "drugged spectators" for whom theater is a "narcotics factory." In his *Short Organon*, Brecht also condemns such spells cast in the theater, where spectators "look at the stage as if in a trance; an expression which comes from the Middle Ages, the days of witches and priests . . . these people seem relieved of activity, and like men to whom something is being done."<sup>3</sup> Without recalling that Brecht said this, Lotte Goslar too compared the spectators in her *Clown Scene* to families in which parents carried children on their shoulders to see witch burnings. The trance described by Brecht in his description fits the passive state of the mesmerized circus clown. The audience onstage is not similarly hypnotized—only by implication it is the same, when the clown's closing stares imply that his experience could become theirs, and that his vulnerability is already theirs.

Although Brecht carefully avoided any explicit geographic or political references in his outline, and Goslar does the same in her choreography, it might be assumed that Brecht was writing about the predicament of those who would resist the spell and mass psychology of fascism; to defeat it, they must not only refuse its commands; they may have to turn upon it with almost inhuman force. James Lyon notes that in

later years, Brecht "was fond of saying that in capitalistic society, if one fights a tiger, one becomes a tiger, i.e., that one assumes the characteristics of one's oppressors."<sup>4</sup> The *Circus Scene* certainly dramatizes this. It also suggests that dangerous spells can be cast in the world of art and showmanship, and in life too.

Lotte Goslar has created and choreographed many different clowns in her life. She does not find the clown in *Circus Scene* particularly funny. "The whole scene is serious," she says, adding that if it "has a few funny moments, . . . they are only funny because the fear has been over-emphasized. At one point, when the lion suddenly looks at the clown for the first time, the clown's reaction is one of fear. He wants to chase the lion away, so he runs toward him and tries to chase him; this always gets a laugh, and should, because it is futile." A clown scene with only a few laughs is appropriate for our age, when everything seems to lead toward murder, in the circus as elsewhere.

Goslar says she has been tempted to play the role of the clown in the scene herself, but always felt "this should be played by a man. Most of the time for me a clown is an 'it,' a figure. In this case, the scene involves a man, who could have some strength, against superstrength, the lion. A woman would be more vulnerable somehow." Few clowns have been less vulnerable than the one who holds the whip at the end of Goslar and Brecht's *Circus Scene*. The ending Goslar gives the scene has a curious antecedent in her own life, incidentally. She recalls that the Peppermill Revue never returned to Zurich after Nazis disrupted a show there. Tear gas and clubbing filled the auditorium, while on stage the master of ceremonies, Erika Mann, stood alone. Mann was dressed as a stormtrooper, but "in fairy tale terms," according to Goslar. The program was called "Fairy Tales," and the group had turned tales from Grimm and Andersen into satiric political commentaries. Mann's stormtrooper was dressed in a silver jacket, a parody of the Nazi look. Whip in hand, she stood on stage and stared outward, while Swiss socialists fought the fascists in the theater aisles. I suspect that during this battle Lotte Goslar first saw the clown with a whip, years before she relocated him in Brecht's *Circus Scene*.

---

Special thanks to Diana Scott for assistance in the interview.

## Notes

1. James Lyon, *Brecht in America* (Princeton Univ. Press, 1980), p. 196.
2. Bertolt Brecht, *A Short Organon for the Theater*, Section #51, in *Brecht on Theater*, edited and translated by John Willett (Hill & Wang, N.Y., 1964), p. 195.
3. *Brecht on Theater*, p. 187.
4. James Lyon, *Brecht in America*, p. 196.

Reinhart Hoffmeister. "Interview with Marta Feuchtwanger."

In January 1980 the West-German television station ZDF broadcast an interview that Reinhart Hoffmeister conducted with Marta Feuchtwanger. Here are excerpts of this interview. Marta Feuchtwanger talks about the Munich premiere of *Eduard II.*, a play that her husband Lion had written with Bert Brecht. She remembers how this collaboration between Brecht and Lion Feuchtwanger came about and how it practically worked out. During the years in Munich, as well as later during the exile years, especially in California, the apartment of Lion and Marta Feuchtwanger was *the* meeting point for many German artists. Everybody said: "Are you going to the Feuchtwangers, too?"

Reinhart Hoffmeister. "Interview mit Marta Feuchtwanger."

Im January 1980 übertrug das Zweite Deutsche Fernsehen ein Interview, das Reinhart Hoffmeister mit Marta Feuchtwanger führte. Hier Auszüge daraus. Marta Feuchtwanger berichtet von der Münchner Premiere von *Eduard II.*, ein Stück, das ihr Mann zusammen mit Bert Brecht geschrieben hatte. Sie erzählt, wie die Zusammenarbeit zwischen ihrem Mann und Brecht zustandekam, und wie sich diese praktisch gestaltete. Es wird deutlich, daß sowohl in den Münchner Jahren, als auch später im Exil, besonders in Californien, die Feuchtwangersche Wohnung *der* Treffpunkt deutscher Künstler war. "Gehen Sie auch zu Feuchtwangers?" war in aller Munde.

Reinhart Hoffmeister. "Interview avec Marta Feuchtwanger."

En janvier 1980, la télévision d'Allemagne de l'Ouest diffusa une interview de Marta Feuchtwanger par Reinhart Hoffmeister. Voici des extraits de ces interviews. Marta Feuchtwanger parle de la première de *Edouard II.*, une pièce que son mari avait écrite avec Brecht. Elle évoque comment a commencé cette collaboration Brecht/Feuchtwanger et comment elle se passait pratiquement. Pendant les années à Munich aussi bien que plus tard, pendant les années d'exil, spécialement en Californie, l'appartement de Lion et Marta Feuchtwanger était le point de rendez-vous de nombreux artistes allemands. Tout le monde disait: "Est-ce que vous allez aussi chez les Feuchtwanger?"

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



John Willett. "Bacon without Shakespeare—The Problem of Collaboration."

John Willett tries to illuminate Elisabeth Hauptmann's role and contribution to 'Brecht's work.' Hauptmann's relation to Brecht should not primarily be sought in the erotic/sexual sphere and therefore should not be compared with Berlau's, Weigel's and Steffin's relationships with Brecht. Chronologically John Willett sketches out Hauptmann's development as a writer. Working for the Kiepenheuer publishing house, she met Brecht in Berlin in the 1920s and worked with him on the completion of *Man is Man* and other early writings. Willett shows how Hauptmann's fields of interest and research again and again surface in Brecht's work of that period. He pays detailed attention to the mysterious authorship of *Happy End*. He even goes as far as to show her collaboration on some of the songs for the play, which so far have been thought of as Brecht's own real contribution to the play. The advent of fascism in Germany and World War II interrupted this collaboration for some fifteen years. Hauptmann spent this time in the United States. After Brecht had returned to East-Berlin in 1949, Elisabeth Hauptmann came to Berlin on his and Peter Suhrkamp's request. Again she gained as editor of Brecht's *Collected Works* an enormous influence on Brecht's work. Unfortunately the author was not able to get answers to a lot of questions concerning her relationship and collaboration with Brecht while Hauptmann was still alive.

John Willett. "Bacon ohne Shakespeare—Das Problem der Mitarbeit."

John Willett untersucht in diesem Beitrag Elisabeth Hauptmanns Bedeutung und Beitrag für das, was "Brechts Werk" genannt wird. Er macht deutlich, daß die Beziehung Brechts zu Hauptmann nicht primär auf erotisch/sexuellem Gebiet zu suchen ist, und ihr Verhältnis zu Brecht nicht mit dessen Verhältnis zu Berlau, Weigel oder Steffin vergleichbar ist. John Willett skizziert chronologisch die schriftstellerische Tätigkeit von Elisabeth Hauptmann. Als Mitarbeiterin des Kiepenheuer Verlages trifft sie Brecht im Berlin der Zwanziger Jahre und arbeitet mit ihm an der Fertigstellung von *Mann ist Mann* und anderen frühen Werken. Willett zeigt, wie Hauptmanns Interessen- und Forschungsgebiete immer wieder in Brechts Schriften dieser Periode auftauchen. Dabei geht er detailliert auf die mysteriöse Autorenschaft von *Happy End* ein. Er geht soweit, auch ihre Mitarbeit an den Songs, die bislang als Brechts wirklichen, eigenen Beitrag zu *Happy End* galten, herauszuarbeiten. Die Zusammenarbeit mit Brecht wird durch den Zweiten Weltkrieg und die Exilperiode unterbrochen. Elisabeth Hauptmann verbringt diese Zeit in den Vereinigten Staaten. Nachdem Brecht 1949 nach Ost-Berlin zurückkehrt, folgt Elisabeth Hauptmann auf Brechts und Peter Suhrkamps Aufforderung. Wiederum übt sie als Mitarbeiterin an der Herausgabe von Brechts Werk maßgeblichen Einfluß aus mit. Leider war der Autor nicht in der Lage noch zu ihren Lebzeiten Antworten auf viele offene Fragen zu erhalten, die ihr Verhältnis und ihre Zusammenarbeit mit Brecht erhellen würden.

John Willett. "Bacon sans Shakespeare—le problème de la collaboration."

John Willett tente de mettre en lumière le rôle et la contribution d'Elisabeth Hauptmann dans l'oeuvre de Brecht. La relation Hauptmann/Brecht



n'est pas d'ordre érotique/sexuel et par conséquent ne doit pas être comparée avec les relations de Brecht avec Berlau, Weigel et Steffin. John Willett esquisse l'évolution chronologique de Hauptmann en tant qu'écrivain. Elle travaillait pour la maison d'édition Kiepenheuer quand elle rencontra Brecht dans les années 1920 et collabora avec lui à la rédaction de *Mann ist Mann* et d'autres oeuvres de Jeunesse. Willett montre comment les centres d'intérêt et les recherches de Hauptmann apparaissent constamment dans les oeuvres brechtiennes de cette période. Il examine en détail la question posée par le mystérieux auteur de *Happy End*. Il va jusqu' à mettre en évidence sa collaboration à certaines des chansons de la pièce qui, jusqu' à ce jour, avaient été considérées comme la seule contribution authentique de Brecht à cette oeuvre. L'avènement du nazisme en Allemagne et la Seconde guerre mondiale interrompirent cette collaboration pendant une quinzaine d'années. Après le retour de Brecht à Berlin-Est en 1949, Elisabeth Hauptmann vint à Berlin à la requête de Brecht et de Peter Suhrkamp. De nouveau, elle joua un rôle très important dans l'oeuvre de Brecht en tant qu'éditeur de ses oeuvres complètes. Malheureusement, l'auteur de l'article n'a pu obtenir d'Elisabeth Hauptmann, de son vivant, les réponses à de multiples questions posées par sa relation et sa collaboration avec Brecht.



# Bacon ohne Shakespeare?— The Problem of Mitarbeit

*John Willett*

Towards the end of Elisabeth Hauptmann's life, when the East German television made a short programme about her, they called it *Die Mitarbeiterin*. This referred very rightly to Brecht's frequent citation of her in the preliminaries to his plays, where she appears as a 'Mitarbeiter' no less than thirteen times (if you exclude *Happy End*). More recently, when the East German Academy issued their useful compilation of her 'Geschichten Stücke Aufsätze Erinnerungen', somebody had the bright idea of calling it after the first of the stories included *Julia ohne Romeo*. This vulgar decision, which she would surely have detested, had the effect of sliding her over, from her acknowledged place in the 'Brecht Collective' of the 1920s, into the new category of 'Brecht's Women'. As a result even serious students can get enticed down the fascinating paths of biographical gossip and psychological or feminist interpretation, to the neglect of a major literary problem: the exact division of responsibility for the collective's output during the ten years when Hauptmann was involved in it. Perhaps this is the largest unsolved question in Brecht's life and works.

Long before I met Hauptmann those collaborators' names used to fascinate me: in her case doubly so when she also emerged as Brecht's editor in 1950. Even when I had come to know her quite well and to love her dearly, she seemed a continual mystery. Just what had she done? Whatever it was she was playing it down. She neither gossiped nor was the subject of gossip; she still claimed that *Happy End* was the work of

one Dorothy Lane and that she herself had merely translated it; she seemed never to have been the occasion of any of Brecht's erotic poems; indeed the one poem which she hinted to me had been addressed to her was that positively anaphrodisiac 'Lied über die guten Leute' which he is thought to have written around the beginning of the Second World War. Against that, she had clearly not only done a lot of the spadework for those plays, finished or unfinished, to which he put his name between 1924 and 1933; she had actually written parts of them—the Alabama and Benares songs in *Mahagonny*, the original translation of Gay's text for *The Threepenny Opera*, the bulk of *Der Jasager*, the 'Urbild Baals'. Admittedly Brecht's rather condescending poem may have been right when it commented that such 'good people'

... scheinen allein nichts fertigbringen zu können  
Alle ihre Lösungen enthalten noch Aufgaben.

But if she could so collaborate with him without seeming to want credit for it, might she not in the same retiring way have done rather more?

Some seven months older than Brecht, Hauptmann was the daughter of a Westphalian country doctor and his American-born wife, living near Paderborn. At school and college she studied English, then went to work as a teacher and private tutor close to the recently drawn Polish frontier, in an area of large landed estates and intense right-wing political activity. In 1922 she moved to Berlin, where she did some freelance writing and translating and became an occasional reader for Gustav Kiepenheuer, who that year brought out Brecht's *Baal* and announced his forthcoming publication of the *Hauspostille*. A couple of years later, when Brecht himself came to settle in Berlin in the wake of his theatrical associates Engel and Neher, Kiepenheuer was awaiting no less than three books from him; for the *Hauspostille* had still not been handed in, while he had subsequently promised to follow up with *Im Dickicht* and the still unperformed *Mann ist Mann*. Hauptmann having been introduced to this dilatory writer by a friend in November 1924, Kiepenheuer deputed her to go and work with him from the beginning of the new year and get all three books out. From then till the fall of the Republic she remained his closest collaborator, working at first on her salary from Kiepenheuer and thereafter (it seems) on her own freelance earnings and an uncertain share of Brecht's. Later their views might vary as to the intensity of this work, but by her accounts in *Julia ohne Romeo* it commonly lasted from six or seven in the morning until late at night. Starting as secretary and editor, she never seems actually to have directed a play; but outside the theatre itself she came to take part in every aspect of his working life.

Once the first, monster version of *Mann ist Mann* was finished

Brecht had it bound in red leather and gave it to her with a handwritten introduction:

these are the main manuscripts of the comedy *man = man* or *galy gay*, along with the beginnings of an *urgalgei* written many years earlier. at the end of 1925 i gave this to bess hauptmann, who had worked with me unpaid the entire year. it was a troublesome play and even piecing together the manuscript from 20 lb. of paper was heavy work; it took me 2 days, ½ bottle of brandy, 4 bottles of soda water, 8 to 10 cigars and a lot of patience, and it was the only bit i did on my own.

### brecht

During the constant writing and rewriting to which they subjected this play, Hauptmann had what she called 'einen kleinen Einfall' which in her view marked the beginning of her real usefulness to Brecht. A note of hers on the typescript situates this in scene 8—the one which starts with Galy Gay asleep on his chair—and the relevant phrase proves to be the exchange between him and Polly Baker about 'Elefant? Ein Elefant ...' at the foot of p. 331 (in *GW*, or p. 31 in the US, 33 in the UK versions of Mannheim's and my edition). It is not hard then to infer the problem, which must surely have been how to introduce the elephant topic at all. Far more important, however, than Hauptmann's rather laboured solution was her insight into the world of Kipling, which Brecht had decided to make the setting for what had started as a thoroughly Bavarian play. For thereby she helped to generate a small poetic ferment which we see at work not only in *Mann ist Mann* and the *Hauspostille* but also in the music-theatrical works with Kurt Weill. Having got to know Kipling first in translation, Brecht could now explore him further through her.

Along with the consequent extension of Brecht's range went their joint exploration of certain aspects of America (for instance, Hauptmann's researches in hurricanes and millionaires), of the world of sport and of the activities of the Salvation Army, whose meetings and hostels she and her friend Margaret Mynatt were deputed by Brecht to visit. The new interests, ideas and approaches which ensued can be seen today as a whole small complex which became common to her and Brecht and keeps surfacing in one after another of the works which they left us. So Hauptmann supplied the Alabama and Benares songs (marked by her respectively 'English by Hauptmann' and 'By Hauptmann. Brecht's handwriting' on the Brecht-Archive photocopies) in the batch of 'Mahagonny Songs' that were now added to the *Hauspostille*, variously used in the little and big *Mahagonny* operas, and briefly echoed by Galy Gay at the end of scene 8 of *Mann ist Mann*. Did she also contribute to the

'Kaugummi-Song' (Ged.a.d.N 182) and the 'Gedicht über einen Toten' which concluded both *Mahagonny*s and figured in the *Berlin Requiem* too? Both hands are detectable on the typescript of the former, whose protagonist recalls the 'Kaugummijohn' of the title story in *Julia ohne Romeo* (published under the pseudonym Catherine Ux in the magazine *Das Leben* in August 1926), while Hauptmann's alone is to be seen on the latter, which the BBA date c. 1925. In 1928 her Salvation Army story 'Bessie Soundso'—Brecht incidentally always called Hauptmann Bess—appeared in *Uhu*, a magazine for which Peter Suhrkamp worked, along with a charming picture of her in the appropriate uniform, borrowed from a production of Kaiser's *From Morn to Midnight*. Moreover there is another English-language song by her, starting 'As long as you're sane' (BBA 451/39) which has a fourth stanza written in German by Brecht.

The hurricane-millionaire nexus which they thus established floated through various projects like *Mann aus Manhattan* and *Sintflut* before coming to rest in the big *Mahagonny* and *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Sport too recurs in a variety of ways, not only as a theme (*Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*, the story 'Der Kinnhaken' and the rather scrappy 'Boxerroman' in BBA 424) but as an influence on staging, a model for audiences and a source of imagery; thus in the 1925 *Mann ist Mann* script when the soldiers give Galy Gay his first taste of chewing gum they explain that once he has got used to it, then 'braucht ihre zunge diesen sport ebenso dringend wie ein boxer seinen punjing-ball'. With all this went a new deadpan style of narration as seen in the two opening passages which Hauptmann considered 'classic': those of the story 'Vier Männer und ein Pokerspiel' and the first scene of *Mann ist Mann*. As for the Kipling influence, it runs through a number of works from *Mann ist Mann* on, starting with the 'Mann-ist-Mann Song' (later dropped from that work), the 'Song von Witwe Begbicks Trinksalon' and the 'Uganda' song (in the subsequently detached *Elephant Calf*), also inspiring the pastiche 'Lied der drei Soldaten' in allusion to *Soldiers Three*, which at first appeared as one of the additions to the Hauspostille, though without its refrain. The refrain itself, with its familiar words 'Soldaten wohnen Auf den Kanonen' etc., figured under the title 'Kanonen-Song' in the programme of the first Berlin production of *Mann ist Mann* in 1928.

We cannot say that the works in question were significantly attributable to Hauptmann, merely that she had some share in them and that this particular complex of interests and influences was common to Brecht, Hauptmann and Emil Hesse-Burri who went to make up the initial 'Brecht collective' (later to be augmented by Eisler, Reich, Dudow

and Borchardt). But it should be possible to go rather further in establishing her responsibility for those that follow. These comprised above all the main works with Kurt Weill, who had been drawn in by his spontaneous enthusiasm for *Mann ist Mann* and the *Hauspostille* early in 1927. Here Hauptmann played a central part, providing the original 'book' for both *The Threepenny Opera* and *Happy End*,—the one a translation from Gay, the other following an outline by Brecht—then going on to translate virtually the whole text of *Der Jasager*, this time from the English of Arthur Waley. She was involved in the first two 'Lehrstücke', which in the Versuche edition are signed respectively 'Brecht, Dudow, Hauptmann' (the *Badener Lehrstück*) and 'Brecht, Hauptmann, Weill' (the *Lindberghflug*); while *Die Ausnahme und die Regel* derived from a translation which she made of a French version of the old Chinese play *Ho-Han-Chan* and called *Die zwei Mantelhälften*. In fact, if Hindemith was one generally unacknowledged originator of the 'Lehrstück' form, Hauptmann was the other, for it was she who read Waley's *The No Plays of Japan*, translated some of them and wrote the radio play *Die Rollen des Seami* which is included in *Julia ohne Romeo* along with an important interview on the subject which she gave in 1966. It was Weill, she says there, not Brecht, who read her translation of Waley's version of *Taniko* and suggested making it into an opera for children. So if Brecht was undoubtedly drawn to this didactic form and put it to masterly use, there is no good evidence that it was ever, as so often assumed, his particular invention.

The literary influences which she communicated to Brecht at this time went far beyond Kipling, for besides introducing him to Waley as an accessible guide to the Far East she helped widen his view of English and American literature in general, not least with reference to the Elizabethans (a role that seems to accord with Brecht's nickname for her). It should also perhaps be noted that the *Lesebuch* poems of the mid-1920s involved her collaboration, if only as copyist, and that they reflect some of the collective's common themes—hurricanes, Rockefeller, Standard Oil—besides clearly voicing for the first time a woman's point of view. These splendidly severe poems, as we know, spilt over into *Mahagonny* and, with the 'Lied vom Fluss der Dinge', into the 1931 version of *Mann ist Mann*. Nonetheless Kipling and his influence also belong in the collaboration with Weill, not only in the *Berliner Requiem* and in *Mahagonny* but in the twin musicals for the Theater am Schiffbauerdamm: the great success of 1928 and the great flop of 1929. For originally *The Threepenny Opera* was to include translations of Kipling's 'The Ladies' and 'Mary, Pity Women' as well as the full 'Kanonen-Song' which marries the new refrain with the old *Hauspostille*

verse. Meanwhile into *Happy End* went 'Surabaya-Johnny', a variant on the second of these which Brecht had intended for Feuchtwanger's *Kalkutta 4 Mai*, then given to Franz Bruinier to set in 1927, apparently as an independent cabaret song. 'Der Song von Mandelay', which overlaps the men's chorus in the brothel scene of *Mahagonny*, is once again a pastiche whose typescript bears snatches of a tune noted in Hauptmann's hand. The 'Bilbao Song' may relate to a lost 'Lied der Bilbao-Männer' which was to have been sung by the soldiers in the 1925 *Mann ist Mann*.

*Happy End* has long been one of the great Brechtian problems, since Brecht's anxiety to wash his hands of it (following its failure) started a long process of mystification that became compounded by Hauptmann's insistence that the 'book' really had been adapted by her from a story called 'Under the Mistletoe' by one Dorothy Lane in the St. Louis magazine *J.L.'s Weekly*—St. Louis being where Hauptmann's sister had gone to live. To make matters worse, the story with its cast of Salvationists and Chicago gangsters bears an uncertain relationship to the Runyon-based *Guys and Dolls*. Even in the interview of 1964 which is now printed (for some reason) among the 'Bibliographische Hinweise' at the back of *Julia ohne Romeo* she never came entirely clean, though she dates the operation from the story 'Bessie Soundso' of 1928 and says that Weill was a prime mover, wishing 'once again to write a score like that for *The Threepenny Opera*'. At the same time however we have an incomplete and undated letter from Brecht to her (*Briefe* no. 146) which seems to suggest that Massary (meaning the film star?) was at first involved (perhaps as a backer?) and goes on to outline the story of Ecclesia Dick ('worst crook in Chicago') and Mimosenbess of the Salvation Army ('einer Mimose langt man nicht in die Hose') which Hauptmann was to write and take the credit for. On top of this we can assume Aufricht's natural wish as producer to repeat the successful recipe which had launched and established his theatre.

At the outset the recipe was as before: 'book' by Hauptmann, songs by Brecht, music by Weill, directed by Engel, set by Neher, with Theo Mackeben and the Lewis Ruth band. On the earliest typescript, for instance (BBA 994), there is no mention of 'Dorothy Lane', just

Happy End  
by Elisabeth Hauptmann  
Songs by Bert Brecht and Kurt Weill.

However in this case Brecht, for whatever reason, undertook a much less radical reworking of the first script than he had done with her translation of *The Beggar's Opera*, where virtually nothing of the original text was



left finally intact. For only a handful of amendments in his writing are to be found on the *Happy End* scripts (though the issue is confused for the student by the fact that the *Bestandsverzeichnis* classifies these under the same heading as another, untitled *Heilsarmeestück*). What is generally regarded as being his is the songs, but even here there are considerable uncertainties. Thus five songs are included in the *Gedichte* section of the 1967 *GW*, but several more are not: for instance not only the shortened version of the 'Branntweinhändler' poem from the *Hauspostille* (which is natural enough) and the final 'Hosanna Rockefeller' (which for some reason is excluded from the scripts) but also 'Obacht, gebt Obacht', the 'Lied von der harten Nuss', the prologue (omitted also from volume 2 of the *Bestandsverzeichnis*) and all the Salvation Army songs (which I have tried unsuccessfully to trace in various hymnbooks). Does this then indicate that Hauptmann may have had some hand in the writing of the songs? cursory inspection of the Archive photocopies suggests that this is not impossible, and it is notable that the 'Matrosenlied' too is amended by her in an almost proprietorial way.

My own feeling then is that *Happy End*, like *The Threepenny Opera*, was a product of the collective even though the degree of involvement of its members altered while it was being written. At the time, as commonly now, it was regarded as Brecht's show; for instance it was he to whom Aufricht and Engel turned when the end of the last act was found to be unsatisfactory. How the earnings were divided I am not sure; (I will ask my fellow-editor J. F. to add a footnote if he has the relevant figures).<sup>1</sup> The agent as before was Bloch-Erben of Berlin, to whom Brecht later wrote that the advance for *Happy End* had gone entirely to Hauptmann; she also seems to have had a share of his regular payments from them. She had a share too in the rights to *The Threepenny Opera*, where her percentage of the play's earnings seems to have been more than the usual book royalties, though it might vary according to circumstances. So the two cases were at the outset not dissimilar, and the major differentiation, by which *Happy End* became excluded from the canon of Brecht's plays and disowned even by Hauptmann, only took place after that work's failure in September 1929. Subsequently the waters became further muddled by the re-functioning of some of the same material to make first the unnamed 'Heilsarmeestück' on which Burri also worked, then the unfinished *Brotladen* and finally *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* where the gangsters vanished and the millionaires and the Chicago Salvationists came together under a quasi-Elizabethan dramaturgy. Signed 'Brecht. Borchardt. Burri. Hauptmann' in the *Versuche*, and handled once again by Bloch-Erben, this was prefaced by a note saying that it was 'entstanden aus dem Stück "Happy End" von Elisabeth

Hauptmann'. In modified form it re-used 'Obacht, gebt Obacht' (also known as 'Kampflied der Schwarzen Strohhüte' or 'Der kleine Leutnant des lieben Gottes') as well as 'Hosianna Rockefeller' and one or two of the Salvation Army songs.

During 1929 Hauptmann joined the KPD, a step that closely matches the beginning of Brecht's close association with that party. Nevertheless, she was not among the principal collaborators on his three most openly Communist works: *Die Massnahme* by 'Brecht, Dudow. Eisler'; *Die Mutter* by 'Brecht. Eisler. Weisenborn', and the film *Kuhle Wampe* on which he worked with Ottwalt, Eisler and Dudow. She was back in the team again however for the first version of *Die Spitzköpfe und Rundköpfe* by 'Brecht. Burri. Hauptmann' and throughout the whole pre-Hitler period she played a special part in the production of those short stories which tended to appear whenever his theatrical prospects were in the doldrums. Here the seven short stories of her own included in *Julia ohne Romeo* are of particular interest, since in theme and style they seem indistinguishable from what Manheim and I, in our edition, termed 'Brecht's Berlin Stories'; or more precisely the eleven stories that start with 'Gespräch über die Südsee' and end with 'Der Arbeitsplatz'. Add the evidence of these works to that of the corresponding Berlin typescripts in the Brecht Archive—which, in contrast to the scripts of such clearly Brechtian products as *Me-Ti* and the Keuner stories, seldom bear any mark in Brecht's hand—and it looks as if Hauptmann's contribution in this area may have been considerably greater than has been allowed.

For example there are no marks of Brecht's hand on the scripts of 'Gespräch über die Südsee', 'Eine kleine Versicherungsgeschichte', 'Vier Männer und ein Pokerspiel' or 'Lebenslauf des Boxers Samson-Körner', and only a few on 'Nordseekrabben', 'Barbara' and 'Die Bestie'. The extraordinary 'Brief über eine Dogge' on the other hand was entirely typed by him, and it looks as if he must have been mainly or wholly responsible also for 'Safety First' and 'Schlechtes Wasser'. Hauptmann's marks by contrast are frequent, though the fact that they are also found on the Bavarian stories suggests that Brecht to some extent left her in charge of this whole department, including the submission of stories to magazines or theatre programmes, and the preparation of a selection which Bloch-Erben were to circulate. But the stylistic resemblances imply a lot more secretarial responsibilities. Admittedly it is not easy to convey such things, since style is a matter either of general *Gestalt* (which has to be judged subjectively) or of detailed verbal analysis such as no one (to my knowledge) has yet practised on Brecht's prose. But a few samples from *Julia ohne Romeo* may serve to give some indication.

There James G. Luck, the young American banker who comes up against 'Kaugummijohn' in the title story,

bezog die Stelle, das heisst einen wackligen grünen Schreibtisch, mit einem Telefon, von dem aus er Leuten ohne Telefon, die seine Väter hätten sein können, Befehle erteilen durfte.

The story of 'der schöne Edgar' and the motorcycle begins:

Einer der wenigen Sätze in der Bibel, nach denen sich so viel Männer wirklich richten, ist der Satz: Und er soll dein Herr sein [this being the title of the story]. Nach diesem Satz richten sich tatsächlich viele dumme Männer — und fast alle klugen Frauen.

Similarly the two closing sentences of 'Auf der Suche nach Nebeneinnahmen', which was published by *Ubu* in January 1931, and describes a young married woman's drift toward prostitution:

Wenn der Mensch nicht den andern Menschen verkaufen kann, dann verkauft er, in die Enge getrieben, sich selber. Zehntausende gesichtslose Männer und Frauen in zehntausend Situationen suchen stündlich an sich herum, was an ihnen verkaufbar wäre, der Kopf oder die Beine, ihre Jugend oder ihr Alter, ihre Nachtstunden oder ihr Sommer. So suchen sie immerfort nach immer neuen Tricks und auf Grund immer neuer Enttäuschungen ihre Lage zu verbessern, die nicht besserbar ist.

The most powerful of Hauptmann's stories (and the one that stood out for me from Wieland Herzfelde's important *30 neue Erzähler des neuen Deutschland* where it appeared in 1932) is 'Gastfeindschaft' when an unemployed man is invited to spend Christmas with a bourgeois family. This seems closely akin to Brecht's 'Der Arbeitsplatz', whose final cadences the passage just quoted also recalls. The likenesses indeed are such that one might be tempted to think that the Brecht story too must have been written by her. However, there is a letter from her to Brecht, sent after she had reached St. Louis in 1934, which makes clear that both of them had written versions based apparently on notes of the same real-life incident. Faced with this final evidence of overlap perhaps we can go no further than simply to suggest that the work on the Berlin stories must have been shared, and that because they were only a secondary aspect of Brecht's work the major responsibility was quite likely to be Hauptmann's. As for their function, it was first to back up and help publicise the plays; secondly, of course to increase Brecht's earnings (out of which Hauptmann too got paid) — never more successfully than during the run of *The Threepenny Opera* when 'Die Bestie' won the *Berliner Illustrierte Zeitung's* short story prize. Both parts of the dual operation depended on the use of Brecht's name; so it may in effect only

have been the leftovers that got published under Hauptmann's. But we cannot say definitely, only point to this quite large area of uncertainty and indicate the spots where detailed research and clarification are most needed. What is sure is that imaginative prose work published under Brecht's name makes any reference to collaborators, nor is there any sign that Hauptmann wished this otherwise. In fact she gave the impression of positively wanting to remain in the back room.

Such is my somewhat tentative reading of Hauptmann's literary role up to 1933. Then with the advent of the Nazis everything changed. Not only the Brecht collective but the whole of Weimar culture broke apart, leaving her to spend the rest of that year working illegally for the KPD and doing what she could to salvage Brecht's affairs. More than once her flat was searched, says Fritz Hofmann's short biographical postscript to her book, though she was lucky in that part of it was sublet to Lili Brik and her then husband, a Red Army general on attachment to the Reichswehr under the secret agreements of 1922, while Margaret Mynatt as a British subject could help to get Brecht's papers safely away. Then at the end of 1933, when she was briefly arrested by the Gestapo, she was able to arrange to go to her sister in the middle West of the land where their mother had grown up. This was at the beginning of Franklin Roosevelt's New Deal, when the European Left had started looking hopefully to the United States not only for political support but also for further progress in theatre, literature and the other arts. Exactly what Hauptmann did in her fifteen-odd years there is by no means clear, though Hofmann says she at first did housework and she herself describes (in the essay 'Als Lehrerin in den USA') teaching in various schools, including a spell at a college for blacks in the South and five years in a big progressive school which she termed 'comparable with the very best of the schools I saw in Germany in the late 1920s'. Though never uncritical she evidently felt at home in her maternal country, developing a considerable affection for it and identifying with its liberal traditions.

In Brecht's *Briefe* there is only one letter addressed to her between 1933 and 1946. For five or six years he virtually abandoned writing short stories, while only 'Als Lehrerin' and the descriptive 'Im Greyhound unterwegs' in *Julia ohne Romeo* suggest that she ever tried to keep her hand in as a writer. She came to New York in 1935 to help mediate in his dealings with Theatre Union over their production of *Mother* after which she was hoping to visit Borchardt in the USSR, possibly in the hope of working there; he however was about to be deported, and it sounds as if the trip fell through. A little later Brecht was trying to get

her to write on American theatre for *Das Wort*; but apart from this there is no more evidence of her playing any part in his affairs until he had made up his mind to leave Scandinavia for good. Then in 1940/41 she swung into action, getting Dieterle and other Hollywood friends to subscribe to the family's maintenance till Brecht could get a footing in California. At that time she was herself at 1626 North Martel Avenue, Hollywood, but then moved to Greenwich, Connecticut, where Brecht was to find her on his first visit to New York in spring 1943. Thus the *Arbeitsjournal*:

hauptmann lebt mit horst bärensprung [a lawyer] und hat nicht sehr viel zeit übrig, jedoch würde sie gern wieder arbeiten

— at, of course, the only *arbeit* that counted, his own. Soon she was once again harnessed up, collaborating marginally on *The Duchess of Malfi*, supervising the translation of *Furcht und Elend des Dritten Reiches* by Eric Bentley, who was taken aback to see how much authority Brecht gave her (e.g. to rework the 'Moorsoldaten' scene), then in 1947 co-writing the film treatment for 'Der Mantel' after Gogol, in which Brecht hoped to interest Peter Lorre. By then she was married to Paul Dessau, who had established himself in Santa Monica in order to collaborate with Brecht. He was her second husband, her first/brief marriage to one Friedrich Hacke having ended in divorce before 1933.

Her return to Germany in 1949 was virtually organised for her, for Brecht not only wanted her on the board of the newly-formed Berliner Ensemble but also arranged with Peter Suhrkamp, apparently without consulting her, that she should be engaged as editor of the resumed *Versuche* series which he started publishing that year, and thereafter of all his works. With this she acquired a different, rather remoter role in the expanding circle around Brecht, which was already turning into something far less tight-knit than the pre-Hitler collective: a mixture of middle-aged matriarchy on the one hand and an apprenticeship system on the other. So where once the *Versuche* used to follow the text of a play with the names of the team who wrote it (starting with Brecht's), from number 9 on they would ascribe it to Brecht and prefix it with a note giving his *Mitarbeiter*, a not insignificant distinction. Among these Hauptmann herself figured only twice, each time together with the young Swiss director Benno Besson: as working on *Don Juan* and *Pauken und Trompeten*, which were the two last Berliner Ensemble adaptations to appear under Brecht's name. The second in particular appears to have been conceived very much on *Threepenny Opera* lines, starting with Hauptmann's translation of another English eighteenth-century comedy which she transported forward—, this time so as to

celebrate the American colonies' independence—while Brecht supplied a number of songs to be set in Weill-like style by Rudolf Wagner-Regeny. Among these was the 'Lied der Kompanie' with its Kiplingesque references to military pursuits in 'Gaa'.

In the winter of 1955/56, which was when I first met her in London, Hauptmann was one of the three exceptional women who seemed for better or worse most influential in Brecht's work and life—a life which had not much longer to run. Helene Weigel was the mother of his children, the head of his company and the actress associated with his greatest roles. Ruth Berlau was the woman whom he had loved, very much under the irrational conditions of what his ballad called 'die sexuelle Hörigkeit', from the mid-1930s till around the time of his return to Europe, and who since then had become perhaps his outstanding personal problem. Hauptmann was the *Mitarbeiterin* or collaboratrix whose inspiration and judgement lay closest to his own and had dovetailed with it most productively. Besides this trio there had also been Margarete Steffin, the only woman whose contribution could compare with Hauptmann's, and at the same time a beloved mistress and a representative of that Communist working class in whose political instincts he believed. That all four had loved and been loved by Brecht—within the varying frameworks imposed by their own temperaments and his—is clear, and now that he was having affairs with younger members of the company each of the three survivors was left with something different. Weigel with the titular position, the prestige and the material advantages; Berlau with a driving sense that he should still be loving her, a long history of psychological instability and, alas, a drink habit to which to be driven. But Hauptmann? For Brecht she was still what he had termed in a testimonial of 1934 'einer der verlässlichsten und tüchtigsten Menschen, die ich kenne'; moreover the problems created by Berlau had brought her and Weigel (it was said) closer to one another than they had ever been before. But how far was she now being taken for granted, and how far did she mind?

I've never assumed that any woman who came into Brecht's orbit was instantly to be categorised as one of his 'mistresses', and am well aware that the two great love affairs of his maturity—with Berlau and with Steffin—started circumspectly. Whether or not it was true, as Hanns Eisler claimed, that in time he cut his preliminaries down to the two words 'Sag "ja!"', in neither case, it seems, was a full sexual relationship established right away. I did however believe from various hints and indications that the charming and reticent 59-year-old whom I got to know well in Berlin in 1956, and after Brecht's death, must have been in every sense his principal partner between the start of their work

together and his marriage to Weigel in April 1929. I never asked her about this, nor until Klaus Völker reported it in his book did I learn about her alleged suicide attempt at the time of the marriage, though neither is without relevance to the story of *Happy End*. But I was able to see her briefly with Brecht at Buckow and to register the endearing mixture of solicitude and decisiveness, of detachment and long familiarity with which she approached this shy, considerate yet relentlessly purposeful man. And she did on one occasion—some years later, I think—volunteer to me that Brecht should not be thought of as an unjust and egotistical lover: you knew exactly where you were with him, she said; he would make no false promises or exaggerated professions of love; when it was all over no bad feeling remained. In this she may have been prompted by her awareness of the sympathy which many of us felt for Ruth Berlau, whom Brecht's death had left high and dry on the scrapheap (and she herself treated with great consideration). Berlau had expected a lot and lost not only Brecht but herself. Yet despite what Hauptmann said it is difficult to read some of Brecht's writings to or about Berlau (e.g. the Lai-tu stories) without feeling that they have a spurious ring.

Critics tend to be exceptionally censorious about Brecht, either because they resent the power of his writing or because they feel he is a god who has somehow failed them. Part of the all too familiar non-literary 'case' against him is that he allowed himself to be politically manipulated by severe, more or less fanatical Communist women: Weigel, Hauptmann and Steffin. Another, more recently developed indictment which could be equally demolishing is that he was the male pig *par excellence*, carelessly exploiting these same women in bed and at the typewriter. Such arguments not only rest on a wilfully selective attitude to the evidence but seem on the face of it to contradict one another, which Hauptmann's role in his life in particular is difficult to reconcile with either. For she really did choose to sink herself in the collective and merge her literary identity with his, and she continued to love the work long after she had, to all appearances, ceased in any erotic sense to love the man. But what about his role in hers? Was she really as relativistic in her attitude to 'personality' as the soldiers in *Mann ist Mann*, or to literary property as Brecht himself in his more polemical mood? Was she as coldly and detachedly *neusachlich* as all that? Is it a great pity that she never found the time or the concentration—or maybe the necessary self-assertiveness—to sit down and write her reminiscences, which might have given us a careful, critical account of the whole poetic, theatrical and politico-artistic complex we call 'Brecht'; of the contribution made to it by herself and other almost faceless collaborators; of the human cost or sense of fulfillment which this facelessness involved.

The signs are that she became slightly less satisfied with her anonymity following the establishment of the new, enlarged, state-subsidised Brecht complex centering on the Berliner Ensemble; then still less so after Brecht's death in August 1956. This was when she let it be known, for instance, that she had written such minor items as the English-language Mahagonny Songs and the biographical note on 'Das Urbild Baals'; later, as I have noted elsewhere, she told Rosemarie Hill (who had come to help with her editorial work) that her own share of the work on the plays ought to have been made more clear, and now be more fairly rewarded—something that Brecht himself had apparently intended, though without clear provisions. Feeling ignored (so she told me) by the East German theatre historian and even, once Palitzsch and Weber had left, by Brecht's younger followers at the Ensemble, she welcomed foreign visitors like Bernard Sobel and myself, once saying that we were the only two people who were really interested in her experience of the theatre of the 1920s; she also spent some time helping Keith Hack over his adaptations of *Der Brotladen* and *Mann ist Mann*. After Brecht's death she had hoped to resume her own writing—with Guy Fawkes as one promising subject. A few sparse fragments of reminiscence, record and comment also began to appear, starting with the extracts from her 1926 diary in the Brecht memorial number of *Sinn und Form*. These too are included in *Julia ohne Romeo*: that is to say three pages 'Über Brecht' on his methods of collaboration, written for his sixtieth birthday but not previously published; her important interview about the background to *Der Jasager*, published in 1966; five illuminating pages on Brecht's attitude to music, of the same year; an obituary tribute to Erich Engel; and part of a so-called 'Telefoninterview mit Dorothy Lane' which traced the history of *Happy End* back to her own short story, describing that play somewhat deceptively as 'eine Art Vorarbeit zu einem Stück über die Heilsarmee'. It is on the face of it surprising that more could not have been reproduced of the various earlier notes listed in volume 4 of the *Bestandsverzeichnis*, which include quite a bit more of the 1926 diary (starting with an entry 'Mit Busoni und einem Freund von ihm. Abends bei Brecht'). Like the far more extensive diaries of Margarete Steffin, these seem still to be awaiting scholarly study.

Much the most interesting and impressive of her later writings however are two autobiographical pieces attributed to the early 1950s which are in the last section of *Julia ohne Romeo*. These describe opposite ends of her more personal experiences and are titled by the publishers 'Gedanken am Sonntagmorgen'—about a lonely weekend in East Berlin in autumn 1951—and 'Leseerlebnisse im Elternhaus', three movingly written pages which would have made a perfect start to the



reminiscences that she never wrote. As a child it appears that she hated having illustrations to the books she read, and tore them out, though she herself would draw copiously in the margins. She taught herself to read, sitting for preference near a window on the attic stairs. Up in the boxroom she and her sister found and read their parents' letters—passionate love-letters, letters about their mother's adoption in America, letters home from their father when he was a student, which they would cite in defence of their student brother—thereby gaining insights which few children are able to get. But the clear, vivid prose soon peters out, as it does too in the slightly longer account of her feelings of solitude on one of those many Sundays of which 'manchmal hatte sie gedacht, sie ertrage es nicht mehr'. This piece touches on her need to earn money by uncongenial translation work, and on an unspecified attempt at suicide in the past.

Früher war sie sonntags eingeladen gewesen, nun aber schon lange nicht mehr. Sie war ja auch kein besonders unterhaltender Gast . . .

So she turns to the newspapers, where an article on Brecht reminds her of the long hours she spent working with him—longer and later than he was nowadays prepared to admit.

Die Vielfrassszene usw. aus 'Magahonny', die Bibelszene aus der 'Mutter', viele Gedichte—alle wurden spät am Abend, manches noch später geschrieben.

Now she has taken to smoking again. As a rule she cooks skilfully, reading a recipe 'wie ein Musiker eine Partitur'; but eating on her own 'machte ihr . . . keinen Spass'. None the less she goes into the cold kitchen or when the bell rings and a poor drop-out theology student appears, who has been writing a play. And there it breaks off.

At least those two unfinished pieces tell us more about her than, being prejudiced like Brecht against 'das Psychologische', she was normally prepared to say. And for those of us who, despite occasional argument and exasperation, had become very fond of her they are painful to read. Painful not only because they communicate her own pains which she so serenely covered up, but also because they bear out what Brecht had said in his 'Lied über die guten Leute' whose patronising tone she appeared not to resent: that she could never complete so independent and personal a piece of writing or, in effect, write her own book. Whether this inability was an act of chronic self-denial unwittingly imposed on her by his demands and his assumptions, or the result of some already latent incapacity to value and maintain her own initiatives is at present impossible to say. It may well remain so. But because it too is relevant to our

understanding of Brecht's collective methods, and of the sacrifices involved in them, the uncertainty has to be stated here.

I hope that readers will condone my motives for writing so largely speculative an account of a still controversial area. I wish I had known the right questions to ask Hauptmann during her lifetime, or even known someone else who had actually asked them. 'Worüber man nicht sprechen kann, darüber sollte man schweigen' is a principle which I would normally accept, not least when addressing an informed audience, who may well be contemptuous of guesswork. This applies particularly in the case of so charming and diffident a woman, whose personal dealings were marked by a dry wit and an extreme delicacy of feeling: she would have found our sort of inquisitiveness painfully intrusive. All the same, as we come to learn more and more about the still expanding nebula called 'Brecht', we see what a vital part of it Hauptmann was in one way and another, and how easy it is to get him wrong if we fail to allow for her role as writer, communicator and person. What I have done then is to state what I know about that role and its implications, filling this out with informed speculation based, if need be, on intangibles and subjective impressions. I would have had much more hesitation about doing this if it were for a general audience unable to distinguish guesses from facts. In the context of the present Yearbook, however, I feel that any discussion of 'Brecht and women' would be incomplete without her, and that even the most makeshift attempt to treat her achievement as a whole may serve as a challenge to scholars to find out more and do the job better. *Julia ohne Romeo* is certainly an inadequate start, but at least it is a suggestive one. It ought to provoke far more research than I have been able to do myself.

### Note

1. *Footnote prepared by John Fuegi.* The original contract for *Happy End*, as far as I have been able to determine from the Bloch Erben provided an identical three way split between Hauptmann, Brecht, and Weill. At the same time Hauptmann and Brecht exchanged the following legal memoranda concerning the piece: Hauptmann to Brecht (16/4/29):

"Ich habe ein Theaterstück geschrieben, das unter dem Autoren-Pseudonym Dorothy Lane erscheinen wird und zur Aufführung am 'Theater am Schiffbauerdamm' in Berlin angenommen ist. Das Werk erscheint im Bühnenvertrieb Felix Bloch Erben. Sie haben sich mir gegenüber verpflichtet, die Gesangstexte für die für dieses Stück geplanten musikalischen Einlagen (Songs) zu schreiben. Den Bühnenvertrieb Felix Bloch Erben [sic] habe ich entsprechend in Kenntnis gesetzt und Sie haben von meinem Vertrag mit Felix Bloch Erben Kenntnis genommen. Ich meinerseits habe die Firma Felix Bloch Erben davon verständigt, dass Sie sich vorbehalten, die Texte Ihrer Songs für den Buchverlag, Kabarett usw. gesondert zu verwerten."

Brecht to Hauptmann (2/5/29):

“Ich habe mich bereit erklärt, für das Stück die Songtexte zu liefern. Die Songs darf ich gesondert vom Stück laut Vertrag mit dem Verlag Felix Bloch Erben für Kabarett usw. verwenden.”

The play is now being played in Washington, D.C. (May 1984) with no mention in any of the publicity of the existence of Elisabeth Hauptmann. As far as I can determine this is now standard practice at least in the English speaking world.

Heinz Uwe Haus. "In Memoriam Asja Lacis."

For Brecht, Piscator, Reich, Weigel, and Feuchtwanger the Latvian revolutionary, actress, paedagogue, director, and critic was a live witness of the Russian Revolution; intermediary of the political, human and artistic changes of those years. The stations of her life are closely connected with the axes of both the aesthetic and political developments of the socialist heritage. She was introduced to Brecht in Munich in 1924, when he directed *Eduard II*. Having worked together with Russian directors like Meyerhold, Asja Lacis became an important collaborator with Brecht. She either worked in her home town of Riga (for instance with the "Pursued Theatre") or in the USSR (with the Latvian National Theatre in Moscow) or in the West, especially in Berlin. Together with her husband, the theatre critic Bernhard Reich, she published a large number of her writings in those years. Quotations from those publications and from various interviews that the author conducted with Asja Lacis in the 1970s, make up this concise description of her work and the atmosphere of the years in which this work was done. The years from 1939 until 1948 are a decisive interruption of this work, because Asja Lacis and Bernhard Reich fell victim to Stalin's purges and were imprisoned. Relatively soon, however, this crisis was overcome and already in the 1950s Asja Lacis supported the reception of Brecht's plays on Latvian stages. Her last production was a one-actor-version of *Mother Courage* by Brecht (adapted by Reich) in 1969. Asja Lacis died on November 21, 1979.

Heinz Uwe Haus. "In Memoriam Asja Lacis."

Die lettische Schauspielerin, Pädagogin, Regisseurin, Kritikerin und hauptberufliche Revolutionärin war für Brecht, Piscator, Reich, Weigel und Feuchtwanger Zeugin der russischen Oktoberrevolution, Sendbote des politischen, menschlichen und künstlerischen Aufbruchs jener Jahre. Ihre Lebensstationen sind eng mit den Drehpunkten ästhetischer und kulturpolitischer Entwicklung des sozialistischen Erbes verbunden. Sie lernte Bertolt Brecht 1924 in München kennen, als dieser dort *Eduard II*. inszenierte. Aufgrund ihrer Theaterarbeit mit russischen Regisseuren wie z.B. Meyerhold wurde sie zu einer wichtigen Mitarbeiterin für Brecht. In stetem Wechsel arbeitete sie im heimatischen Riga (z.B. am "Verfolgten Theater"), in der Sowjetunion (am lettischen Staatstheater in Moskau) oder im Westen, insbesondere in Berlin. Gemeinsam mit ihrem Mann, dem Theaterkritiker Bernhard Reich, entwickelte sie in diesen Jahren eine umfangreiche publizistische Tätigkeit. In kurzen Auszügen aus ihren Veröffentlichungen und aus Gesprächen, die der Autor mit Asja Lacis in den 70er Jahren führte, entsteht eine kurze Beschreibung ihrer Arbeit und der Stimmung jener Jahre. Einen entscheidenden Einschnitt in diese Arbeit stellen die Jahre von 1939 bis 1948 dar, in denen Asja Lacis und Bernhard Reich Opfer der Stalinischen Verfolgungen wurden und die sie in Lagern verbrachten. Relativ bald schon war diese Zäsur überwunden und in den 50er Jahren förderte Asja Lacis die Brechtrezeption auf lettischen Bühnen. Ihre letzte Inszenierung war eine Ein-Personen-Fassung der *Mutter Courage und Ihre Kinder* von Brecht (erarbeitet von Reich) im Jahre 1969. Asja Lacis starb am 21. November 1979.

Heinz Uwe Haus. "En memoire d'Asja Lacis."

Pour Brecht, Piscator, Reich, Weigel et Feuchtwanger, la révolutionnaire latvienne, actrice, pédagogue, metteur en scène et critique était un témoin vivant de la révolution russe et un agent des grands changements politiques, artistiques et humains de ces années. Les étapes de sa vie sont étroitement liées aux grandes lignes de force des développements politiques et esthétiques de mouvement socialiste. Elle fut présentée à Brecht à Munich en 1924, alors qu'il dirigeait *Edouard II*. Ayant travaillé avec des metteurs en scène russes tels que Meyerhold, Asja Lacis devint un important collaborateur de Brecht. Elle travaillait soit dans sa ville natale de Riga (par exemple avec le "Theatre Poursuivi") ou en URSS (avec le Theatre National Latvien à Moscou) ou encore en Europe, spécialement à Berlin. Avec son mari, le critique dramatique Bernhard Reich, elle publia une oeuvre importante dans ces années. Des extraits de ces publications et de diverses interviews que l'auteur fit d'Asja Lacis dans les années 1970 complètent cette concise description de son travail et de l'atmosphère de l'époque pendant laquelle il fut accompli. Les années 1939 à 1948 constituent une interruption décisive dans ce travail, parceque Asja Lacis et son mari furent victimes des purges staliniennes et emprisonnés. Cependant, en 1950, Asja Lacis avait surmonté l'épreuve et contribuait à la réception des pièces de Brecht au Théâtre Latvien. Sa dernière production fut une version pour un seul acteur de *Mère Courage* de Brecht (adapté par Reich) en 1969. Asja Lacis mourut le 21 novembre 1979.



# In Memoriam Asja Lacis

## (19.10.1891–21.11.1979)

*Heinz-Uwe Haus*

Vor fünf Jahren, am 21. November 1979, verstarb im Alter von 88 Jahren in ihrer Heimatstadt Riga Asja Lacis. Die meisten ihrer Jugend- und Kampfgefährten waren schon vor ihr dahingegangen. Wir, ihre jüngeren Freunde in Ost und West, erfuhren erst nach Wochen auf Umwegen von ihrem Tod. Ein fast extravaganter Umstand, der so recht zu ihrem außerordentlichen Lebensweg paßte, wenn er nicht auch die objektive Tragik einer ganzen Generation charakterisierte. Asja Lacis' Lebensstationen sind eng mit den Drehpunkten ästhetischer und kulturpolitischer Entwicklung des sozialistischen Erbes verbunden. Die lettische Revolutionärin, Schauspielerin, Pädagogin, Regisseurin und Kritikerin war für Brecht, Piscator, Reich, Weigel und Feuchtwanger Zeugin der russischen Oktoberrevolution, Sendbote des politischen und künstlerischen Aufbruchs jener Jahre. Im Rückblick auf diese Zeit schrieb Asja Lacis 1970:

Als ich die ersten Aufrufe 'An alle, an alle', unterzeichnet von Lenin, an den Mauern der Häuser las, war ich ganz für die Sowjetmacht. Ich wollte ein guter Soldat der Revolution sein und unter ihrer Führung das Leben verändern, und das Leben veränderte sich ringsum—das Theater drang auf die Strasse vor und die Strasse ins Theater.<sup>1</sup>

Einer ihren Kampfgenossen, Walter Benjamin, widmete ihr 1931 sein Buch *Einbahnstrasse* mit folgenden Worten: "diese Strasse heißt Asja-Lacis-Straße nach der, die sie als Ingenieur im Auto durchbrochen hat".

Und Brecht ließ 1949 auf dem berühmten Piscator-Hänger seines 'Berliner Ensemble' Asja Lacis' wegen auch eine Inschrift in lettischer Sprache anbringen.

Als ich ihr und Reich 1970 das erste Mal begegnete, fragte ich sie, wie sie zu der geworden ist, als die sie in den Beschreibungen ihrer Freunde erscheint:

Sie fühlten sich alle verführt von mir — und den Informationen, die ich ihnen geben konnte über die gesellschaftlichen Experimente in Sowjetrußland. Dabei war ich von Beginn an prinzipientreu und umsichtig, sodaß sich meine Gefühle und mein Verstand gegenseitig kontrollierten. Das eine wuchs durch das andere. Ich wollte auch immer das Sagen haben. Diesen Klasseninstinkt und mein robustes Auf-eigenen-Füssen-Stehen hab ich wohl von meinem Vater. Wir taten vieles von dem, was heute in der Frauenemanzipation diskutiert und postuliert wird, ohne uns einen Kopf zu machen, ohne Bedenken zu haben. Wir ließen nicht mehr gelten den ursprünglichen Klassenkampf der Geschlechter und die wechselseitige Unterdrückung von Mann und Frau. Die bürgerliche Heuchelei in den Moralauffassungen, im Sexualleben, in unseren intimsten Gefühlen hatte ausgespielt. Die Vision einer neuen, umfassenden Freiheit bestimmte unser Handeln. In 'kommunistischer Ehe' z.B. haben nicht nur Geistesschaffende, Parteiarbeiter und Künstler gelebt, sondern sie hat auch unter Proletariern ihren Ausdruck gefunden. Alle Bereiche gesellschaftlichen Lebens wurden revolutioniert und neu gewertet. Als die Revolution ausbrach, verzichtete ich auf eine übliche Karriere als Schauspielerin. Schon in Orel entwickelte ich mit Waisen- und kriminalisierten Kindern ein "Modell politisch-aesthetischer Erziehung", das ich später 1925 in Riga und nach meiner Flucht nach Moskau dort 1926/27 unter dem Einfluß der Krupskaja weiterentwickelte. In Deutschland wurde es auf Anregung von Johannes R. Becher 1928 als "Programm eines proletarischen Kindertheaters" durch Walter Benjamin formuliert.

1920/22 baute Asja Lacis im Auftrag der illegalen KP Lettlands ein Theaterstudio an der Volksuniversität Riga auf, das als "Verfolgtes Theater" in die revolutionäre Theatertradition eingegangen ist. Das Repertoire bildeten die jungen Dichter Sowjetrußlands (Gastew, Majakowski, Gerassimow) und die revolutionären Autoren Lettlands (Rainis, Laizens, Paegle). Doch bereits nach zwei Jahren musste Asja Lacis emigrieren. Sie ging nach Berlin, das ihr damals als "Schnittpunkt der demokratischen und sozialistischen Kulturentwicklung des revolutionären Westens" erschien. Die Aufführungen von Bernhard Reich am Deutschen Theater Berlin (*Der Singende Fisch* von Brust), von Karl Heinz Martin am Großen Schauspielhaus (*Maschinenstürmer* von Toller) und von Jürgen Fehling an der Volksbühne (*Masse Mensch* von Toller) beeindruckten sie am stärksten:



Ich sah deutlicher die verbrecherische Struktur des Kapitals und faßte Sympathie zu der bürgerlichen Intelligenz, die gegen dieses Leben protestierte. Ich entdeckte die Kompliziertheit des Klassenkampfes, der durch die Hirne der Einzelnen geht, unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit. Kunst und Kultur hatte ich bis dahin, wie mir jetzt schien, nur für gegen engen ideologischen Gebrauch benutzt. Konfrontiert mit hochentwickelten und differenzierten Betrachtungsweisen der Berliner fortschrittlichen Künstler gewann ich Abstand zu meinen eigenen ästhetischen und strategischen Positionen und überprüfte meine Erfahrungen an andersartigen Erfordernissen. Ich lernte unendlich viel und war wie ein Schwamm, der alles in sich aufzog.

Hier in Berlin lernte sie ihren Mann, den Regisseur und Theatertheoretiker Bernhard Reich, kennen. Mit ihm ging sie nach München. Dort inszenierte Brecht an den Kammerspielen *Eduard II.* Asja Lacis wurde Assistentin und spielte den jungen Eduard "meines Aussehns wegen". Sie erinnert sich:

Schon in *Eduard II.* war Brecht darauf aus, daß Haltungen und Groupierungen die soziale Aussage des Textes unterstützten. Er wollte immer die Ergänzung durch Theaternittel, wenn sich nur irgendwie die Möglichkeit bot. Er haßte die verkleisternde Psychologie. Weißt du, die Einordnung des Menschen in die Geschichte zeigt, auch dort, wo er zum Opfer wird, für den Zuschauer Konstruktives auf. Brecht wollte immer die Entdeckung und Herstellung der widersprüchlichen Einheit des—wie man im Deutschen so genau sagt—Individuellen und Gesellschaftlichen, so heißt es doch bei Marx, im jeweils konkreten Raum, in jeweils konkreter Zeit. Das macht doch erst unsere Arbeit vielfältig, reich, entwickelt die Poesie der Charaktere und der Vorgänge.

1925 führte Asja Lacis ihre Regietätigkeit in Riga weiter. Sie hatte umfassende Erfahrungen gesammelt und entwickelte neue Formen eines illegalen politischen Theaters mit den Scharaden, den Rätselspielen. Das waren dokumentarische Szenemontagen, in denen die Zuschauer 'konfabulierten':

Damit weckten wir die Lust des Kritisierens, des Verändernwollens—gewissermaßen fielen so ästhetischer Genuß und die Entwicklung neuer humanistischer Standpunkte in den Klassenkämpfen zusammen. Das hatten wir schon in Orel gespürt: die Veränderbarkeit des Menschen, der Menschen, die sich neue Voraussetzungen ihres Zusammenlebens schaffen. Solche Einsichten stärkten die Widerstandskraft im damaligen bürgerlichen Lettland. Das war ganz ähnlich wie in Deutschland, wo ja auch die Novemberrevolution nicht die sozialistische Umwälzung schaffte.

Ihr "Theater beim Club der Gewerkschaften" spielte auch Szenen von Toller, Mirabeau und Laizens. Doch schon nach einem Jahr konnte sie

sich nur mit Unterstützung des sowjetischen Konsuls vor der erneut drohenden Verhaftung nach Moskau retten. Bis 1928 arbeitete sie dort vor allem wieder mit Kindern im Sokolniki-Park, sie führte die später populären Sommerspiele und das Kinderkino ein. Die nächsten zwei Jahre ihres Lebens verbringt sie wieder in Berlin, diesmal als Filmressortleiterin bei der Handelsvertretung der Sowjetischen Botschaft. Als solche brachte sie die ersten Streifen von Wertow und Schub mit. Sie brach eine Lanze für den jungen sowjetischen Film in "speziell arrangierten Vorstellungen".

Die 'Gruppe Proletarisches Theater', deren Mitglied ich war, bevollmächtigte mich, Kontakt mit dem 'Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller' aufzunehmen. Die KPD organisierte überall für mich im Reich Auftrittsmöglichkeiten. Ich hielt Vorträge über die zeitgenössische Sowjetdramatik. So wurden erstmalig Namen wie Wischnewskij, Anatoli Glebow, Bill-Bjelozerkowskij den deutschen Theaterschaffenden bekannt. Die Diskussionen zeigten oft, daß selbst unter so verschiedenartigen Bedingungen ähnliche Ansichten bestanden. Die im Thema enthaltenen verborgenen Widersprüche sollten herausgearbeitet werden. Wer wollte schon im Äußerlichen stecken bleiben, wenn es mit der neuen Weltanschauung und Denkweise möglich war, zu neuer Gestaltung vorzustoßen. Das Problem war, daß es kaum Klarheit über den Charakter dieser Aussagen gab. Jeder spitzte zu—und Brecht wollte am kräftigsten schockieren.

Asja Lacis erzählt, wie genau sich Brecht bei jedem ihrer Deutschlandbesuche nach Meyerholds Arbeitsweise erkundigte, wie Brecht bei seinem ersten Aufenthalt in der Sowjetunion 1932 auf Proben bei Meyerhold hospitierte.

Beide haben viele Gemeinsamkeiten. Meyerholds 'Theorie des Arrangements' wurde zur zentralen Technik der Regie des 'Epischen Theaters' Brechts. Beide wollten, daß man Gedanken räumlich auszudrücken—in den Vorgängen zwischen den Figuren—und somit plastisch auf der Bühne sichtbar zu machen hat. Es war der kräftige soziale Bezug in Meyerholds Lösungen, der Brecht faszinierte. Meyerhold nahm als einer der ersten unter den Theaterleuten entschiedene Stellung für die Sowjets. Ich habe das auch Hildegard Brenner beschrieben. Er suchte Kontakt mit den Arbeitern in den Fabriken, mit den Rotarmisten, mit dem Komsomol—und organisierte überall Theatergruppen. Demonstrativ trug er Rotarmistenuniform. Seine Petrograder Inszenierung der *Eroberung des Winterpalais* gab das Vorbild für jene berühmte Masseninszenierung unter freiem Himmel, wo Tausende mitwirkten und Zehntausende zuschauten. Seine Inszenierungen revolutionärer Stücke wie *Mysterium Buffo*, *Die Erde Bäumt sich*, *Trust D.E.*, u.a. brachten jene wichtigen Neuerungen, die bald das Gesicht des neuen sozialistischen Theaters unverwechselbar machten. Daß zuallererst ein Stück auf seine Fabel untersucht werden muß, daß das Arrangement eine Möglichkeit zur op-

tischen Erzählung der Fabel ist, war für beide kein Geheimnis mehr. Brecht sah sich bei Meyerhold bestätigt. Die offene revueartige Dramaturgie, die Aufhebung der Rampe durch direkte Adressen an das Publikum, das Vorbild der Straßenszene für das Theater, auch die stilisierte Dekoration waren bewußte Absagen an den bürgerlichen Formenkanon. Er hatte sich als ungeeignet erwiesen, die umfassenden Veränderungen auszudrücken, es wurde an vergessene Traditionen angeknüpft, um die Augen zu provozieren, die Fähigkeit, zu beobachten, auszuprägen. Ein solches Sehen, das sich nicht mit der oberflächlichen Faktizität des Abgebildeten begnügt, sondern nach Widersprüchen und Triebkräften sucht, entspricht den jahrelangen methodischen Bestrebungen Meyerholds. Heute sehe ich deutlich, welche Kraft in seinem 'bedingten Theater' und in seiner Philosophie des Arrangements enthalten war und mit welch unerschöpflicher Phantasie er die theatralischen Ausdrucksmittel handhabte.

Asja Lacis' künstlerische und kunsttheoretische Prinzipien sind abgeleitet aus diesen Erfahrungen eines episch-soziologischen Theaters, dem es vor allem auf die Haltung ankam, die die Menschen gegenüber schwer einsehbaren "Jahrhundert-Widersprüchen unter komplizierten Klassenkampfbedingungen einnahmen. Der Bruch mit der bürgerlichen Kunstpraxis, den Asja Lacis in den Experimenten von Meyerhold, Belyi, Tretjakow, Majakowski miterlebt und selbst realisiert hatte, artikuliert sich ihrer Erfahrung nach in Deutschland in den Versuchen von Piscator, Brecht, Weinert, Wolf und der Agitpropbewegung.

Die dokumentarische Chronik, wie sie Piscator mit *Trotz alledem* in Berlin am Großen Schauspielhaus kreiert hatte, wurde zum Vorläufer vieler szenischer Initiativen vom Agitprop, die auf der Bühne unter Verwendung dokumentarischen Materials historische Überblicke boten — beispielsweise in dem Kollektivreferat '10 Jahre Komintern' ".<sup>2</sup>

Diesen Zusammenhang bringt Asja Lacis nachdrücklich in Erinnerung, als ich mit ihr und Reich die Konzeption eines theatralischen Reports über die Pariser Commune — für eine Aufführung im Deutschen Berlin — diskutiere. Dem entsprechen auch ihre sehr unterschiedlichen Erfahrungen in den 30er Jahren in der Sowjetunion: 1931/33 arbeitete sie mit Piscator an der Verfilmung von Anna Seghers Novelle *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, den dieser im Auftrage der Internationalen Arbeiterhilfe in Murmansk und Odessa drehte. Seit 1934 inszenierte Asja Lacis insbesondere am Lettischen Staatstheater in Moskau Stücke von Wolf (*Bauer Bätz, Trojanisches Pferd*), Blaumanis (*Uguni*), Upits (*Zingu jeskas uzvara*), und Bill-Bjerlozerkowskij. Gemeinsam mit Reich entwickelte sie in diesen Jahren eine umfangreiche publizistische Tätigkeit für

eine antifaschistische Kulturfront. Ich erinnere mich: im April 35 gab der Schriftstellerverband einen Empfang für Brecht — er war fast drei Monate in der Sowjetunion und entwickelte viele Kontakte und gewann Freunde. Dieser Empfang war ein wichtiger Schritt zur Bestätigung, aber die Wirkung war nicht einhellig positiv. Dabei hatten wir uns alle Mühe gegeben. Ich erinnere mich, daß Kirsanow seine Übersetzung der *Ballade vom Toten Soldaten* las. Einige Mitglieder von Tairows Kammertheater spielten Dialogszenen aus der *Dreigroschenoper*, Lieder und Balladen daraus sang Carola Neher. Dann war da auch noch Wieland Herzfelde, der die Bedeutung Brechts in der deutschen Dichtung und im Theaterleben erläuterte. Ich schließlich beschrieb Brechts Arbeitsmethode aus eigener Erfahrung und nach meiner Kenntnis — ich hatte mich ja in der Zwischenzeit mit seinem Werk und seinen Theorien befaßt. Die Resonanz unter den Kulturschaffenden war geteilt: Für und Wider. Schon damals wurden die Fraktionen unversöhnlicher. Die konservativen Kräfte hatten schon sehr an Boden gewonnen durch die bekannte Entwicklung im Lande, die systematisch wie eine Lähmung in die revolutionären Prozesse eindrang. Brechts Abstraktionen wurden als abstraktes und formalistisches Herangehen diskreditiert. Seine Analysen der Erhellung paßten nicht in das Konzept der Verdunkelung. Reich ging genauso. Wir glaubten lange, zu lange, daß wir es nur mit Überresten bürgerlichen Unvermögens, mit 'Kinderkrankheiten' im Leninschen Sinne zu tun hatten, dabei gab es schon einen unversöhnlichen Kampf.

Unter "januar 39" vermerkt Brecht im Arbeitsjournal: "reich und asja Lacis schreiben mir nie mehr..." — Für fast zehn Jahre wird die politische und künstlerische Arbeit unterbrochen, da beide Opfer der Stalinschen Verfolgungen werden. Nach ihrer Entlassung aus dem Lager leitete Asja Lacis 1948/57 das Staatstheater Valmiera in der Lettischen SSR als Chefregisseur. Auf meine Frage, wie sie es — vor allem bis 1956 als "Nichtrehabilitierte" — fertiggebracht habe, aus einem künstlerischen und materiell armseligen Provinztheater eine führende Bühne Sowjetrusslands zu machen, antwortete mir Asja Lacis im Sommer 1974 verschmitzt und nachdenklich:

Ich habe die Beschlüsse der Partei wörtlich genommen. Mit ihnen habe ich zuerst argumentiert, dann mit meiner Konzeption. Und welcher Genosse ist nicht beim Wort zu nehmen? —

eine Vorbild-Haltung, die vor allem unter jungen zeitgenössischen Theaterschaffenden Sowjetrusslands "aufgehoben" scheint.

In den 50er Jahren förderte Asja Lacis — zusammen mit Bernhard Reich — die Brechtrezeption auf lettischen Bühnen. Auf dem Brecht-Dialog 1968 in Berlin berichtete sie darüber.<sup>3</sup> Ihre letzte Inszenierung war eine Ein-Personen-Fassung der *Mutter Courage und ihre Kinder* von Brecht (erarbeitet von Reich) im Jahre 1969, mit der sie sich

gegen eine dogmatische Modell-Auffassung wenden wollte. Die Aufführung mit Ilga Zwanowa ist in der ganzen Sowjetunion erfolgreich gezeigt worden: von Riga bis zur Akademikerstadt in Sibirien. Überall wurde ihr bestätigt, daß sie Aktivität und Perspektive in den Texten und Situationen sichtbar machte und Affekte und Bestrebungen der Figur als soziales Verhalten zu entdecken ermöglichte. Daß das in der Breite als künstlerischer Gewinn beschrieben wurde, zeigt einen Fortschritt in der Zuschaukunst, die heute doch eher geschichtliche und dialektische Prozesse im Verhalten des Subjekts konkret beobachtet, sucht.

In diesem Zusammenhang schrieb sie 1977 kurz und bündig:

In *Mutter Courage* muß die unsinnige Blödsinnigkeit gezeigt werden, die diese Menschen denken, die für den Krieg sind. Wir haben gezeigt, daß die Courage alles verliert: materiell und persönlich und menschlich.<sup>4</sup>

Dieses Notat für eine Aufführungskonzeption in Weimar blieb ihr letzter schriftlicher Beitrag für eine deutschsprachige Veröffentlichung: ein gutes Vermächtnis mit allen Zügen ihres Charakters und ihres Denkens.

### Anmerkungen

Alle nicht gekennzeichneten Zitate sind Auszüge aus Tagebuch-Notizen, die der Verfasser in den Jahren 1970, 1972 und 1974 von Gesprächen mit Asja Lacis in Riga anfertigte.

1. Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf*, München, 1971, S. 71.
2. Asja Lacis zitiert aus *Revolutionäres Theater in Deutschland*, Moskau, 1935 (Russisch) während der Unterhaltung vom 17.08.74.
3. *Brecht Dialog* 1968, (Dokumentation), Henschelverlag Berlin 1968, S. 103/110
4. *Mutter Courage - Arbeitsmaterialien*, DNT Weimar 1977, Bd. 2, S. 6

Weitere Buch-Veröffentlichungen von Asja Lacis sind: *Dramaturgie und Theater*, Riga, 1962 (Lettisch) und *Asja Lacis*, Riga, 1973 (Lettisch).



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

Volker Lilienthal. "Actuality and Use of BB's Tui-criticism."

What Brecht analyzes and criticizes in *Turandot or the Congress of the Whitewashers*, his unfinished *Tui novel* and in his *Me-ti* book, is updated by Volker Lilienthal. In those writings about the Tuis Brecht expresses his disillusionment over the fact that the intellectuals of his generation did not resist facism in Germany. He accuses them of being henchmen of the ruling class. With reference to Brecht, Lilienthal writes about modern Tuis that are to be found especially in the media. He explains the phenomenon of censorship within the journalists' heads and illustrates it with examples that border almost on corruption. He writes about journalists whose privileged, well-to-do position compels them to be their own censors and prevents objective critical analysis. It makes no difference whether the journalist is working in East or in West Germany. The antecedents of Brecht's Tuis can be found in the works of Balzac and Kleist and their 'tradition' goes even further back. What can be done? Concerning the work in bourgeoisie media Brecht advocated the concept of redirection: the author in the position of the producer furnishes the apparatus with his writings, but not without changing it in the framework of the possible and in the sense of socialism. The increasing interest of journalists in trade unions in connection with the struggle for co-partnership in the media are seen by the author as actual tendencies towards redirection in the sense of Brecht's concept.

Volker Lilienthal. "Aktualität und Nutzen von BBs Tui-Kritik."

Was Brecht bereits in *Turandot*, dem nicht vollendeten *Tui Roman* und dem *Me-ti Buch der Wendungen* analysierte und kritisierte, wird von Volker Lilienthal aktualisiert. Brecht klagt in diesen Werken die Intellektuellen (die Tuis) als Hand—bzw. Kopflanger der herrschenden Klasse an und äußert so seine Enttäuschung über den ausgebliebenen Widerstand der Intellektuellen seiner Generation gegen den Faschismus in Deutschland. In Anlehnung an Brecht schreibt Lilienthal von den 'neuen' Tuis, die in den Medien zu Hause sind. In einer Vielzahl von Beispielen beschreibt er das Phänomen der Schere im Kopf und berichtet von Journalisten, deren materiell privilegierte Stellung sie in einer objektiven Berichterstattung oder kritischen Analyse behindert. Es macht dabei wenig Unterschied, ob dieser Journalist westlich oder östlich der innerdeutschen Grenze arbeitet. Es wird ebenfalls deutlich, daß Vorläufer von Brechts Tuis in den Schriften Balzacs und Kleists zu finden sind und ihre Tradition wohl noch bedeutend weiter in die Geschichte zurückgeht. Was ist zu tun? Hinsichtlich der Arbeit in bürgerlichen Medien hat Brecht das Konzept der Umfunktionierung vertreten: der Autor als Produzent beliefert den Apparat nicht ohne ihn zugleich nach Maßgabe des Möglichen und im Sinne des Sozialismus zu verändern. Das verstärkte gewerkschaftliche Bewußtsein von Journalisten, verbunden mit dem Kampf um Mitbestimmung im Medienbetrieb sieht der Autor als aktuelle Tendenzen, die durchaus als Vorbereitung einer Umfunktionierung im Brechtschen Sinne verstanden werden können.

Volker Lilienthal. "Actualité et usage de la critique Tui de B. Brecht."

Ce que Bertold Brecht analyse et critique dans *Turandot ou le congrès des blanchisseurs*, son roman inachevé *Tui* et son livre *Me-Ti* est examiné dans une perspective actuelle par Volker Lilienthal. Dans ses écrits sur les Tuis, Brecht exprime sa déception devant le fait que les intellectuels de sa génération ne résistèrent pas au fascisme allemand. Il les accuse d'être des valets des classes



dominantes. En se référant à Brecht, Lilienthal écrit à propos des Tuis modernes que l'on trouve dans les médias. Il explique le phénomène de l'autocensure dans le journalisme tel qu'il se passe à l'intérieur des têtes et l'illustre avec un exemple qui est proche de la corruption. Il parle de journalistes dont la position privilégiée et la situation financière aisée les obligent à se censurer eux-mêmes et empêchent toute analyse critique objective. Que le journaliste travaille en Allemagne de l'Est ou de l'Ouest ne fait aucune différence. Les précurseurs des Tuis de Brecht peuvent être trouvés dans les oeuvres de Balzac et de Kleist et leur tradition remonte encore plus loin dans l'Histoire. Que peut-on faire? En ce qui concerne l'action dans les médias bourgeois, Brecht préconisait le concept de redirection: l'auteur dans la position du producteur contribue par ses écrits à l'appareil idéologique, mais non sans l'infléchir dans le cadre du possible et dans le sens du socialisme. L'intérêt croissant des journalistes pour les syndicats lié à la lutte pour la participation dans les médias sont vus par l'auteur comme des tendances réelles vers la redirection dans le sens du concept brechtien.



# *Journalisten als Kopflanger— Aktualität und Nutzen von Bertolt Brechts Tui-Kritik*

*Volker Lilienthal*

## **1. Schärferer Wind im Gattungsgeschäft**

Die Überredungskünste von Journalisten werden gerade in Zeiten der Kriegsvorbereitung immer unentbehrlicher. Sie sind es, die den Krieg führbar machen sollen auch in den Köpfen derer, die als Kanonenfutter herhalten müssen. Die immer größeren Rüstungslasten werden den Völkern mit der behaupteten Aggressivität des Gegners akzeptabel gemacht. Aufrüstung wird uns von Journalisten, die den Militärs "textlich dienstbar" (1) sind, als "Nachrüstung" verkauft. Alltäglich wird in diesen Zeiten der Krieg dadurch salon- und konsensfähig gemacht, daß man ihn zur Notwendigkeit erklärt. Da mokierte sich z. B. die *Welt* über den ehemaligen Bundesverteidigungsminister Apel, der bei einer Fregattenübergabe in Bremen gehäuft beteuert hatte, daß die Rüstung ja nur dem Frieden diene: "Wer sich unnötig entschuldigt, zeigt Schwäche." Das aber ist noch harmlos, verglichen mit jenem Aufruf zum Angriffskrieg, der beim Springer-Kolumnisten Paul C. Martin nach einer erneuten Erhöhung des Rohölpreises durch die OPEC zu lesen war: "Die Antwort kann nur lauten: Einmarsch!" (2). Da möchte man mit den folgenden Zeilen aus dem Gedicht "Ode an die Flugzeugträger" von F. C. Delius antworten: "Verflucht wer das schreibt und wer das wiederholt ohne zu erröten/ und wer sich verkauft an die Ministerien für Mord und für Totschlag" (3).

Auf die schärfer werdenden Verteilungskämpfe um den gesellschaftlichen Reichtum antworten die Medien mit der abstrakten Setzung einer Ethik der Entsagung. Eine ideologische Strategie ist das, die schon Bertolt Brecht in seinem Stück *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* entlarvt hat. Im alten China ist die Baumwolle knapp geworden. Der Kaiser beruft einen Kongreß der Philosophen ein, die darüber beraten sollen, wie dem unruhigen Volk die Misere am besten zu erklären ist. Die Auftragsdenker lösen das materielle Elend auf in der Forderung nach einem neuen Bewußtsein: "Nicht: Wo ist die Baumwolle? lautet die Frage, sondern: Wo sind die Tugenden? Wo ist die heitere Entsagung hingekommen, die sagenhafte Geduld, mit der das chinesische Volk seine ungezählten Leiden zu ertragen wußte?" (4). Die Ideologen wissen auch mit Widerstand fertigzuwerden. Kräfte, die sich der Forderung, "den Gürtel enger zu schnallen", widersetzen, die Gewerkschaften z. B., werden mit der Raffinesse der unscheinbaren Randbemerkung als verantwortungslos diffamiert. So war z. B. am 19. Juli 1982 im ZDF—"heute" über die streikenden Beschäftigten des englischen Gesundheitswesens zu hören: "Statt Kranke zu pflegen, demonstrieren sie auf der Straße". Wer solcherart den Herrschenden in ihrer Machtausübung mit Worten beispringt, war für Brecht ein "Tui". Mit diesem Kunstwort, einer verfremdenden Umkehrung des Begriffes "Intellektueller" in "tellectuell-in", meinte er all die "Weißwäscher", "Schönfärber", "Ausredner", "Kopflanger", "Bemänteler" und "Argumentenlieferanten", deren Geschäft es ist, Herrschaft zu rechtfertigen und die Unterdrückten an ihrer Befreiung zu hindern. Von der Brechtschen Tui-Kritik, wie sie zentral in dem Stück *Turandot*, dem *Me-ti. Buch der Wendungen* und dem fragmentarischen "Tui-Roman" dargelegt ist, läßt sich über Journalisten sehr viel lernen. Was bringt sie dazu, im Interesse der Herrschenden zu denken? Brecht gibt Antworten. Seine Beschäftigung mit dem Marxismus in den zwanziger und dreißiger Jahren wurde zum theoretischen Ausgangspunkt seiner Intellektuellenkritik. Von Marx lernte er, daß der Überbau einer Gesellschaftsformation der Reflex der ökonomischen Basis ist, daß die in einer Gesellschaft vorfindlichen Bewußtseinsformen (affirmative oder widersprechende) Reaktionen auf die herrschenden Produktionsverhältnisse sind: "Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d. h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende geistige Macht. Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zu ihrer Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion, so daß ihr damit zugleich im Durchschnitt die Gedanken derer, denen die Mittel zur geistigen Produktion abgehen,

unterworfen sind”(5).

Die Rolle der Intelligenz in der Weimarer Republik, welche für Brecht “das goldene Zeitalter der Tuis” war, wurde für den Autor ebenfalls zu einer textkonstituierenden Erfahrung. Die bürgerliche Republik nämlich, der Form nach Demokratie, dem gesellschaftlichen Inhalt nach aber Klassenherrschaft, bedurfte zur scheinhaften Überwindung dieses Widerspruchs der Tuis und ihrer Ideologien. Etwa 1930 macht Brecht die ersten Aufzeichnungen zu *Turandot*. Nach einer Unterbrechung wird die Arbeit daran im Exil fortgesetzt, das Stück erhält zu Beginn der fünfziger Jahre eine vorläufige Endfassung. Zu einem “Tui-Roman” sammelt Brecht Aufzeichnungen von 1931 bis in die Mitte der vierziger Jahre; das Werk bleibt Fragment (6). Der *Me-ti* schließlich nimmt seinen Anfang 1934; der Titel *Buch der Wendungen* taucht zum erstenmal im Mai 1939 auf. Den Höhepunkt tuistischen Versagens sah Brecht in der Reaktion der Intellektuellen auf die faschistische Machtübernahme 1933. Anstatt hinzuweisen darauf, daß der Faschismus eine Herrschaftsform der reaktionärsten Teile der Bourgeoisie war, erwarteten sie tatenlos das schnelle Ende des Terrors, weil er geistlos sei: “Samt all ihrem ideologischen Intellektualismus und ihrer generellen Bereitschaft, das Schlimmste zu erwarten, waren die meisten Linksintellektuellen beim Aufstieg des Nationalsozialismus wie vor den Kopf geschlagen und ratlos, dafür eine befriedigende Erklärung zu liefern. In den frühen Jahren der Hitler-Bewegung waren sie überzeugt gewesen, daß der Nationalsozialismus, ein so ungeistiges Phänomen, kaum eines ernsthaften Studiums wert sei” (7). Daß dieser Idealismus katastrophale Folgen hatte, findet sich bei Brecht in wenigen Sätzen skizziert: “Die Tuis machen sich lustig über den unwissenden Hu-ih (d. i. Hitler, V. L.). Sein Werdegang. Seine 53 000 Sprachschnitzer in seinem Buch ‘Wie ich es schafte’. Inzwischen siegt er draußen” (8). Der Faschismus wird für die Tuis zum Trauma, weil selbst ihre relative Freiheit ihnen nun nicht mehr zugestanden wird. Entweder sie werden verfolgt, müssen fliehen oder sie suchen sich zu arrangieren, was viele später als “innere Emigration” ausgehen werden. Jedenfalls wird der Tui im Faschismus tendenziell überflüssig, weil 1.) physische Gewalt oder deren Androhung teilweise an die Stelle von Ideologie als Produktion von Unterwerfung in der Form der Freiwilligkeit tritt, 2.) weil der weiterhin notwendige Anteil von Ideologie an der Herrschaftssicherung ob der Gesicherheit der Macht durch die Ausschaltung aller oppositionellen Kräfte nicht mehr raffiniert sein muß; es genügen simpelste Propagandaformeln. In *Turandot* sagt die Hitler-Figur Gogher Gogh: “Sie müssen (...) die Frage nach der Baumwolle nicht beantworten, sondern verbieten lassen” (9). Wo die faschistische Herrschaft ihren

Terror nicht mehr durch den schönen Schein der Ideologie zu kaschieren versucht, sondern einfach verbietet und droht, besteht kein gesellschaftlicher Bedarf mehr an der Arbeitskraft der Tuis.

Enttäuschend war für Brecht, daß die exilierten Intellektuellen keine Einheitsfront gegen den Faschismus zustande brachten. Das eifersüchtige Gerangel der einzelnen Tui-Fraktionen war vorherrschend. Obwohl doch der Faschismus ihnen ihre "Freiheit" beim Verkauf von Meinungen genommen hatte, lernten die Tuis nicht aus dieser Erfahrung: "Die Tuis unter der Herrschaft des Hu-ih. Teils in der Verbannung, teils im Reich der Mitte (d. i. das damalige Deutsche Reich, V. L.). Die Verwirrung der Begriffe ist nunmehr durch den Hu-ih beseitigt. Die Tuis im Inland bauen auf. Die Tuis im Ausland halten immer noch krampfhaft an den alten Begriffen fest, schwören auf die Quelle der Übel und verfluchen die Übel" (10). Um im US-amerikanischen Exil seinen Lebensunterhalt zu verdienen, hat sich Brecht, ohne Erfolg, auch als Drehbuchschreiber versucht. In Hollywood hat er die Abhängigkeit vom Markt am eigenen Leibe erfahren. Das Gedicht "Hollywood" lautet: "Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden./ Hoffnungsvoll/ Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer" (11). Da also selbst ein Brecht zeitweise Tui sein konnte und werden mußte, mußten zwangsläufig auch die gesellschaftlichen Voraussetzungen andere sein: "Dieses Land zerschlägt mir meinen Tuiroman. Hier kann man den Verkauf der Meinungen nicht enthüllen. Er geht nackt herum. Die große Komik, die sie zu führen meinen und geführt werden, die Donquichotterie des Bewußtseins, das vermeint, das gesellschaftliche Sein zu bestimmen—das galt wohl nur für Europa" (12).

## 2. Das Denken als Handelsware

In der Figur des Tui personalisiert Brecht die gesellschaftliche Indienstnahme des Intellekts für Zwecke der Klassenherrschaft. Diese ästhetische Konkretisierung der Ideologie-Produktion geht aus von zwei Kategorien: a) der ökonomischen und b) der funktionalen, welche die spezifische Anwendung von Denkkraft und Formulierungskunst beschreibt. Für Brecht ist der Tui der Intellektuelle "dieser Zeit der Märkte und Waren". Damit ist im Kern schon die Antwort gegeben auf folgende Frage: Warum unterwerfen sich Journalisten der Herrschaft? Wie vollzieht sich ihre Berufssozialisation zum Ideologen: "Die Kopfarbeiter", lesen wir in *Me-ti*, "sehen darauf, daß ihr Kopf sie ernährt. Ihr Kopf ernährt sie in unserer Zeit besser, wenn er für viele Schädliches ausheckt". Und weiter: "Gerade um die allerdümmsten oder unhaltbarsten

Behauptungen oder Einrichtungen zu stützen, mietet man kluge Köpfe. Die klügsten Köpfe bemühen sich nicht um die Erkenntnis der Wahrheit, sondern um die Erkenntnis, wie Vorteile zu erlangen sind durch die Unwahrheit" (13). Wo das Denken als Handelsware dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen ist und sowohl öffentlich-rechtlicher Rundfunk wie privatwirtschaftliche Presse das ideologische Interesse des Gesamtkapitals als Gattungsgeschäft zu vertreten gezwungen sind, wirkt sich für den einzelnen Journalisten schon der Zwang, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, sozialisierend in dem Sinne aus, daß er die Erwartungen der Mächtigen, praktisch: des Mediums, für das er arbeitet, schon bei der Produktion mitdenkt. Schere im Kopf: das ist nur ein Problem für die Empfindlichen. Jene aber, die ungerührt vom Elend an die Vernünftigkeit des Bestehenden glauben, denken automatisch nach Maß. Und dieses Maß ist das Maß der Herrschenden.

### 3. Blanko-Schecks: die Medien als Gedanken-Strich

Brechts Intellektuellenkritik ist materialistisch darin, daß sie das affirmative Auftragsdenken nicht als individuellen Defekt moralisch disqualifiziert, sondern aus dem materiellen Lebenszusammenhang erklärt. Der Tui ist, da er sein Denken auf dem Markt der Meinungen verkaufen muß, gezwungen, den Brotwert seiner Formulierungen zu kalkulieren: so lernt er, den Klassenstandpunkt der Besitzenden zu vertreten. In der Szene "Tui-Schule" in *Turandot* hat Brecht das veranschaulicht. Der junge Tui Shi Meh muß erklären, warum Kai Ho, der zum Aufstand aufgerufen hat, im Unrecht ist. Der Lehrer Nu Shan bedient dabei eine Strickvorrichtung, an der ein Brotkorb hängt. Der Korb wird heruntergelassen, wenn des TuIs Erklärung der Herrschaft gefällt (die Belohnung rückt näher), aber er hebt sich und der Lohn rückt also in weite Ferne, wenn die Ideologie ungenügend ist. Es ist eben dieses Prinzip von Lohn und Strafe, das auch den Journalisten gefügig macht. Er nämlich wird sich merken, wann er für einen Artikel herrschaftliches Lob bekam und wann Tadel. Zu den modernen Brotkörben gehören heute zuallererst die vielen Privilegien, die Journalisten genießen. Selbst innerredaktionelle Konflikte werden durch sie erträglich und verhindern oppositionelles Handeln. Um ein Beispiel aus der neueren fiktionalen Literatur anzuführen: in ihrem Roman *Flugasche* beschreibt die Ostberliner Autorin Monika Maron, eigene Erfahrungen verarbeitend, den Fall der Reporterin Josefa Nadler. Angestellt bei der Ostberliner *Illustrierten Woche*, gerät Josefa Nadler in Auseinandersetzung um ihre Reportage über die Industriestadt B. (gemeint ist Bitter-

feld), die sie so beschreibt, wie sie von ihren Bewohnern erfahren wird: als "schmutzigste Stadt Europas". Das aber will die Redaktionsleitung nicht drucken lassen, denn das sei Wasser auf die Mühlen des Klassenfeindes. Zwar opponiert Josefa — aussichtslos — gegen diese Entscheidung, vor der Kündigung als möglicher Konsequenz aber schreckt sie lange Zeit zurück. Ihre Kollegin Luise weiß warum: " 'Aber du willst nicht um vier Uhr früh aufstehen, du willst nicht acht Stunden an eine Maschine gekettet sein, du willst nicht auf deine tausend Mark verzichten. Du willst deine Privilegien behalten, und sei es nur das eine: eine Arbeit zu haben, die Spaß macht. Hör mal, der Marx hat schon gewußt, warum er auf das Proletariat gesetzt hat und um Himmels willen nicht auf die Intellektuellen. Du hast eben mehr zu verlieren als deine Ketten. Da erträgt man das bißchen Unfreiheit schon, zumindest leichter als den Verlust der Privilegien' " (14). Daß Verleger für gute Löhne von ihren Redakteuren stetes Entgegenkommen erwarten können, weiß auch der Volksmund: Wes' Brot ich eß, des' Lied ich sing'. Am Beispiel der von der Gruner + Jahr-Verlagspolitik erzwungenen *stern* — Tendenzwende sieht das so aus: "Einkommen geht vor Engagement. Gute Gehälter, Gewinnbeteiligungsmodelle, günstige Kredite für Haus und Segelboot, Dienstwagen und ähnliche Vergünstigungen sorgen für die Flexibilität der Schreibkräfte" (15).

Ebenfalls subtil sind die Korruptionsmechanismen, denen Journalisten vor Ort, besonders in der Wirtschaftsberichterstattung ausgesetzt sind. Mit allerhand Zuwendungen versuchen die Public-relation-Abteilungen der Konzerne und Interessengruppen, den Berichterstatter zu ihrem verlängerten Arm, zum scheinobjektiven Werbefritzen zu machen. Da finden Redakteure, geladen zu einer Bilanz-Pressekonferenz von Karstadt, auf ihren Plätzen nagelneue Taschenrechner vor. Berichtet wird auch von Tischtennisplatten, die Kaufhof solchen Journalisten zukommen ließ, die wohlwollend über das Haus berichtet hatten (16). Nicht ohne ist auch die Gewährung von Rabatten bis zu 50 Prozent, aber der Warencharakter des Lohnschreiber-Denkens ist dort am offenbarsten, wo industriefreundliche Berichterstattung direkt mit Geld abgegolten wird. Zitiert sei hier aus der Studie "Journalisten - Freunde des Hauses" des Sozialwissenschaftlers Bernd Groß: "Der direkteste Weg von Korruption ist der, Geld anzubieten. So fanden Journalisten anläßlich eines Auto-Presse-Treffens 20 Fünfzig-Mark-Scheine in ihren Hotelzimmern vor. Anläßlich einer Frankfurter Automobilausstellung lud ein geschäftstüchtiger Top-Manager acht Journalisten zu sich ein und mischte jedem von ihnen einen Barscheck unter das Pressematerial. Der Scheck war auf den Namen des jeweiligen Journalisten ausgestellt und — blanko; jeder sollte den Wert seiner Gegenleistung selbst einsetzen" (17).



Zwangsläufig muß soviel ökonomische Unfreiheit die Tuis zu "rasenden Verteidigern der puren Fiktion der Freiheit" (Brecht) machen. Die Gedankenfreiheit wird ihnen zu Freiheit beim Verkauf der Gedanken als Ware: "Die Waren, welche die Kopfarbeiter zu verkaufen hatten, waren Meinungen und Kenntnisse. Die Freiheit, welche sie anstreben, ist die Freiheit des Wettbewerbs beim Verkaufen von Meinungen und Kenntnissen" (18). So müssen sie, wollen sie nicht die Grundlage ihrer eigenen Existenz aufkündigen, auch die Gewerbefreiheit der Kapitalisten verteidigen. Die Standpunktlosigkeit hat Brecht als Bedingung effektiven Tui-Denkens erkannt. Darin folgt ihm heute z. B. ein Autor wie F. J. Wagner, der den Reporter Jörg Enders in dem Roman *Big Story* die "Meinungslosigkeit", den "fehlenden Standpunkt" (19) als widernatürliche Persönlichkeitsverleugnung erfahren läßt: "In Nicaragua hatte ein Freiheitskämpfer zu ihm gesagt: 'Reporter sind Sie? Schade.' Warum schade? 'Weil Sie wieder weggehen. Unsere Sache ist nicht Ihre Sache. Sie beobachten uns nur . . .' Dies war der Punkt. Auf welcher Seite steht man als Reporter?" (20). Wer gesinnungslos ist, kann viele Standpunkte, je nach Tagesbedarf einnehmen: daher auch die bürgerliche Forderung nach dem meinungsabstinenten Reporter. Gut lebt, wer sich von vielen Herren was einflüstern läßt und deren Parolen weitergibt: heute die Sicherheit der Atomindustrie loben, morgen Verständnis für die arbeitserfindliche Politik der Regierung zeigen, übermorgen eintreten für "Sicherheit durch Verteidigung". Nicht mehr viel gemein hat der Tui-Journalist auch mit dem journalistischen Ideal: "Diese Herrschaften nämlich fragen nicht mehr 'wer, was, wann, wo, wie, warum und wozu?' und machen sich dann einen Reim darauf, sondern sie fangen mit dem Reim an und legen sich die Fakten entsprechend zurecht, und — wie es der Zufall will — reden sie damit immer einem einflußreichen Zeitgenossen nach dem Munde. Das aber ist tödlich für den Journalismus, wie wir ihn verstehen, . . ." (21).

Dieses Ideal jedoch war schon immer mehr Fiktion als Realität, positiv gewendet: mehr eine Berufsutopie. Der moderne Tui, wie ihn Brecht formuliert, findet sich schon bei Honoré de Balzac in seinen *Verlorenen Illusionen* (in drei Teilen 1837, 1839 und 1844 erschienen) mit solcher Klarsichtigkeit kritisiert, daß wir sagen müssen: Brecht hat seinen Balzac sehr genau gelesen. Die Figur des Dichter-Journalisten Lucien ist der Tui par excellence. Begabt zwar, hat er doch nicht soviel Rückgrat, Schmeicheleien und Angeboten zu widerstehen, die ihm Reichtum und Prestige versprechen. Schon früh wird ihm geraten, "zugleich ein religiöser und ein royalistischer Dichter (zu) sein. Das wird nicht nur vorteilhaft sein, sondern auch Ihre Karriere eröffnen. Opposition und Liberalismus vergeben keine Stellungen und Belohnungen. . ." (22). Im

hektischen Betrieb des Pariser Zeitungsgewerbes wird Lucien lernen, daß die Medien "Bordelle des Geistes" (23) sind. Daß es hier nicht um die Wahrheit, sondern um's Geschäft geht, kapiert er schnell. Eine Ausnahme ist der Fall, wo er Skrupel hat, das erste Buch eines Freundes ungerechtfertigterweise zu zerreißen (wie von ihm gefordert wird): "Sie bringen sich um ihren Broterwerb" (24), sagt man ihm, eine Drohung, die ihre Wirkung nicht verfehlen wird. Möglich und notwendig wird diese Unterwürfigkeit der Denkenden nur in einer Gesellschaft, die auch ihre Zeitungen immer mehr kommerziellen Gesichtspunkten unterordnet. Schon die frühe bürgerliche Gesellschaft, deren kritischer Chronist Balzac ist, hat die Zeitung nicht mehr, "um Meinungen aufzuklären, sondern um ihnen zu schmeicheln" (25), der Zerfall der bürgerlichen Öffentlichkeit kündigt sich an, das Ideal des kritischen Rasonnements wird obsolet. Wo also die Zeitung, "wie alle Geschäfte (...) ohne Treu und Glauben" (26), "ein Laden (ist), wo man dem Publikum Worte in der Farbe verkauft, die es will" (27), müssen auch die Journalisten "Händler in Worten" (28) sein, die ihre "Schöpferkraft für den Profit der Aktionäre" (29) verausgaben. In diesem Prozeß, der den Journalisten zum Kopflanger degradiert, bedarf das Denken nach Maß nur noch selten der ausdrücklichen Anweisung von oben. Diejenigen, die erfahren haben, daß auf dem Markt der Meinungen Nachfrage nur nach dem Seichten und Konformen besteht und deren Verinnerlichung des gesellschaftlichen Wertgefüges perfekt ist, sind wahrhaft selbständige Arbeiter: man muß ihnen nicht mehr sagen, was sie schreiben sollen, wie das noch für den armen Lohnschreiber Luis da Silva in dem 1936 erschienenen Roman *Angst* des Brasilianers Graciliano Ramos zutraf: "Wenn sie (die Spitzen der Gesellschaft, V. L.) etwas von mir wollen, werden sie es mich von weitem wissen lassen: einen Zettel schreiben oder die Zeitung anrufen ... Ich werde die Miete für einen Monat zahlen, wenn ich kann, oder ich werde noch einen Artikel schreiben, wie ich ihn schon hundertmal geschrieben habe und immer wieder schreibe, indem ich einfach die Worte auswechsle. Die Leute beherrschen mich, ohne ihre Schnauzen zu zeigen: sie benutzen das Telefon oder ein Stückchen Papier" (30).

#### 4. Falsche Moral: "Sie handeln—ich liefere die Argumente" (31)

In der Legitimation des Bestehenden und der Verschleierung der Wahrheit nehmen alle tuistischen Strategien ihren Anfang. Sinn der Ideologie ist die Produktion von Unterwerfung in der Form der Freiwilligkeit, wie das für unser Jahrhundert der Philosoph Althusser formuliert hat. Der Gedanke indes findet sich schon bei Heinrich von Kleist. In dessen ironischem Entwurf eines *Lehrbuchs der französischen Jour-*

*nalistik* aus dem Jahre 1809 heißt es unter § 2: "Die französische Journalistik ist die Kunst, das Volk glauben zu machen, was die Regierung für gut findet" und der § 4 lautet: "Ihr Zweck ist, die Regierung, über allen Wechsel der Begebenheiten hinaus, sicherzustellen, und die Gemüter, allen Lockungen des Augenblicks zum Trotz, in schweigender Unterwürfigkeit unter das Joch derselben niederzuhalten" (32).

Der Tui bemüht sich, ein partikulares Interesse als allgemeines, konsensuales auszugeben. So wird der Rüstungsprofit zum "nationalen Anliegen". Der Tui beschönigt bestehendes Unrecht und liefert der Macht eine falsche Moral. Was er im Auftrag und Interesse der herrschenden Klasse produziert, ist falsches Bewußtsein. Ein Arbeitsloser z. B. soll nicht in der Profitorientierung die Ursache für seine "Freisetzung" (der Zynismus der Tui-Worte!) suchen, sondern in individuellem Versagen. Der gesellschaftliche Widerspruch soll sich in Wohlgefallen auflösen, statt Geschichtserkenntnis wird Moral gepredigt. Handfeste ökonomische Interessen werden dabei besser nicht genannt. Im "Tui-Roman" sagt Brecht von einer Gruppe von Tuis, darunter auch "ein Zeitungsschreiber", daß sie "niemals von anderen Ursachen des Krieges als geistigen (sprachen). Selbst dem Gegner warfen sie nicht vor, er habe nur Petroleum oder Erzlager oder Märkte stehlen wollen, kurz seine Geschäfte mit Waffengewalt betrieben, sondern sie redeten nur von seinem Eroberungswillen, seiner Barbarei, seiner Lust am Zerstören. . . ." (33).

Die Tuis sind Idealisten par excellence. Ihre Lehre lautet: Das Bewußtsein bestimmt das Sein, "es ist der Geist, der die Geschicke der Völker entscheidet, nicht die Macht" (34). Die Herrschaft einer Klasse wird grundsätzlich als die Herrschaft bestimmter Ideen und Prinzipien dargestellt. Damit sind sowohl die wirklichen Machthaber in Politik und Wirtschaft von unangenehmer Aufmerksamkeit entlastet, als auch die Tuis in den Glauben versetzt, sie seien es, die mit ihren Einfällen die Geschichte bestimmten, wo sie doch tatsächlich nur die "journalistischen Sauhirten" der Herrschenden sind, wie das schon 1883 ein Arbeiterreporter angesichts des Bismarck-Lobes in der bürgerlichen Presse erkannte (35).

## 5. Der Autor als Produzent

Und wenn sich der Journalist als Kritiker versucht? Brecht war in dieser Frage skeptisch und glaubte auch hier an das Primat der Ökonomie. Wenn die Tuis, schreibt er, "z. B. in Zeitungen schrieben, die nicht ihr Eigentum waren, schrieben sie gelegentlich auch gegen das Eigentum. Sie durften es, solange die Zeitungen dadurch Geld verdienten, also Eigentum vermehrt wurde" (36). Möglichkeiten zur Veränderung sah Brecht

allerdings dort, wo sich der Intellektuelle selbst als Produzent begreift. Als Lohnabhängiger erfährt er so seine Solidarität mit dem Proletariat. Hinsichtlich der Arbeit in bürgerlichen Medien hat Brecht das Konzept der Umfunktionierung vertreten: der Autor als Produzent beliefert den Apparat nicht, ohne ihn zugleich nach Maßgabe des Möglichen und im Sinne des Sozialismus zu verändern. Bleibt dies aus, darauf hat Walter Benjamin hingewiesen (37), können revolutionäre Inhalte beliebig durch repressive Toleranz (Herbert Marcuse) assimiliert werden. Das verstärkte gewerkschaftliche Bewußtsein von Journalisten, verbunden mit dem Kampf um Mitbestimmung im Medienbetrieb: das sind aktuelle Tendenzen, die durchaus als Vorbereitung einer Umfunktionierung im Brechtschen Sinne verstanden werden können. Neues Ideal ist der Anti-Tui, nach Brecht ein Weiser und Lehrer. Er übt das "eingreifende Denken", "das auf Schwierigkeiten folgt und dem Handeln vorausgeht" (38). "Warum braucht das Proletariat die Intellektuellen?" hat Brecht einmal gefragt und geantwortet: "1.) Um bürgerliche Ideologie zu durchlöchern . . . 2.) Zum Studium der Kräfte, die 'die Welt bewegen'. Hauptsächlich in den nichtrevolutionären Situationen kann eine revolutionäre Intelligenz die Revolution in Permanenz halten. 3.) Um die reine Theorie weiterzuentwickeln" (39) und immer neue Handlungsanweisungen für den Befreiungskampf zu geben. Das Denken der Intellektuellen kann vom Warenzwang befreit werden. "Es gibt einen neuen Freiheitsdrang", heißt es im *Me-ti*, "und eine neue Freiheitsvorstellung, welche nicht eine Freiheit des Wettbewerbs beim Verkauf von Waren im Auge hat, sondern eine Freiheit vom Wettbewerb beim Verkauf von Waren" (40). Das ist eine Freiheit, die im Sozialismus einzulösen ist. Erst wenn sie verwirklicht ist, kann sich das Denken als gesellschaftlich nützliche Produktivkraft voll entfalten.

Wenn wir nicht mehr von der Zeitung verächtlich als der "Annoncenplantage" (41) sprechen müssen, wird vielleicht auch der Wunsch des Herrn Keuner, "ich will andere Zeitungen" (42), erfüllt sein. Und wo die Medienarbeiter ihre Erfahrungen sozialisieren, wo sie "den Hörer als Lieferanten organisieren" (43), steht endlich auch die Aufhebung der Trennung von Kopf- und Handarbeit auf der Tagesordnung. Die reduzierten Spezialisten werden verschwinden oder, wie Bauer Sen in *Turandot* sagt: "Wir werden alle große Felder haben und also alle große Studien betreiben können" (44).

### Anmerkungen

1. Ein Ausdruck, den Günter Kunert in seinem neuen Aufsatzband zur Literatur *Diesseits des Erinnerns* (München/Wien 1982, S. 60) auf Goethe anwendet.
2. Beispiele zitiert bei: Eckart Spoo, *Der Faschismus nährt sich an unserer Ängstlichkeit*, in: die feder 7/1982, S. 23. Zur medialen Kriegsvorbereitung siehe auch: G.

Rager und H. J. Janowski über Nato-Doppelbeschluß und Friedensbewegung in drei Zeitungen (medium 6/1982, S. 27 ff.), Bernt Richter: Wie wir Waffen sprechen lassen (medium 7/1982, S. 21), Henrich von Nussbaum: What a lovely war! (medium 8/1982, S. 4 ff.), Alf Mayer: Härte tests für Gänsehaut (medium 8/1982, S. 8 ff.), Crispin Aubrey: Die Kriegstreiber von der Fleet Street (die feder 11/1982, S. 16 ff.), außerdem den Appell der Bundesvorstände von dju und dem Verband Deutscher Schriftsteller (VS) an alle Journalisten und Publizisten, zur Rüstungspropaganda nicht beizutragen (vgl. die feder 1/1982, S. 2). Wie aus der neuesten und ersten systematischen Rechtsstudie zur Nato-„Nachrüstung“, welche der Bremer Rechtsprofessor Wolfgang Däubler im September unter dem Titel „Stationierung und Grundgesetz“ veröffentlichte, hervorgeht, verstößt der Brüsseler Doppelbeschluß in entscheidenden Punkten a) gegen das international anerkannte Völkerrecht (z. B. gegen das Drohungsverbot der UN-Charta), b) gegen das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland (z. B. gegen Art. 26 GG). Journalisten also, die weiterhin die militärische Todeslogik publizistisch reproduzieren, tragen bei zur Vertuschung von Rechtsbrüchen, gegen die Däubler sogar das Rechtsmittel der Verfassungsklage für möglich hält.

3. in: F. C. Delius, Die unsichtbaren Blitze, Berlin 1981. Hier zitiert nach: links-kurve 3/1981, S. 16.
4. Turandot, Ausgabe Frankfurt/M. 1969, S. 60.
5. Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: Marx/Engels, Werke, Band 3, Berlin (DDR) 1978, S. 46.
6. Der „Tui-Roman“ war ursprünglich als Satire auf die Mitglieder des Instituts für Sozialforschung gedacht. Brecht stand Denkmälern wie Horkheimer, Adorno und Pollock, die er spöttisch „Frankfurtisten“ (nach dem Gründungsort des Instituts) nannte, sehr skeptisch gegenüber; für ihn waren ihre Theorien „nicht-eingreifend“ (vgl. hierzu näher Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie, München/Wien 1976, S. 405 ff.). Obwohl wir die Kritische Theorie—ebenso wie hier Brecht—als wichtigen Beitrag zur Tradition der Medien-Kritik würdigten (vgl. meinen Aufsatz „Kulturindustrie oder: das Ende der Aufklärung“, in: JPK 2/1982, S. 67 ff.), wollen wir doch auch hinweisen auf fragwürdige Elemente der Institutspolitik. Jüngst hat Ulrike Migdal in ihrer Funksendung „Die Horkheimer/Adorno-Legende“ (Produktion des Deutschlandfunks, gesendet auch im III. NDR-Hörfunkprogramm am 7. Juli 1982) der zweiten Institutsgeneration um Horkheimer, Adorno und Marcuse vorgeworfen, einen „Gedächtnisschwund gesteuert“ zu haben. Während nämlich in der Anfangsphase des 1923 gegründeten Instituts dort auch viele Kommunisten arbeiteten, wurde deren Einfluß spätestens in der Exil-Zeit des Instituts durch Horkheimer und Adorno zurückgedrängt. Ausschlaggebend war dafür zum Teil die Enttäuschung über die Entwicklung der Sowjetunion; Unverständnis brachte man vor allem dem Hitler-Stalin-Pakt vom 23. August 1939 entgegen. Die Institutsgründer Hermann und Felix Weil hatten es zur Aufgabe des Instituts bestimmt, dem „wissenschaftlichen Marxismus eine akademische Heimstätte“ zu geben. Demgegenüber soll die Ängstlichkeit von Horkheimer und Adorno besonders im US-amerikanischen Exil soweit gegangen sein, daß in den Aufsätzen der *Zeitschrift für Sozialforschung* eindeutig marxistische Begriffe vermieden oder umschrieben werden mußten. Man hatte Angst, das Gastrecht zu verlieren, wenn man zeigte, wes' Geistes Kind man war. „Ein völliger Identitätsverlust“ jedenfalls war nach Migdal die Folge solcher Rücksichtnahmen. Von der antikomunistischen Personalpolitik in der Horkheimer/Adorno-Ära ist vor allem die Einfrierung der Beziehungen zu Karl Korsch, von dem übrigens Brecht in seiner Marx-Rezeption sehr viel gelernt hat, und zu Ernst Bloch zu nennen (vgl. Silvia Markuns Bloch-Monographie, Reinbeck 1977, S. 43). Von halbherzigem Gönnertum, welches oft Tribute forderte, war auch die Beziehung des Instituts zu Walter Benjamin bestimmt (vgl. Werner Fuld's Biographie *Zwischen den Stühlen*, München/Wien 1979, S. 244 ff., 252, 265 f., 275 f.). Fuld, der insbesondere ein vehementer Kritiker der Editionspraxis der Schriften Benjamins durch Adorno ist (Unterschlagung kritischer Briefstellen), konstatiert

- bei Adorno eine "Differenz zwischen der intellektuellen Kühnheit (...) und seiner privaten Feigheit" (227). Zur Institutsgeschichte siehe auch: Martin Jay, *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung*, Frankfurt/M. 1976.
7. Walter Laqueur, *Weimar—Die Kultur der Republik*, Frankfurt/M./ Berlin/Wien 1977, S. 90.
  8. Tui-Roman, Ausgabe Frankfurt/M. 1973, S. 81.
  9. ebd., S. 71.
  10. ebd., S. 12.
  11. *Die Gedichte in einem Band*, Frankfurt/M. 1981, S. 848. Zu "Brechts Mißerfolg als Hollywood-Filmschreiber" vgl. den gleichnamigen Aufsatz von James K. Lyon in: F.Knilli/K. Hickethier/W. D. Lützen, *Literatur in den Massenmedien—Demontage von Dichtung?* München/Wien 1976, S. 45 ff.
  12. Brecht 1942, zitiert bei: Völker, a.a.O., S. 405.
  13. Ausgabe Frankfurt 1979, S. 22 und 34.
  14. Frankfurt/M. 1981, S. 82 f.
  15. Felix Perelzstein, *Meinungs-Einfalt*, in: konkret 5/1982, S. 86.
  16. Hans-Bredow-Institut (Hrsg.), *Journalisten heute (Dokumentation der Hamburger Medientage 1981)*, Hamburg 1981, S. 178 (Redebeitrag von Rüdiger Niemann, Hauptgeschäftsführer des BDZV).
  17. zitiert nach: die feder 4/1982, S.23.
  18. Brecht, *Me-ti*, S. 84.
  19. München 1982, S. 201.
  20. ebd., S. 90.
  21. Jost Nolte, *Eva Kron oder Erkundigungen nach einem Modell*, Roman (zitiert nach der TB-Ausgabe Frankfurt/M. 1979), S. 146 f.
  22. Balzac, *Verlorene Illusionen*, dtv-Dünndruckausgabe, München (2. Auflage) 1978, S.157.
  23. ebd., S. 252.
  24. ebd., S. 492.
  25. ebd., S. 342.
  26. ebd.
  27. ebd.
  28. ebd., S. 406
  29. ebd., S. 345
  30. Ausgabe Frankfurt/M. 1978, S.146 f.
  31. Turandot, S. 13.
  32. Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band III, München/Wien 1982., S. 361.
  33. ebd., S. 46.
  34. Turandot, S. 40
  35. Wilhelm Metzger, *Gründung eines Fachvereins unter dem Sozialistengesetz*, *Metallarbeiter-Zeitung* XXVI/37 (1883), abgedruckt in: Friedrich G. Kürbisch (Hrsg.), *Der Arbeitsmann, er stirbt, verdirbt, wann steht er auf?* Sozialreportagen 1880-1918, Berlin/Bonn 1982, S. 36.
  36. Tui-Roman, S. 7.
  37. vgl. dessen grundlegenden Aufsatz "Der Autor als Produzent, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M. (4. Auflage) 1975.
  38. *Me-ti*, S. 31.
  39. *Gesammelte Werke*, Band 20, Frankfurt/M. 1975, S. 54.
  40. ebd., S. 85.
  41. Tui-Roman, S. 81.
  42. Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, Ausgabe Frankfurt/M. (10. Auflage) 1979, S. 78.
  43. Brecht, *Radio-Theorie*, unter anderem in: D. Prokop (Hrsg.), *Massenkommunikationsforschung 1: Produktion*, Frankfurt/M. (4. Auflage) 1976, S. 31 ff.

44. S. 100—aus der Sekundärliteratur sei noch hingewiesen auf den instruktiven Argument-Sonderband 11: Brechts Tui-Kritik, hrsg. v. W. F. Haug, Berlin 1976.

Noch ein Lesehinweis: Dieser Aufsatz über Brecht erscheint in anderer Fassung auch in der *linkskurve*—*Magazin für Kunst und Kultur* 4/1982. Unter dem Schwerpunktthema Journalismus sind unter anderem Beiträge angekündigt über: Bildberichterstattung, das Feuilleton der *Frankfurter Rundschau*, die Situation der Freien Mitarbeiter beim WDR und die jüngsten Kündigungen beim Berliner *Tagesspiegel*. Interessierte wenden sich an den Verlag Neue Zeit, Linkskurve-Vertrieb, Ringstr. 53, Postfach 43 04, in 2300 Kiel 1.

---

© Volker Lilienthal, 1982

Abdruck mit Erlaubnis des Autors





# *Brecht's Women*

## A Synopsis/Proposal

*David Z. Mairowitz*

Brecht's lifelong obsession with women is the ideal vehicle for a re-examination of his work, his theory, his biography. This subject has not been explored in depth, outside of several literary analyses. These focus on the notable development from women treated as sex objects and revulsion material in *Baal*—they are quickly discarded in Bavarian rivers—to the image of women as beneficiaries of the revolutionary conscience in *Days of the Commune*. But this political maturation should also be looked at alongside the personal habits of a man who, according to Klaus Völker, 'changed women like his shirt'. Considering how highly he praised their humanity and 'motherly' qualities in the later plays, Brecht's own relations with women were hardly exemplary. To show the workings of this contradiction is not to reveal the man as a 'sexist pig', but to illuminate the strange interplay of his life and work.

The question of Brecht's women cannot be isolated from his conversion to Marxism and his belief in the changeability of human nature. What is involved here is the entire matter of sexuality in Brecht. The early work and life are infused with a rampant eroticism which Brecht as Marxist-Leninist later strove to eliminate from his plays. Through the early poems and plays, as well as the diaries, runs a brash bisexuality and pleasure principle which is rarely given any critical priority, most likely due to Brecht's own attempt to suppress it later on. Yet, in a post-1960s political context it is precisely this early license and overspill, with its emphasis on personal gratification and free play of emotion, which seems the more attractive side of Brecht, perhaps more relevant and contemporary than the idea of a predestined takeover by the working-class.

In his own political context, it was clear that Brecht would adopt a new and radical theory of emotion in the theatre; this was certainly necessary to counteract the strong use of sentimentality by the Nazis. But the heavy play of emotions in the early work (and in the poetry throughout) suggests that Brecht's leap to a very stringent form of Marxist-Leninism brought with it a great deal of personal suppression; it could also be argued that his conversion could only be carried out with an accompanying de-emphasis on the earlier erotic priority.

This change affected Brecht's life with women, but especially the female characters in his plays, as we shall see. What remains more or less constant is Brecht's need to surround himself with women throughout his life. His mother plays an important role in the early poems and plays, but it is the various 'collaborators' he kept by his side all his life who flesh out the story: Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel, and the one who got away, Marieluise Fleisser. Each of these women, who worked with and influenced Brecht, merits a story in her own right. All were lovers as well as co-workers, and for Brecht, the distinction never seemed to come easy.

The story of Brecht's women is not exclusively sexual. While learning his Marxism in Weimar Germany, Brecht would also have been aware of a dynamic women's movement and tradition, both within and without the KPD (German Communist Party). The corpse of murdered Rosa Luxemburg certainly floats in his songs, but other notable women leaders like Klara Zetkin also influenced Brecht's changing vision of women's roles. There is likewise some evidence that, after his conversion, Brecht's attitude towards women in his plays reflects changes in KPD policy. For example, the Party's attempt to bring more working-class women into the fold is emphasised in *The Mother*. Walter Benjamin has said of the play: 'If mothers are revolutionized, there is nothing left to revolutionize.' This is also Brecht's attitude and clearly shows a revision of thought after an endless succession of plays in which the only women are whores.

Now begins the transition to the famous female characters: Joan Dark, Pelagea Vlassova, Shen Te, Grusha, Mother Courage. This is generally viewed as a positive step in Brecht's maturity and political development. It may be that these characters were, in part, suggested by the three central women in his life: Steffin, Berlau, Weigel. But while these three remain, in varying degrees sexual partners (also his retinue-in-exile as he wanders the continents looking for a sanctuary), the figures in his plays become deliberately desexed. These characters pay an enormous price for their position at the centre of revolutionary experience. No longer sex objects, they become objects of political demonstration, strong

and often 'motherly', in Brecht's curious use of the term, but with suppressed emotional lives and zero erotic presence. These women, powerful dramatic figures as they may be, can also be said to suffer from Brecht's theories of the drama, and their lives *as women* are never fit subjects for his plays. This is not to isolate Brecht in this respect, but simply to show the glaring gap in his otherwise progressive view of humanity. There is no challenge in Brecht to the arrangement of traditional sexual roles.

Towards the end of his life Brecht maintained his own highly-developed sexual presence in East Berlin. He writes erotic poetry and continues his string of sexual collaborators, many of them young women at the Berliner Ensemble, virtually until his death. Some of these 'widows' are still alive and provide a potential source of first-hand information.

Brecht is in imminent danger of immortalization. Many of his plays are already considered 'classics', consigned to the world repertoires as finished texts, reproduced ad infinitum as safe audience-filling vehicles. Brecht himself was never above 'amending' the works of other writers, including Sophocles and Shakespeare, to serve a contemporary political purpose: 'Our enjoyment of old plays becomes greater, the more we can give ourselves up to the new kind of pleasures better suited to our time.'

Brecht's entire work and political ethic needs a radical analysis in order to delay and divert the otherwise evitable process of canonisation. The first and most drastic step is to gently liberate him from the firm grip of Leninism. This is in no way to deny the importance of his political education or to hold up a self-righteous anti-communism mirror to him as some noted Brecht scholars have done. But his ideas cry out to be looked at in a contemporary light. And the myth of a predominant proletariat, which he believed in and fought for, is, on this side of the 20th Century, a partly discredited and mostly out-of-date vision of the political future. That the working-class, on its own, is no longer the vanguard of world revolution is by no means a new idea; it reached a climax in the 1960s and in the work of Herbert Marcuse, for example. But Brecht's work from 1930 onward is certainly infused with the traditional Marxist-Leninist vision and runs the risk of being locked in its historical context, a fate the author would surely have scorned.

Brecht expected that his own work would undergo historical revision, and that his theories would be subjected to perpetual scrutiny and criticism. Now is the time for a post-1960s review, and the question of Brecht's women seems the perfect thread. Just as the Women's Movement has become a vital part of the current political opposition, it can also shed some light on the male-dominated Marxist-Leninist tradition embraced by Brecht. This is not to limit the argument to a feminist analysis,

but to re-think the whole matter of emotion and emphasis (or rather de-emphasis) on the personal in Brecht. In a new political atmosphere where the personal has become political (rather than suppressed as a phenomenon of opposition to authority), a re-examination of Brecht is crucial. Such re-thinking is already going on in the German theatre where Brecht's once tremendous influence is receding, especially amongst the younger playwrights. Some of these have expressed their preference for Horvath or, ironically, for Marieluise Fleisser, also committed writers, but with a stronger emotional and personal content. Brecht is being left out in the cold. A critical look at his life with women and the role of women in the plays can, I believe, help him in the 1980s.

Brecht's *Women* is the subject of various literary critiques and, to a limited extent, has haunted some of the numerous biographies. But it has never provided the through-line to any published book, certainly not as the mainspring for critical reassessment. This is partly due to limited availability of certain biographical and poetical materials. This may also have something to do with the understandable reticence of the 'Brecht Industry' (rivalled only by that of Shakespeare) which has grown up since his death. Hero worship (Brecht's face on porcelain plates), protectionism and institutionalisation, primarily in the conservative DDR, have made any attempt at keeping Brecht politically relevant a task fraught with obstacles; to enter his private life is extremely difficult. For this reason the proposed book will be *selectively* biographical; a full biography of the writer probably will not (and perhaps cannot) be written for at least twenty years. This is not to say that material is not available. I believe there is a great deal of unpublished biographical material, especially concerning the last years in the DDR. This can be obtained chiefly through interviews.

The book's thrust is a biographical/critical one, looking at the women who share Brecht's life, from his mother to the last of his Berlin lovers. The focus will be the interplay of biographical and literary material, with a re-emphasis of factors which any book about women suggests: the theory of emotions; the critique of nature, the eroticism that works throughout the life and poetry, but lies crushed under the dramatic theory in the plays. Another area of great concern, one scarcely touched in the biographies, is Brecht's relation with children. This is again difficult territory, but no biography can be sound without exploring it. All of this comes from an overview of great respect, but not blind reverence for Brecht. While recognizing his role in world literature and drama, it seems urgent to approach him from a vantage point which permits freshness and political relevance, however thorny the path through the forest of his life with women.

# *The Way Ahead*

## *I. Future Fields of Brecht Scholarship*

*Michael Morley*

Aside from the obvious gaps in Brecht scholarship that need to be filled—a more comprehensive collection of the letters both to and from Brecht; a decent biography; a German-language equivalent of the *Methuen Poems* for those German academics whose geographical and critical awareness stops at the Rhine—it seems to me that the recent correspondence in the T.L.S. provides an unwitting if accurate demonstration of the level of much of the critical debate on the topic. How on earth correspondents could spend as much time as they did debating Brecht's notoriously capricious remark "Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie erschossen zu werden", quite baffles me.

I do not wish to sound like an Antipodean echo of His Britannic Master's Voice, but I do find John Willett's view of the whole question more sensible than the position occupied by those who wish to take one remark (incautious, yes; stupidly paradoxical, yes; indicative of a callous lack of concern for individual fates, perhaps; in keeping with the thoughts of an inhuman monster? no) and build out of it an entire personal and social philosophy.

Yet this is precisely what happens in much critical writing on Brecht. How many overblown articles and top-heavy studies have appeared over the last years concentrating on isolated and relatively unimportant aspects of Brecht's work which then, by the mysterious processes of critical alchemy, are transformed into the real touchstone for any evaluation or understanding of his work? And yet we still await a half-

way competent and reliable biography which might do for Brecht what, in their various ways, Furbank has done for Forster, Crick for Orwell, and Carpenter for Auden. Perhaps the problem lies in the fact that the ideal biographer of Brecht would need Crick's grasp of the political and social context, Furbank's feel for the world of his subject, and Carpenter's ability to illuminate both the qualities and flaws of the human being and the achievements of the artist with a judicious combination of enthusiasm for the latter and clear insight into, yet understanding for, the weaknesses of the former.

Apart from this, the neglected areas which interest me might seem both obvious and, in some cases, quite unimportant. In fact my first comment might prompt readers to think that I am indulging in something perilously close to Chinese self-criticism: where are the studies of the poetry? Still nothing like an overall critical assessment of Brecht's achievement as a poet, nor even sufficient perceptive analyses of individual poems, periods or cycles which might take us halfway there. How does Brecht's view of himself as a poet and the role of poetry, grow, change, become modified or restricted over the years? Even a study of the first-person poems (an enormous number, *pace* their author's own observation: "dass ich selbst mich für privates nicht eben sehr interessiere") would throw more light on this and other questions.

Much more work is needed on the topic of the relationship between music and word in the early poetry in particular (though presumably Fritz Hennenberg's book of the early songs will look at this); and both Brechtians and Weillists would do well to heed David Drew's call for reason (at the recent Yale Weill Symposium) in the debate where one idol is played off against the other. And, to give but one example of an obvious question which puzzles me and has not, to my knowledge, yet been asked: precisely *what* happened during 1914 and 1915 which prompted Brecht to drop the contemporary manner of the European war poet (albeit somewhat critical) and take up the mantle—American-styled and Anglo-Saxon woven—of the tough, hard-bitten outsider poet who pits himself and his subjects against nineteenth century nature rather than the twentieth century destructive forces? I have never found the conventional answer (reaction against the war, insight into man's impermanence, return to traditional forms, etc.) all that convincing. Where does the new *tone* come from? How *does* a fondness for exotic surroundings and traditional forms avoid the criticism of escapism and second-hand borrowing from literary models?

The poetry aside, the major need in the area of the theatre is for the compilation and publication of the material in Bunge's archive of Brecht's rehearsal tapes. I assume that John Fuegi will make some use of these in

his forthcoming study, but before we get yet another lofty treatise on "Alienation and Stagecraft" or "Epic Theatre and the Techniques of Scene-structuring and Scenic Realisation" (it would sound even more kosher in German) I would like to see some sort of gentle persuasion to bear on the Brecht heirs so that this vital documentation can be sifted and made accessible. For it is clear from the number of extracts already available that Brecht's rehearsal approach is somewhat at odds with the rational, patient and sober figure of the director as "primus inter pares" propagated by the already published formal discussions.

In the area where politics and aesthetics intersect, there is surely scope for further studies along the lines of the late Keith Dickson's *Towards Utopia*—still, in my opinion, one of the best books in English on Brecht's intellectual heritage and development. And here too there is a topic for the careful psycho-biographer/political writer. Instead of yet another "Brecht and—" (recent candidates, in the shape of figures like Lessing, Schiller, Schopenhauer(!), leave one dreading the day of "Brecht and Proust" or "Brecht and Heidegger") why not something on Brecht and Orwell? Here were two figures representative of styles of radical will and thought in the twentieth century. Both were class renegades who sought to deny their background and ally themselves with the aims of the working class: both responded—in different ways—to the split between thought and action, ends and means; both respected language as a function of social response and awareness (and hence wrote more clearly and forcefully than many of their contemporaries on a range of subjects); both admired the language and directness of Kipling and the St. James/Luther Bible; both saw themselves belonging to a tradition which included both the "plebeian" (Wodehouse, comics, detective stories, popular songs) and the "patrician" (Shakespeare, the Noh Drama, Joyce, Flaubert, Rimbaud). Given this surface similarity, Brecht's brutal, almost hysterical comment on Orwell's death in 1950 has always struck me as odd: a case of "there, but for the grace of Marx, go I". A critic with any feel for the political and cultural mood of the thirties in Europe and an understanding of the work of both writers, would surely find rewarding material here.





# *The Way Ahead*

## *II. Brecht and Postmodernism*

*Antony Tatlow*

There exist various publishers' series on writers and thinkers who are thought to have made significant contributions to modern culture. Some of these series have existed for many years. Not one has yet included a book on Brecht. Are Camus and Lawrence really more important? It would be hard to argue that this was so. There is nevertheless a good reason why that book on Brecht has yet to appear. Nobody is yet in a position to write it. And why is this so? Because we are only beginning to understand the depth of Brecht's work and the complexity of its relationship to our changing world.

Thirty years after his death, the questions of philological scholarship are more or less settled. It is true that the necessary major edition is probably still decades away and assembling it will require as much imagination as persistence. There is also the further thought that any record must somehow include accounts of the efficacy of the work and such a process now requires global attention. But if the written record is now more or less ascertainable—there will probably be no more major surprises—the question of assessing that record is a very different matter.

Yet if we are to believe much that has been written in recent years and months, this assessment is pretty well settled. I wish to look briefly at some of these arguments because so many beg the essential question concerning the relation of Brecht's work to the wider paradigm. Fixated on much narrower frames, they both misjudge that work and fail to appreciate the nature of changes in the containing paradigm.

The recent appearance of two trenchantly negative accounts of Brecht and his work in the leading American and British literary reviews, the *New York Review of Books* and the *Times Literary Supplement*, is surely symptomatic of a sense that a final reckoning is now due, that the time has come to unmask pretensions. Those who follow German language debates will recognise this response, in spite of its "English" particularities. We can trace it to the 1978 Frankfurt Symposium at which several theatre directors and scholars explained why they felt Brecht's work had outlived its usefulness. The major difference between these discussions depends upon their tone. Instead of a relatively dispassionate analysis, in which one could occasionally detect a sense of sadness at the inevitable separation from a respected mentor, the current English language discussion betrays considerable personal animus. Irritation at overdependence has been replaced by anger towards the man, expressed with that degree of moral fervour often espoused by those having little actual or imaginative contact with societies that lack their own puritan bourgeois traditions and the ahistorical self-certitude they engendered. I do not wish to pursue these matters here, but to turn to what underlies most recent criticism, whether or not such criticism amounts to outright rejection.

Perhaps I could bring this issue to a deliberately sharpened point by asking whether Brecht's work and our "postmodernist" world are really compatible. If many critics are right, then that work is affixed to abandoned categories. It therefore cannot be reread. It is outmoded, unalterably dated. But the problem may lie in a false affixation. Rereading Brecht might involve realising a neglected potential with the capacity not merely to relate passively to postmodernist positions but to contribute to their formulation. I believe this second alternative offers the more credible perspective, though here I merely wish to indicate the direction of likely enquiry.

First we need to recall the criticism. Here we encounter an interesting divergence of positions between the earliest "English" criticism, if I may stay with these slightly arbitrary designations, as formulated by Esslin in the late 1950s and the arguments which came to the fore in Germany about twenty years later. Esslin and others explained Brecht's turn to Marxist analysis as a necessary compensation for his own fundamental nihilism. Marxism therefore offered Brecht necessary psychological strength and this enabled him to produce the later great plays. So though it may have been functionally indispensable to Brecht his Marxism, according to Esslin, was essentially superficial. It failed to constrain the underlying perceptive energy and that is why Brecht's great characters, Mother Courage, Azdak, Galileo, but also his late poetry, assert an

indestructible humanity in spite of their author's public position. Brecht may have advocated "totalitarianism" (Esslin) but his creative work belies it, vindicating the poet.

The latest advocates of this position judge Brecht more harshly and for this there are presumably two main reasons, apart from the individual critic's sense of his own moral worth. Where the whole Marxist project is judged to be floundering, it offers less justification for Brecht's public persona and, more importantly, the accumulated evidence, unavailable to Esslin, of Brecht's theoretical writings as well as biographical studies, point to a much more serious engagement, even on the political level, with Marxism than was heretofore apparent. That is why Brecht as a person is more vigorously condemned. At its extreme he is seen as self-serving to an intolerable degree, publicly supporting the politically insupportable in order to secure his private and artistic goals. Hence the tone of these latest reviews. They dispute Brecht's stature, not because he lacked ability or understanding of human nature or could not incorporate this in his work, but because he did not himself practise what he preached.

The main distinction between such "English" and German criticism is that the latter has taken Brecht's Marxism more seriously. For those who reject Marxism, the matter is therefore closed. But the main accusation has been that Brecht's work did not advance sufficiently beyond, that it indeed regressed to a variation of Enlightenment aesthetics, steadfastly ignoring the *Dialectics* of the Enlightenment, that it functioned as mere illustration of pre-established facts, as simplification of simplifications, disregarding the complexities of human experience, that characterisation in the plays remained on an intolerably superficial level with a distinct tendency to abandon reality for the realm of fairy-tale.

Such criticism has argued the reverse of the "English" position, namely that Brecht followed his public, theoretical criteria only too closely, to the detriment of his work. This position itself probably derived from a tendency, that seems particularly marked in Germany, to confuse the stage and the social world and from Brecht's popularity with the generation of 68 and their subsequent disenchantment. A factor contributing to this malaise must be the dogmatically sustained evaluations, best exemplified by Knopf's *Handbuch*, which reject anything that deviates from a prescribed and limiting systematisation of ideas. Heiner Müller has argued that not changing Brecht is to betray his legacy. He is correct but is reacting to such distortions. The capacity for change lies in the work itself.

Among those who are prepared at least to consider reevaluations there remain two major objections which are in fact closely related; these objections have also been raised by some feminist criticism whose perspec-

tives can sometimes be so illuminating: firstly that Brecht's work embodies, as he himself blindly embraced, a productivist, even Stakhanovite, ethic that is now totally outmoded, and secondly that too many characters in his plays amount to mere allegorisations and are hence deprived of that which distinguishes and helps to constitute human experience—the unconscious. Lacking this necessary psychological depth, the work has insufficient capacity for reinterpretation. It contains no mysteries, everything is on the surface. Such critics will at most concede that Brecht, as one of them has written, may still have relevance “far abroad, in Copenhagen or Peking”, but in the heartland his days are done. In the Third World his superficialities may still have a certain force, where the unconscious is a luxury, but elsewhere and when that unconscious functions as an instigator of perceptual change, its absence is crippling. Reacting to such views, others have attempted to align Brecht with irrationalist traditions, Nietzsche and Artaud for example. Such realignment can have a corrective purpose but cannot be taken too far without jeopardising Brecht's socialist perspectives.

Brecht's “productivism” must naturally be understood in terms of the exigencies of his period. And so it must be contextualised. But this does not merely mean that we are called upon to excuse it on historical grounds, such as the need to build a deficient or rebuild a shattered economy, for that would simply substantiate the charge that his work belongs to a superceded period. Industrialisation, technological advance, has now become a social and political problem and not simply the solution to all problems. But contextualisation means recognising that Brecht's productivism is not an abstract capitalism. Productivism does not stand for independent technology but for applied human creativity. Since the problems change continuously, production of the ideas that enable solutions must adjust to the changes. It is not permissible to nail Brecht to one such solution because some of his works appear to advocate it. Surely the point about even *Die Erziehung der Hirse* is that, far from being an illiberal illustration of Stakhanovite self-prostration before the leader, it is a call for social creativity and its test is practice. Those who here align Brecht with Bacon and the positivist domination of nature forget that Bacon's famous phrase, which Brecht liked to quote, contained a qualification whose force would have been self-evident to any Renaissance scientist; if you want to “conquer” nature, you must learn to obey it first. His praise of production does not involve a constant and mechanical raising of the norms but a liberation of human creativity.

The question of Brecht's treatment of the unconscious is more important and of course more complex. It is obvious, and has already been partly proven, that psychoanalytic readings of Brecht are viable. What is

perhaps contestable is how such readings are placed within a wider socio-cultural paradigm. Functional Freudianism, but also the dyadic mother/child patterns whether of the Kleinian variety or such as proposed by Dinnerstein, and advocated by Lennox, whose quasi-Freudian arguments seem dubious to me (in place of the fearful father we encounter the dominant mother whose sexual power terrifies the child) will only satisfy those who are content to remain within the structure of their categories. A Swiss patriot, for example, has argued that the snow metaphor, standing for man's coldness and inhumanity, can be more satisfactorily explained as a traumatic recollection of the mother's withdrawal of protective warmth. Perhaps we need to move to a more sophisticated psycho-social analysis of Brecht's language, along the lines, say, of the Deleuze-Guattarian modifications of Lacanian theory. In this context it is interesting to note how Colin MacCabe draws on Brecht in his Lacanian reading of Joyce, though Brecht functions in his analysis as a point of reference outside the Lacanian categories. Such psycho-social linguistic analysis should prove more productive than the strictly psycho-analytic readings of the early poetry.

But critics have also largely neglected the evidence that the dramatic work addresses itself specifically to the representation of the unconscious. In accordance with narrow ideologies, its presence has been expressly denied in recent years. Such narrow readings, and in particular those which assimilate Brecht to some variation of "Leninist" positivism, have blinded their adherents to the texts' realities and potential dramatic realisations. In part, this is the familiar problem of the dominant model, but there are other reasons. The means Brecht devised to embody the voice of the unconscious are among the most memorable in his theatre. Just two examples must suffice, but they are not exceptional.

In the *Threepenny Opera* Polly is an economic pawn, a function of the men. Yet it is she who sings the *Pirate Jenny Song*, and that song would be hard to surpass as an expression of the female unconscious. In recent years the *Caucasian Chalk Circle* has been widely criticised. Grusche is thought to illustrate a sort of asexual allegory that appears ridiculously idealistic in concept. Though the model may have played its part here, the text shows no evidence for this. A sexless Grusche, on the contrary, would make no real sense of it. Yet she also constitutes a passage for something more complex than the merely personal and private interests which some feminists accuse Brecht of ignoring. Her songs, and the words of the Singer who speaks for her when emotion is too great for her to speak alone, are an expression of the social unconscious, just as the whole play demonstrates the frustration of those needs in her personal life. And the whole play includes that first scene which so many critics

still insist on reading in realist terms which is why they dismiss it as ridiculous and embarrassing idyll, though it is no more "realistic" than what follows, Azdak's exceptional opportunity to bring about justice. "God help you if it isn't a garden," says the old man in response to the agronomist's promise, and that sentence should be restored to the play. *Mother Courage* and the *Good Person of Szechuan* also demonstrate the power of this social unconscious and show how, and at what cost, its desires are frustrated in the personal lives of the characters. The innovations in Brecht's dramaturgy were devised to show the power of this force.

Earlier criticism approached Brecht's work in psycho-biographical terms, separating the author's "public" and "private" personae. We are also familiar with the narrowly determinate sociological categorisations which preferred to turn the work into a one-dimensional function of economic anthropology. It is evident that such readings are still influential.

We now clearly need an approach that will do greater justice to the psycho-social complexity in Brecht's work, recognising the means it employs to embody the unconscious and the implications for a revived dramaturgy. Subjectivity is always relational. Postmodernism marks the end of a phase of objectivism and will be useful insofar as it heralds the beginning of a period of more thorough, and radical, relational thinking. It would be unfortunate if we forgot that Marx's writings contain one of the most adventurous investigations and projections of such relationalism (for Althusser is an aberration), and Brecht's work constitutes, perhaps as nothing else, the traverse of a psycho-social problematic whose reality is still only too apparent. Lao Tse does not, as Ash (in the *Times Literary Supplement*) believes, contradict Lenin. They are complementary and postmodernism should help us understand why this is so.

# Book Reviews

Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht* (München: Universitas, 1981), 240 Seiten.

Paula Banholzer war Bertolt Brechts Jugendliebe, die er "Bittersweet" oder "Bi" nannte und die von ihm einen Sohn hatte, der später im Zweiten Weltkrieg gefallen ist. Ein Erinnerungsbuch diesen Umfangs müßte ja eine Fülle von neuen Informationen und Details aus Brechts Anfangsperiode bieten, also auch für den Brechtforscher eine Fundgrube sein. Man sollte jedoch nicht zu viel erwarten: weder Umschlag noch Innentitel noch Klappentext lassen erkennen, daß kaum mehr als die Hälfte des Buches tatsächlich von "Bi" und Brecht handelt, ja, daß nur ganze neunzig Seiten von ihr selber verfaßt sind. Die zweite Hälfte bringt dagegen ganz Unerwartetes: ein Interview mit Marianne Zoff, einen Bericht von Herbert Greuël über das, was Marieluise Fleißer und andere von Brecht gehalten haben, und schließlich eine Erinnerung des Schauspielers Karl Lieffen an den Regisseur Brecht des Jahres 1950.

Verantwortlich für diesen kunterbunten, so irreführend betitelten Band sind die Herausgeber Axel Poldner, laut Klappentext "Buchhändler und Literaturagent internationaler Autoren, Verfasser von Sachbüchern und Essays," und Willibald Eser, "Journalist, Film- und TV-Autor." Was sie dazu bewogen haben mag, in die 'Brecht-Industrie' einzusteigen, darüber kann man nur spekulieren. Immerhin haben sie die beiden alten Damen, Paula Banholzer-Groß und Marianne Zoff-Brecht-Lingen, dazu veranlaßt, über ihre Beziehungen zu Brecht zu sprechen, und dieser Verdienst soll ihnen nicht geschmälert werden.

Der Band beginnt mit dem Beitrag "Bidi und ich" von Paula Banholzer, dem rührenden Porträt einer streng katholisch erzogenen Augsburger Arztochter, die leidenschaftlich gerne tanzte und deren Vorstellungen von einem gutaussehenden Verehrer mit Brechts äußerer Erscheinung nicht das Geringste gemein hatten. Nur zögernd hatte Frau Banholzer sich entschlossen, ihre Erinnerungen selber aufzuschreiben, doch sie sollten die "Wirklichkeitsnähe" haben, "die einfach notwendig ist" (9). Literarische Ambitionen hatte sie nicht, aber "was hier vielleicht an literarischer Qualität verlorengeht, wird an unverfälschter

Darstellung und Nähe gewonnen" (10). Damit hatte sie recht. Die Schilderung ihrer begrenzten Schulmädchenwelt, in der der unerwartete Gruß eines Gymnasiasten zum Tagesgespräch in der Schule wird, und in der die Freundinnen beim Eislaufen gemeinsame Front machen gegen den hartnäckigen, aber so hoffnungslos unsportlichen Verehrer—diese Schilderung ist Banholzer zum Genrebildchen geraten. Man glaubt es ihr, daß sie monatelang alle Annäherungsversuche des ebenso einfallsreichen wie schüchternen Brecht abwies. "Ich kannte Brecht damals noch nicht, sonst hätte ich wissen müssen, daß ihn nichts von seinem Ziel abbringen konnte" (15). So ließ sie sich schließlich zu ihrem ersten Spaziergang überreden und hatte danach keinen überzeugenden Grund, weitere abzulehnen. Bald brachte Brecht mit seinen Freunden Otto Bezold und Georg Pfanzelt ihr fast jeden Abend ein Ständchen, und sie konnte sogar bei ihren Eltern ein wohlgefälliges Interesse an diesen Darbietungen beobachten. Trotzdem blieb ihr der "Umgang mit diesem 'verrückten' Menschen" strengstens verboten und auch später war ein Schriftsteller für eine Arztochter als Ehemann indiskutabel. Was hätte er denn an finanzieller Sicherheit zu bieten?

Wie nachhaltig Paula Banholzer von ihrer Umwelt geprägt worden ist, zeigt sich noch heute, nach den Erfahrungen eines langen Lebens, in ihrer Wortwahl an einigen Stellen ihrer Erinnerungen. Zum Beispiel, "Brecht trug mich auf Händen" (38) und "Er vergötterte mich so sehr, daß es mir peinlich war" (31). Als sie Brecht über ihre Schwangerschaft informierte, berichtet sie, "machte er mir nicht die geringsten Vorwürfe," und auch vor ihrem Vater "nahm (er) 'alle Schuld' auf sich und betonte immer wieder, daß er und nur er ganz allein die Verantwortung trage . . ." (43). Später heißt es dann: "... gebar ich ihm ... einen Sohn." (53)

Seine Verantwortung zu betonen hatte Brecht übrigens alle Veranlassung, denn er "war natürlich nicht vorsichtig, kein bißchen, es hätte der Heiterkeit geschadet, es wäre unästhetisch gewesen"—nachzulesen im Brief an Caspar Neher vom 22. Juli 1918. Doch nun sorgte er sich um die Folgen und bat Cas, für ihn zu beten, denn einem Kind stünde er "fassungslos gegenüber . . . Dieser Skandal wäre nicht lohnend, schon weil er zu lange dauern würde . . ." (*Brecht Briefe*, Frankfurt a.M., 1981, S. 49). Andererseits hat Brecht, als die schwangere Bi von ihrem Vater ins Allgäu abgeschoben wurde, damit ihre 'Schande' der Augsburger Gesellschaft verheimlicht werden konnte, alle Kosten ihres Aufenthalts bezahlt und sich eine zeitlang "fast ausschließlich von Brot und Rübenmarmelade (ernährt), da die nun einmal am billigsten war" (50).

Neben Banholzers milieutypischem Vokabular, das konventionelle Haltungen reflektiert, finden sich aber auch durchaus eigenwillige Reaktionen. Zum Beispiel versuchte sie gerade in ihrer intimsten Zeit, Brecht genau zu beobachten, um dahinterzukommen, warum sie so fasziniert war von einem Mann, der gar nicht "ihr Typ" war. Auch kommt sie immer wieder auf Brechts Eifersucht zu sprechen, die mit zunehmender Intensität ihrer Beziehung nicht geringer, sondern stärker wurde. "Ich war sein persönliches Eigentum, und er ließ mich das durchaus fühlen", berichtet sie (39).

Wenn Brecht in München war, ließ er seine Bi in Augsburg von bewährten Freunden überwachen. Sobald die geringsten Anzeichen auf einen 'Rivalen' deuteten, bestellte Brecht den Betreffenden zu sich und redete so lange auf ihn ein, bis der jede Hoffnung auf Paula Banholzer fahren ließ. Fünf der solcherart traktierten jungen Männer hat sie später wiedergesehen und von ihnen erfahren, wie nachhaltig Brechts Argumente und Redeweise sie beeindruckt hatten. Es



kam auch vor, daß Brecht sie selbst mit einer mehrstündigen Gehirnwäsche bedachte, wenn er ein anderweitiges Interesse bei ihr vermutete. "Es gelang ihm bei jedem Vortrag dieser Art und Thematik, seine Vorzüge so geschickt herauszustellen, daß jeder Rivale auch vor meinem geistigen Auge immer kleiner und unbedeutender wurde." (41) Immer lief es darauf hinaus, daß Brechts Rhetorik sie widerstandslos machte.

So konnte es nicht ausbleiben, daß in Bi der Wunsch aufkam, sich dieser starken Beherrschung zu entziehen. Im Sommer 1921 ging sie als Erzieherin nach Nürnberg und tat damit den ersten Schritt in einem mühsamen Lösungsprozeß, der ihr ein jahrelanges Hin und Her zwischen Trennung und Versöhnung und wiederholten Heiratsversprechen bescheren sollte. In Nürnberg merkte sie erleichtert, wie Brechts Einfluß nachzulassen begann. Trotzdem brachte sie es noch nicht fertig, sich wirklich von ihm zu lösen: Sie teilte ihm ihre Verlobung mit, worauf er—natürlich—sofort in Nürnberg auftauchte und so lange auf sie einredete, bis sie die Verlobung wieder löste. Er brauchte dazu fünf Tage. "Heute weiß ich, daß ich nur durch die ungeheure Suggestivkraft, die Brecht auf mich ausübte, etwas tat, was ich gar nicht wollte." (73) Doch war das erst der Anfang.

Als Marianne Zoff von Brecht schwanger war und im Kreuzfeuer zwischen Brecht und ihrem vorherigen Verehrer stand, wurde Paula Banholzer herbeigerufen. Gemeinsam stellten die beiden Frauen in einem Münchener Café Brecht zur Rede und sagten sich von ihm los. Doch am selben Abend noch gelang es Brecht, seine Bi wieder vollends auszusöhnen. "Als Höhepunkt der Versöhnung vereinbarten wir einen Hochzeitstermin für die allernächste Zeit" (86). Später ließ sie sich mit dem Versprechen trösten, daß Brecht des Kindes wegen Marianne Zoff heiraten, sich sofort wieder scheiden lassen und dann sie, Bi, heiraten würde. Geduldig nahm sie ihre Kopie des zu diesem Zweck zwischen Brecht und Zoff geschlossenen 'Vertrags' in Empfang.

Als sie die Warterei schließlich über hatte und sich mit einem 'bürgerlichen' Mann verlobte, setzte Brecht ein letztes Mal seine bewährte Redegewandtheit ein, um Bi bei der Stange zu halten. Sein Erfolg war aber von kurzer Dauer. Kaum war er nach Berlin zurückgereist, als der verabschiedete Verlobte, Hermann Groß, nun seinerseits Paula tagtäglich bearbeitete—so kam sie vom Regen in die Traufe!—und schließlich mürbe machte. Sie wurde Frau Groß und hat diesen Entschluß nie bereut.

Die Jahre mit Brecht—sie "zählten doppelt und dreifach" (99)—möchte sie nicht missen. Der Leserin scheint es, als zehre Frau Groß noch heute von diesen Erinnerungen. Klarer als sie selbst vielleicht, sieht die Leserin auch das Gefälle in diesem Stück Lebensgeschichte vom Erwachen am Anfang zur Zurücknahme am Ende. Das Erwachen: besonders in der gemeinsamen Münchener Zeit, wo Bi die Welt des Theaters und der Künstler kennenlernte, wo sie und Brecht in rauchigen Kneipen diskutierten und sie sich in Schwabing so heimisch fühlte, als wäre sie in diese Welt hineingeboren. Brecht besprach auch mit ihr häufig, woran er gerade arbeitete, und holte ihre Meinung ein. Mit *Trommeln in der Nacht* hatte er besonders viele Probleme. "Als ich ihm dann einmal einen Tip gab, der ihm gut gefiel, erzählte er sofort seinen Freunden, daß ich mit ihm zusammen das Stück geschrieben habe, was natürlich nicht stimmte." (75) Dennoch hat Brecht ihr die Buchausgabe gewidmet.

Brecht versuchte sich auch als Erzieher. "Er brachte mir bei, mich meiner Haut zu wehren, egoistischer zu werden und auch Älteren gegenüber nicht zurückzustecken. Bis zu einem gewissen Grade gelang ihm das auch." (77) Was

Brecht da aufbaute, machte er allerdings durch seine dominierende Haltung schnell wieder zunichte. "Ich sagte (Bi) also, sie habe mich nicht mehr lieb, denn sie will immer frei sein und nicht mehr gehorchen", notierte er sich im Frühjahr 1921 (*Tagebücher*, Frankfurt/ Main, 1975, S. 105). Offensichtlich war da in Paula Banholzer manches in Bewegung geraten – intellektuell, psychologisch. Nur war diese Entwicklung eng mit Brecht verknüpft, und als diese Bindung sich lockerte, flüchtete sie in die Sicherheit eines geregelten bürgerlichen Daseins zurück. Das Leben, das sie an Brechts Seite erwartet hätte, schien ihr nun "eher für einen Mann als für eine Frau wünschenswert und geeignet" (99). Das war die Zurücknahme.

Der Teil "Bidi und ich" ist sicher der interessanteste und ergiebigste des Buches. Das ergänzende Gespräch, das die Herausgeber mit Paula Groß geführt haben, wiederholt teilweise die bereits von ihr behandelten Punkte, wie das Kennenlernen, den ersten Kuß, die erste gemeinsame Nacht – die ganz besonders, immer wieder wird nachgefragt. Auch Brechts Eifersucht, die Begegnung mit Marianne Zoff und andere Dinge kommen nochmals zur Sprache. Was zum ersten Mal erörtert wird: zum Beispiel, wie gern Brecht mit Taktstock und Stehpult aus dem Gedächtnis Musik dirigierte, ferner, daß er Bi häufig Bücher empfahl, und daß er sie zur Schauspielerin machen wollte. Und wie stand Brecht zu materiellen Dingen? "Er war von gemäßigtem Geiz" (145), angenommen, was seinen Sohn Frank anging. Alles, was ihn bewegte, behandelte Brecht in den Gesprächen, mit denen er Bi stundenlang fesseln konnte, aber Politik war nicht dabei. Sie wüßte nicht zu sagen, was seine politische Überzeugung damals war. "Er war wankelmütig und ist wohl sein ganzes Leben politisch ein unsicherer Mensch geblieben." (130). Auf direkte Befragung ist Paula Groß nun auch bereit, klar auszusprechen, was in ihren Erinnerungen nur umschrieben wird: Brecht hat sie enttäuscht, "aber ich hab ihm noch zu seinen Lebzeiten vergeben." (106) Dazu gäbe es allerdings noch Fragen.

Das Gespräch mit der Sängerin Marianne Zoff, Brechts erster Ehefrau und Mutter der Tochter Hanne, wurde von W. Eser allein geführt. Sehr schnell wird klar, daß im Leben dieser Frau die Beziehung mit Brecht nicht einsamer Höhepunkt gewesen ist. Sie war in zweiter, offenbar glücklicher Ehe mit dem Schauspieler Theo Lingen verheiratet. Über ihre Jahre mit Brecht äußert sich die alte Dame offen, souverän und zuweilen ironisch. Zu der ersten Begegnung mit Brecht in ihrer Theatergarderobe: "Ich wunderte mich, warum ich ihn noch nicht hinausgeworfen hatte, betrachtete ihn dabei aber nicht ohne Faszination, so wie man ein exotisches Tier im Zoo beäugt. Der asketische Schädel gefiel mir, der schmallippige Mund bewegte sich fortwährend, die dunklen Knopfaugen stachen, seine schmalgliedrigen Pianistenhände gefielen mir. Du spinnst wohl, schoß es mir durch den Kopf, als ich mich dabei ertappte, diesen schwäbelnden Eindringling sympathisch zu finden." (157f.) Das führt natürlich zu der Frage, was es war, das sie und viele andere Frauen für Brecht einnahm. Es war "seine Ungeniertheit, seine selbstsichere Einfachheit, seine natürliche und ungekünstelte Spontanität, dieses urwüchsige Hinterwäldlerische, das von einem quicklebendigen Geist getragen wurde und unversehens ohne jede Vorwarnung einfach auf einen einhieb" (169f.).

Fragen nach Intimitäten, Kosenamen oder ihrer Treue gegenüber Brecht läßt Frau Zoff unbeantwortet, andere Fragen zahlt sie mit gleicher Münze zurück, etwa so:

W. Eser: Haben Sie Brechts Bude in München kennengelernt?

M. Zoff: Ja, ich hab sie kennengelernt! (169)

Die Scheidung erfolgte nicht auf Brechts, sondern Marianne Zoff wünschte sie — "wegen seiner Weibergeschichten." (185) Doch das Fazit der mit Brecht verbundenen Jahre: "Brecht war ein genialer Mann. Seine Fehler und Schwächen teilt er mit uns allen. Sie sind ihm vergeben." (193)

Für Brechtforscher und Kenner der Tagebücher sind die Selbstdarstellungen der beiden Frauen eine aufschlußreiche Ergänzung zu dem, was Brecht über sie notierte. Für das allgemeine Lesepublikum mag das Zoff-Interview eine willkommene Ergänzung zu den Zoff-Passagen bei Banholzer sein. Für das nachfolgende Material dagegen ist solch ein Zusammenhang nicht herstellbar.

Der Beitrag, "Gespräche über Bert Brecht" von Herbert Greuël, stellt — recht unvermittelt — Äußerungen über Brecht zusammen, auch Gefühle ihm gegenüber, von Marieluise Fleißer, George Grosz, Arnolt Bronnen und Herbert Ihering, die von den ersten beiden im persönlichen Gespräch erfahren, für die letzten beiden aus Publikationen entnommen sind. Die Kommentare von Grosz, Bronnen und Ihering gehören in das Gebiet der Kultur und Theatergeschichte, führen also sehr weit ab vom Thema des Buches. Noch weiter ins Abseits, um das gleich mit zu erledigen, führt der letzte Beitrag, "Der Schauspieler Karl Lieffen über den Regisseur Bert Brecht." Das ist eine kurze Erinnerung an Brechts Courage-Inszenierung vom Jahr 1950, genauer, an Brechts Gesicht und Kleidung während der ersten Leseprobe und an seine Angst während der Premiere, die er in einem nahegelegenen Restaurant absaß. Weder das Thema noch die Zeitperiode noch das Niveau dieses Textes paßt zu den übrigen Beiträgen.

Bleibt also Marieluise Fleißer — leider nicht im direkten Gespräch, sondern in umschreibender Darstellung, die sich mit der Unmittelbarkeit der vorhergehenden Interviews nicht messen kann. Außerdem wurden die zugrunde gelegten Gespräche vor etwa fünfundzwanzig Jahren geführt und sind längst von Fleißers eigenen Publikationen über Brecht, die Greuël angeregt haben will, eingeholt worden. Was nicht heißen soll, daß damit das Thema Brecht und Fleißer erschöpft wäre. Im Gegenteil, eine umfassende Studie der Schriftstellerin Fleißer einschließlich ihrer Beziehung zu Brecht wäre dringend nötig. Das wenigstens macht Greuëls Beitrag klar, wenn auch nichts sonst.

Die Einbeziehung von Marieluise Fleißer verändert aber die Thematik des Bandes so weitgehend, daß auch die ersten Teile davon betroffen werden und der Titel nun gar nicht mehr stimmt. Zusammen betrachtet, ergeben die Brechtgeschichten der drei Frauen eher einen Kommentar zum Thema "Die Frau als Sexualobjekt," und es ist kaum anzunehmen, daß das von den Herausgebern beabsichtigt war. Oder sollte das Wort "Liebe" im Titel nichts als ein Verkaufsköder sein?

Daß Brecht ein Frauenverschleißer war, ist sattem bekannt. Traditionell wird dies meistens als "Kavaliersdelikt" abgetan, das einem außerordentlichen Mann wie Brecht wenn nicht zustand, so doch seine kreativen Energien beflügelte. Schuld daran waren ohnehin die allzu erbötigen Frauen. Das vorliegende Buch steht ganz in dieser apologetischen Tradition. Esers Frage an Zoff: "Die Damen sollen es Brecht leichtgemacht haben. Warum?" (169) Eser-Poldners Frage an Banholzer: "'Jungmädchenliebe mit Folgen.' Bereuen Sie, wozu Sie damals bereit waren?" (106) und "Brecht (muß) Sie sehr geliebt haben . . . Er hat über zwei Jahre gewartet, bevor er seine verständlichen Wünsche anmeldete" (123). Greuëls Frage an Fleißer: "Warum schreiben Sie nicht ein Buch über Brecht . . . der Ihnen einmal sehr nahe gestanden hat und dem Sie — wie auch

immer—Ihren Ruhm als Dramatikerin verdanken?“ (223) Der Mythos von dem großen Mann und dem kleinen Mädchen kommt am penetrantesten zur Sprache bei Greußel, er spricht von dem “Genie, der sie einmal mit einem Griff in die Höhe gezogen hatte und in dessen Flammen sie verbrannte” (202f.) Auch die Typisierung der Frau als irrationales Wesen ist bei ihm am deutlichsten. Das lautet dann—in schönstem Deutsch—so: “Die Analyse eines Gegenstandes oder von Menschen war ihr eine fremde Welt.” (224)

In allen Gesprächen—deren Verlauf vom Fragesteller weitgehend gesteuert werden kann—werden die Frauen nur in Bezug auf Brecht gesehen und befragt, während sie als individuelle Personen nicht das Interesse der Fragenden finden, damit auch dem Lesepublikum vorenthalten werden. Das entspricht durchaus der Absicht der Herausgeber, wie der Untertitel des Buches, *Der unbekannte Brecht*, deutlich macht. Diese Begrenztheit der Perspektive ist zu bedauern. Insbesondere Paula Banholzer, die uns zunächst in ihrem eigenen Bericht als Person entgegentritt, hätte man gern anders, tiefer, befragt gesehen.

Schließlich: Wem nützt das Buch? Der Anlage nach ist es für ein allgemeines Publikum bestimmt, das keine Anmerkungen oder Literaturhinweise erwartet. Auch diese Leser wären vermutlich mit einem weniger inkongruenten Buch besser bedient, also mit einem, das nur die Banholzerteile und das Zoff-interview enthielte. Für Brechtforscher jedenfalls sind nur diese drei Teile interessant. Wenn auch vieles, was hier als “unbekannt” verkauft wird, schon in der einschlägigen Literatur nachzulesen ist—etwa bei Frisch/Obermeiers *Brecht in Augsburg* oder Völkers Brechtbiographie—so bleiben doch noch Neuigkeiten und Nuancen übrig, die man gern zur Kenntnis nimmt. Wichtiger ist der Band—trotz der angemerkten Mängel—als ein Buch von und über Frauen, das weitere Untersuchungen anregen könnte. Ein Buch also, das nicht hält, was es verspricht, dann aber wiederum hält, was es nicht verspricht.

Gisela E. Bahr  
Oxford, Ohio

Hans Bunge, *Brechts Lai-Tu: Ruth Berlau Erzählt* an as yet (June 1984)  
unpublished manuscript.

For several years now those who are trying to obtain a more complete view of the life, times, and work of Bertolt Brecht have expected the imminent publication of Hans Bunge's three hundred pages of Berlau material. But several years have now dragged by and still the material has not appeared in book form. Publishers have accepted the typescript, paid Dr. Bunge in advance, and have then not proceeded to bring it out as a book. Behind the scenes, various major Brecht authorities such as Werner Mittenzwei and Gerhard Seidel have been asked, by various sides in the debate, to evaluate the merits of the work and to say whether or not they feel it should be published. The tone of the debate has often become bitter and among the work's detractors Barbara Schall-Brecht has been particularly adamant in declaring that the work should never be published.

Readers of the current volume of the Brecht Yearbook have an opportunity to see part of what all this fuss is about in the extract published here. As readers

will readily see from this quite representative extract the work is often choppy, sometimes inexact on details, and it is at times strident, at times more maudlin than simply tender, the German usage leaves something to be desired, and all kinds of things are simply left out. All this is noted by the work's detractors and all of this is conceded by those who argue that the work must be published. Documentary materials, so argue those who praise the work, may well be choppy, fragmentary, strident, and maudlin but, this is not necessarily a drawback at all with an authentic document but rather may help to validate its authenticity. And this constitutes the very heart of Bunge's dilemma. Yes, of course, he as an experienced professional writer could polish the individual segments, could write bridge material to carry us between the material recalled by Berlau in her long rambling conversations with Bunge, and of course Bunge could correct her incorrect recollections, but that would change the nature of the material itself, a frank self-portrait of Berlau herself and a vision of Brecht and the Brecht circle filtered through Berlau's own consciousness years and years after many of the events described and a recollection colored by all the joys and trials of those intervening years. The work, as it now stands is correctly labelled: "Ruth Berlau Erzählt." Her narrative is complex, it has gaps, she makes mistakes, but above all it is her story and it is not, his story. After years of voluntary silence she looks back over her life and assesses the impact Brecht made on her and she attempts to assess the impact she herself made on Brecht.

The story, which Berlau tells is a powerful and important one. She gives specific details of how things were done within the Brecht circle. How the worker/mistresses related to one another. How life was lived in exile and what kind of person Brecht was, and became, first in exile and then back in Berlin. Her story is candid. Where she knows that Brecht wore handmade silk shirts, even if he did not want his story to note that fact, her story contains that fact. If Brecht wanted to construct a vision of himself as being poor and being close to "the workers," Berlau notes his various cars and his various houses. Where Brecht wishes to simply go on with his life with a new sexual partner and not have the new relationship have an effect on the old "friendship," Berlau insists on seeing things from the point of view of the person who has been displaced from Brecht's bed and, just as importantly, displaced from the working collective. She tries to show how it feels to learn that Brecht is helping Isot Kilian move out of the home she had shared with Wolfgang Harich in exactly the same way as he had helped her, Ruth Berlau, years ago move out of the home she had shared with Robert Lund. She sees a formula at work here. She notes that her own involvement with Brecht followed a standard pattern of strong interest, a period of intimacy combined with work on joint drama projects, and then a period of sexual estrangement where the working arrangement was supposed to go on as though nothing else had changed. As Berlau sees it, the standard arrangement was a cumulative one for Brecht. He gained a variety of sexual partners and an ever expanding working collective. Viewed from the other side, however, things looked rather different: her story was not his story. For her, it was necessary to always be available and to remain friendly despite Brecht's other liaisons. She was not to enter other liaisons herself (this view squares incidentally with that of other women who were involved with Brecht at different times) but was to be tolerant about his other affairs. To not be tolerant was to expose oneself to the charge of "being frigid," a rather interesting dialectical use of that term. She was to definitely come along to America, to leave her own world in Denmark, but once

having arrived in America, she was to not be too visible too much of the time. She should be tolerant if he took up with a dancer in Hollywood and should loan him her car so that he could conveniently pay visits to the dancer, but, at the same time, Berlau should not form her own separate liaisons. It may well be that Berlau's recollections of much of what happened is colored by her own sense of disappointment and loss but all in all, I detect no more fictionalization by Berlau of her story than Brecht was wont to do in presenting his own stylized story of his own life. If we can be tolerant of Brecht's own view of self, I see no reason whatsoever to not look with equal care and tolerance at other views, such as those of Berlau, Steffin, Banholzer, Zoff, Hauptmann, Sternberg, etc. etc.

My own sense is that I would be very comfortable if the Berlau book came out just as it now is with its gaps and inconsistencies but I would add that I do think that it could be improved by means of a scholarly apparatus attached to the book. Many of the supposed facts about the House Unamerican Activities Committee need to be commented on in an accurate appendix. She is not always accurate about Carola Neher in Russia or on Brecht's relationship to Auden but my suggestion would be to definitely let the inaccuracies remain in the body of the text but then clear up the discrepancies by means of footnotes. I believe it is important to see what happens to memory after years of lapsed hopes. I believe this is part of the truth of the self-portrait of Ruth Berlau. It is true that when she did the interviews with Bunge that she was often ill, it is true that in her last years she was often drunk, but it is also true that a complex history lay behind her being in Berlin at all in the last years of Brecht's life. We can hide such accounts and we can polish them up but I wonder what we lose by being truthful about the cost in human terms of being part of the Brecht collective. Can we not look candidly at the anguish of a Fleisser as she confronts Brecht's "satanic stare," or the horror of a Hauptmann as Brecht suddenly marries Weigel, or the despair of a Banholzer and Zoff as they confront Brecht in Munich, or the pity of the letters (often unanswered) of a Steffin ill in France and unable to sleep as she has nightmares of Brecht with other women, or the terror and pity of a Berlau, as she dreams her pubic hair is on fire and that Weigel in Berlau's dream casually calls for the fire brigade to put it out. And, of course, what of Weigel herself, what of her own life as she had to accommodate herself to Brecht's ever changing sexual partners? And what about Barbara Brecht-Schall and the human cost to her as a child of changing countries and languages at crucial times in her own development and having to accommodate herself to an ever changing household? In this complex set of questions, the life of Berlau *as perceived by Berlau* is a terribly important constituent part. I would strongly urge that whoever or whatever is standing in the way of the publication of the book be promptly removed. A candid evaluation of the life and times of the Brecht circle absolutely requires that we hear and judge her story as well as his story. Bunge is to be warmly congratulated for his strong and diplomatic persistence in attempting to ensure that Berlau's voice, after so many years of loyal silence should at last be heard.

John Fuegi  
College Park, Maryland

Fritz Hennenberg, *Das Große Brecht-Liederbuch*, Henschelverlag Berlin/Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. 1983, 3 Bände, 560 Seiten, 160.-M

1. *Ein "Großes Brecht-Liederbuch"—warum?*

Weil es oft schon ein Kunststück ist, überhaupt Noten zu den Liedern zu kriegen. Von Brechts eigenen Melodien sind nur einige in der "Taschenpostille" abgedruckt—in die Ausgaben der "Gedichte" wurden sie nicht übernommen. Um an Weills bekannte Stücke zu kommen, muß man in vier oder fünf Alben nachschlagen. Eisler hat seine Brecht-Lieder in verschiedenen Sammlungen verstreut. Von Dessau ist seit langem kaum etwas greifbar. Überdies sind viele Ausgaben unzuverlässig—so fehlt, um nur ein Beispiel zu nennen, bei der "Seeräuberjenny" immer die dritte Strophe! Hier nun, in unserem "Großen Brecht-Liederbuch", sollen die bekanntesten Brecht-Vertonungen endlich einmal an einem Ort versammelt sein, und in einer möglichst gesicherten Gestalt.

2. *Wieviele Lieder wurden ausgewählt und welche?*

Brecht ist unendlich oft vertont worden, und selbst ein "großes" Brecht-Liederbuch mit 125 Titeln muß sich beschränken. Es wurden nur Lieder von Komponisten aufgenommen, die mit Brecht persönlich gearbeitet haben und auf seine Ansichten eingestimmt waren. Eine Entdeckung ist der erste musikalische Mitarbeiter Brechts, Franz S. Bruinier. Brecht hat ihn Mitte der zwanziger Jahre kennengelernt, ihm eigene musikalische Einfälle vorgesungen und aufschreiben lassen, gemeinsam mit ihm Lieder komponiert, ihm auch Texte zur selbständigen Vertonung gegeben. Ein interessanter Fund sind Melodien Brechts zur "Seeräuberjenny" und zum "Barbara-Song", die Bruinier notiert hat. Die Zusammenarbeit dauerte nur kurz; Bruinier starb 1928, erst dreiundzwanzigjährig. Die Klaviersätze zu Brechts Melodien, auch zu denen aus der "Taschenpostille" und den (hier erstmals veröffentlichten) "Liedern zur Klampfe", schrieb Kurt Schwaen. Er steuerte auf Wunsch des Herausgebers auch das Schlußlied, "Wohin zieht ihr?", bei. Übrigens hat noch Paul Dessau die Konzeption des "Großen Brecht-Liederbuchs" mit Interesse verfolgt und eigens einige Klaviersätze dazu geschrieben.

3. *In welchen Fassungen erscheinen die Lieder?*

Die 125 Titel sind für Singstimme und Klavier gesetzt. Einige Lieder haben eine originale Gitarrenbegleitung, die aber aufs Klavier übertragen werden kann; andererseits lassen sich viele Klaviersätze leicht für Gitarre einrichten. Die Fähigkeiten der Amateurs wurden beachtet, doch damit nicht etwa die Aufnahme einiger komplizierter Stücke—wie Eislers Zwölftonlieder über das Gedicht "An die Nachgeborenen"—versperrt: Es sollte auch hier und da ein Anreiz gegeben werden. Die Vielfalt der Möglichkeiten, Brecht-Texte in Musik zu übertragen, sollte sich beweisen: Songs, Massenlieder, Balladen, Kinderlieder, Schnurren, Chansons, Moritaten, auch Lieder fürs Vortragspodium. Jeder, der sucht, sollte etwas finden können. Mehr noch: Er sollte auf Entdeckungen geschickt werden.

4. *Wie gliedern sich die drei Bände auf?*

Eine Aufteilung machte sich zunächst der Handlichkeit wegen nötig: Die Noten sollten guten Platz auf dem Klavierständer finden. Im ersten Band stehen

Brechts eigene Melodien, einige von Bruinier und Lieder aus Theaterstücken; alles andere im zweiten Band. Wer Interesse hat, über die Geschichte der Lieder zu lesen, sollte den dritten Band, die Kommentare, aufschlagen. Hier werden auch Winke für den Vortrag gegeben. Die Lieder aus Theaterstücken müssen aus der szenischen Situation begriffen werden—die Kommentare führen darin ein. Interpretationsmodelle werden diskutiert, von den Autoren selber geschaffene (Brecht und Eisler haben Lieder für Tonaufnahmen gesungen, Dessau Sänger am Klavier begleitet) oder solche der Interpreten, mit denen sie gearbeitet haben. Übrigens karren die Kommentare auch einiges für das Thema "Brecht und die Musik" (und darüber hinaus für die Brecht-Biographie) interessantes Material an. So konnte zum Beispiel durch die Entdeckung des zur Uraufführung der "Dreigroschenoper" verwendeten Notenmaterials die damalige Musikfolge rekonstruiert werden.

5. *Welche Wünsche geben dem "Großen Brecht-Liederbuch" mit auf den Weg?*

Der nach fleißiger Benutzung natürlich, und zwar nicht nur durch Fachleute und für Aufführungen. Gewiß bietet sich hier, kompakt zusammengefaßt, eine Auswahl an, die für Veranstaltungen genutzt werden wird. Auch die Musikschulen und überhaupt der Musikunterricht sollten sich Anregung holen. Das Singen in Gruppen, das Lied als Mittel der Aussprache ist wieder aktuell geworden: Hier finden sich Vorbilder. Nicht zuletzt hat derjenige, der sich nur mal so hinsetzen und zum eigenen Spaß singen und in die Tasten greifen will, eine Sammlung an der Hand, die ihn zu unterhaltsamer Auseinandersetzung auffordert. In den endzwanziger Jahren freute sich Brecht, überall seine "Dreigroschenoper"—Songs geklimpert zu hören. Ihm schwebte eine neuartige Hausmusik vor, keine idyllische, in die vier Wände eingeschlossene, sondern eine aufsässige. "Das große Brecht-Liederbuch" ist das Arbeitsmaterial dazu.

Fritz Hennenberg  
German Democratic Republic

Bertolt Brecht. *Gedichte über die Liebe*. ed. Werner Hecht. (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 239 pp.

"Liebe" verkauft sich gut. Daher der Titel von Hechts Anthologie. Die meisten Texte haben nichts mit Liebe zu tun. Zumindest wäre eine Definition des Begriffes angebracht gewesen. Es will jedoch scheinen, daß der irreführende Titel gewählt wurde, um das Verkaufspotential des schmalen Bändchens ohne eigentlichen Neuheitswert zu steigern.

Angst, Aggression, Misogynie, Entfremdung von der Frau, die sich in Sexualhemmung oder sado-masochistischer Aktion niederschlagen, sind die Themen der meisten Texte, deren Großteil nicht, wie Hecht in seinem bezeichnenderweise kurzen und uninformativen Nachwort angibt, "aus allen Zeiten seines Lebens" (p. 237) stammen. Drei Gedichte kommen aus den Jahren vor 1918, dreizehn von vor 1920, etwa siebzig von 1945–55. Allein 18 Prozent der etwa 140 Texte stammen aus dem freilich sehr fruchtbaren Jahre 1920, dessen Produkte einen Kampf um sexuelle Identität ausdrücken.

Hecht hat sich alle Mühe gegeben, die Enge seiner Auswahl zu ver-



schleiern, würde die Sammlung doch, wäre sie chronologisch angeordnet, nicht so repräsentativ erscheinen wie er sie hinstellen möchte. Die "neuen," bislang nicht veröffentlichten Texte würden sich als einige zeitlich begrenzte Zusätze erweisen, die dem schon veröffentlichten Corpus von Brechtgedichten nichts Wesentliches hinzuzufügen haben, so daß sich eine separate Buchveröffentlichung erübrigt hätte. Es wäre auch aufgefallen, daß die Texte aus den 20er Jahren, bevor sich Brecht ideologisch und klassenkämpferisch betätigte, ganz erheblich in Tendenz und Inhalt von den späteren unterschieden sind. Sie sind von der sprachlichen Leistung her, hinsichtlich der Dynamik und Originalität, durchaus höher zu bewerten.

So streute Hecht schon bekannte Texte unter die neu veröffentlichten, damit das Bändchen nicht zu mager ausfiel. Freilich hätte es Hecht nicht schwerfallen sollen, Texte zu finden, die seiner angeblichen Intention nähergekommen wären. "Das Thema der Liebe zu *einem* Menschen wiederholt sich in gleicher Beständigkeit wie das Thema der Liebe zu den Menschen, die aufgerufen sind, ihren Planeten 'bewohnbar' einzurichten. Beide Themen bedingen sich, regen sich an, schöpfen eins aus dem anderen. Der Mikrokosmos der individuellen Liebe beflügelt den Anspruch, auch in der 'großen Welt' unter menschlichen Bedingungen Freundlichkeit und Frieden, Bewegung und Produktivität, Schönheit und Würde in das Zusammenleben der Menschen zu bringen." (p. 237)

Unter diesen Voraussetzungen wären der Text von Brechts Internationale, sein Lied vom Neuen Deutschland udgl. berechtigterweise aufzunehmen. Nach dem Lesen der Anthologie mag man nicht für möglich halten, daß die süßlichen Klischees des Nachwortes den eben beendeten Band begleiten wollen. Das Nachwort ist ganz im Vakuum entworfen, möglicherweise — die Auswahl der Gedichte legt es nahe — um die imaginäre Leserschaft zu besänftigen, denn Hechts Absicht scheint, nicht weniger als die des jüngeren Brecht, der Schockeffekt gewesen zu sein. Dazu merkte schon Arendt an: "The *épater le bourgeois* this time did not shock any more, least of all the bourgeoisie. . ."<sup>1</sup>

Gewiß, *dieser* Inhalt und *diese* Mittel sind spätestens schon seit de Sade, Sacher-Masoch und Wedekind althergebracht. "In the fervor of creating Brecht did what all poets do when they are left alone, he told tales out of school. He found what he told wonderful, and others found it abominable." (Arendt, p. 44) So sind etliche der Texte, so "Über die Verführung von Engeln," "Über den Gebrauch gemeiner Wörter," "Ratschläge einer älteren Fose an eine jüngere" hinreichend charakterisiert. Hecht findet offenbar den in den Texten reflektierten Lebensstil und die pornographischen Exkurse, welche keinem aufgeklärten Durchschnittsmenschen etwas Neues zu sagen haben, die explizite und z. T. "perverse" Sexualität zu aufregend, um sich die Frage nach Ursprung und Funktion dieser reifemäßig bei einem immerhin schon 29jährigen Dichter etwas verspäteten Texte zu stellen. "Der Ausbruch Brechts aus der bürgerlichen Moral, der sich während des ersten Weltkriegs vollzog, wirkte sich auch auf die Beziehung zu Frauen aus, die vielfältig und unbeständig war: 'Der Teller, von welchem du issest dein Brot / Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!'" (S. 238) Hingeworfene Äußerungen wie diese, welche so deutlich Brechts Biographie verfälschen, indem sie dem Autor in Sachen Sexualität eine Souveränität verleihen, die er denn doch nicht hatte, bezeichnen Hechts Haltung dem "großen Manne" gegenüber. Er fällt damit weit gegenüber früheren Studien, z. B. Weber oder Pietzcker, ab.<sup>2</sup>

Nuancen sind Hecht bei der Kollage seines Machwerkes entgangen. Drei Kinder von drei Frauen — das kann auch ein Zeichen von Ungeschick oder

Unerfahrenheit sein, für sich betrachtet trivial wie das oben zitierte Sätzchen von Teller und Brot, dem nicht mehr Tiefe innewohnt als dem rebellischen "Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment" der Studentenbewegung von 1968. Unbürgerlich ist die kalkulierte Promiskuität auf Seiten des Mannes nicht, denn die doppelte Moral und die Ausbeutung der Frau sind traditionell bürgerlich.<sup>3</sup> Das Imponiergehabe, das einen pubertären Voyeurismus mit dem Sensationalismus einer Latrinenkultur paart, indem mit Bravado die eigenen Nöte und Angst vor der Frau und der Sexualität überspielt werden, ist bei aller Pose weder revolutionär-unbürgerlich noch dekadent, da die Lautheit auf ein tiefes Erschrecken und Affiziertsein deutet, weit entfernt von der Blasiertheit des an starken Tobak Gewöhnten. Grimm deutet an: "Kunst und Abkehr von der Kunst, Kunstgenuß und unerbittliche Sittlichkeit, Lust und Askese stehen bei Brecht nebeneinander, ja gehen miteinander auf."<sup>4</sup>

Keine Aussage über Brecht läßt sich ahistorisch halten. Leider sind sowohl Hechts Nachbemerkenungen, wie die Texte selbst, ohne Kontext hingeworfen. Gerade bei Brecht, der so entscheidende Veränderungen durchgemacht hat, spielt es eine wichtige Rolle, von welcher Schaffensepoche die Rede ist. Es kommt für den Stellenwert des Textes darauf an, ob er vor Brechts ideologischer Wandlung, im Exil oder in der DDR verfaßt wurde. Hecht scheint mit seiner kleinen kulinarischen Anthologie für den abseitigen Brechtliebhaber aller Historizität Hohn sprechen zu wollen. Er stellt die Gedichte wahllos unter kleine Motti, die ihrerseits lyrischen Texten entnommen sind und keineswegs einen thematischen oder stimmungsmäßigen Rahmen für das, was folgt, bilden. Dabei weiß Hecht es besser, wie zwei seiner früheren Veröffentlichungen über Brecht belegen. Er ist prinzipiell imstande, chronologisch, logisch, historisch und literarkritisch zu arbeiten.<sup>5</sup>

Wissenschaftlich ist die Anthologie also wertlos. Sie bietet nicht einmal alternative Lesungen, keinen kritischen Apparat, keinen Index, keine Anmerkungen von Bedeutung. Um mit dem Büchlein zu arbeiten, muß sich der Leser die chronologische Abfolge der Texte mühsam aus dem Anhang zusammenklauben, die kritischen Informationen aus anderen Quellen besorgen. Die Ausgabe ist aber auch vom kulinarischen Standpunkt schlecht. Ohne den ange deuteten Kontext läßt sich wenig Vergnügen an dem wie Kraut und Rüben Dargebotenen finden. Brecht ist, nach Bachmann, beinahe, aber nicht ganz, ein Volksdichter. Er entzieht sich letztlich doch dem naiven, unkritischen Zugriff, der harmlosen Verbraucherfreude, die ja auch das Letzte war, was er in seinem reifen Werk fördern wollte.<sup>7</sup> Der Umgang mit der Sammlung erfordert Arbeit, Umstellung, Sichtung, zusätzliches Lesen aus anderen Quellen—kurzum also eine neue Anthologie.

Der Gestus der Bewunderung beherrscht die Auswahl. Der Mythos vom großen Manne scheint auch bei anderen Hecht-Veröffentlichungen immer wieder durch. "Es ist für diesen vitalen Mann schon erstaunlich, daß er sich schließlich dauerhaft mit einer Frau verbunden hat, und es gehört zu den ungewöhnlichen Leistungen von Helene Weigel, daß sie ihn über drei Jahrzehnte bis zu seinem Tod an ihrer Seite hielt. Neben anderen Qualitäten lag das ohne Zweifel an der Selbstlosigkeit ihrer Liebe und praktischer Hilfe sowie Großzügigkeit ihres Verständnisses für den großen Mann, dem sie schon in den zwanziger Jahren mit ihrem und seinem Kind die Atelierwohnung räumte, weil sie ihm gefiel, und die sich auch als berühmte Schauspielerin erheblich veränderte, bis ihre Kunst seinen hohen Ansprüchen genügte. (p. 239) Wie möglicherweise

Brecht nimmt Hecht die Selbstopfer "der" Weigel als selbstverständlich hin. Hechts Misogynie trifft sich mit der Brechts, verstärkt sie applaudierend und erlaubt keinen kritischen Abstand.

Die deutsche Linke, und nicht nur die deutsche, besitzt eine hartnäckige sexistische Tradition, die von dem patriarchalischen Marx, dem débonnair lebenden Engels (weshalb Marx ihn mit Stirnerunzeln bedachte) über Bebel reicht, welcher in *Die Frau und der Sozialismus* durchaus in den Fußstapfen des misogynen Luther wandelte und die romantisch-bürgerlichen Ideale der individuellen Geschlechterliebe und der Monogamie auch in seiner kommunistischen Utopie durch nichts Neues zu ersetzen wußte.<sup>7</sup> Die Tradition der Frauenverachtung reicht bis zu Faßbinder und Biermann und spiegelt sich auch in der Geschlechter- und Heiratspolitik sozialistischer Länder, der marxistischen Prüderie und ihrer Kehrseite. Insofern fällt nichts, was Brecht bietet, auch aus diesem Rahmen.

In den Texten aus den Jahren vor 1920 ist es die Suche nach dem Rausch, der von dem zuweilen noch vorsichtigen Kontakt mit der Frau ("Lied von der Liebe," p. 12) erwartet wird:

Oh, die unerhörten Möglichkeiten  
Wenn man Frauen um die Hüften nimmt  
Zwischen Schenkeln sanft im Abwärtsgleiten  
Durch das grüne Meer der Wollust schwimmt.  
Oder Schnaps trinkst in den Schmutzspelunken. . .  
Einst war Sitzen schön in Kirchenbänken  
Wo der Segen mich zum Himmel schmiß! . . .  
Auch auf wilden Abendkarussellen . . .  
Oder wenn dich tolle Strudel reißen,  
Wenn du sinnlos auf dem Rücken liegst . . . (p. 191-192)

Kirchensegen, Schnaps, Karussell, Frau—das Vehikel gilt gleich, wenn es nur eine Veränderung der langweiligen Realität mit sich bringt. Schon hier die Klage, daß die Flucht nicht andauert:

Was man haben kann an blauem Himmel  
Wind und Mensch, reicht nicht einmal zur Not—  
Und auch dieses kriegen nur die Lummel  
Und es reicht nicht und wird schnell zu Kot. (p. 192)

Vergänglichkeit und Lust führen in anderen Texten dazu, daß dem Objekt der Lust mißtraut wird. ("Tanzlied," p. 18) Daher muß es vergessen, also ausgelöscht, werden, so "Tod des Anna Gewölkegesichtes," (p. 123) oder, im Falle der Verweigerung, verspottet ("Schöne Nelke," p. 27):

Geh ma zua, die seidenen Socken  
Man soll halt nichts übertreibn!  
Ist sie so a fade Nocken  
Wenns net so mag, laßt sie's bleibn. (p. 27)

Spott entsteht aber auch in Antwort auf Spott von Seiten des Mädchens. ("Lied von der Liebe," p. 12) Trauer, Einsamkeit—tief empfundenen Verlust und Ratlosigkeit drücken einige frühe Gedichte aus: "Ein bitteres Liebeslied," "An

Bittersweet." (p. 179, p. 181) Auch schon im Jahr 1918 nimmt Brecht Motive auf, die noch den *guten Menschen von Sezuan* bestimmen, z. B. die gute Hure. Eine solche ist die von den Männern sadistisch mißbrauchte, gutmütige Evelyn Roe, die—und das ist für Brecht bezeichnend—selbst keine Lust zum Verkehr mit den sie benutzenden Männern hat, sondern sich aus einem "reinen" Zweck hingibt. Früh schon wird der Ekel des Sprechers vor sexuell aktiven Frauen in die weiblichen Gestalten hineinprojiziert, z. B. "Beuteltier mit Weinkrampf." (p. 28)

Brechts Frauenbild aller Perioden verhindert die Entstehung von Liebesgedichten im traditionellen Sinn—nicht etwa, wie Weber meint, Brechts Einsicht, daß das Geld die Liebe verdorben habe.<sup>8</sup> Liebe—eine dauerhafte Gemeinschaft auf sinnlichen und geistigen Interessen begründet—gibt es durchaus in den frühen Texten Brechts, egal, wie schlecht die Zeiten sind.<sup>9</sup> Nur findet sie sich eben nicht da, wo Hecht sie sucht. Eines der wenigen wirklichen Liebesgedichte Brechts ist die "Ballade von der Freundschaft," die Hecht ihres homosexuellen Inhalts oder des neutralen Titels wegen entweder nicht als Liebesgedicht erkannt oder absichtlich verschwiegen hat.<sup>10</sup> In diesem Text findet sich integriert, was sonst bei Brecht nur getrennt auftritt; das sinnliche, erotische und das freundschaftliche, das geistige Element. Pietzcker beobachtet: "So ist die asexuell, leicht leer wirkende Liebe im Zusammenhang zu sehen mit Brechts Betonen des Grobsexuellen im Zusammenhang mit seiner Dirnen- und Zuhälterwelt." (Pietzcker, S. 273) In Brecht-Texten über den Kontakt mit Frauen findet sich kein Miteinander von—traditionell ausgedrückt—Leib und Seele. Es ist entweder das eine oder das andere, Freundschaft oder Sexualität, vorhanden. Das entspricht der Leib-Seele-Dualität der christlich-europäischen Tradition und geht darüber hinaus. In den Dramen *Baal* und *Im Dickicht der Städte* besitzt die Neigung Baals zu Ekart, die Shlinks zu Garga beide Elemente. Bei diesen homosexuellen Verhältnissen werden auch die bei Brecht seltenen Worte "ich liebe dich" gebraucht.<sup>11</sup>

Nicht alles, was mit menschlichem Kontakt, Kommunikation, Geschlechtsverkehr oder Sinnlichkeit zu tun hat, ist Liebe, ein Faktum, dem Hecht gegenüber blind scheint. Andererseits geht es bei Brecht aber auch nicht einfach um die Abwesenheit der Liebe, wie Weber ausführt, weil "die hoffnungslose Situation der Zeit, wie im jungen Brecht, eine gesteigerte Begierde nach Lust, rücksichtsloser Lebensgier, einen asozialen und amoralischen Vitalismus" entfesselte. (Weber, p. 58) Was das betrifft, so spricht das zynische Gedicht "Über die Vitalität" (p. 44) eine deutliche Sprache und lehnt eben jene Lust- und Lebensgier als Unwert ab, indem es sie als grundsätzlich spießig entlarvt. Hecht dagegen scheint den Text wörtlich zu nehmen: "Einige der vulgären Darstellungen waren, wohl aus moralischen und persönlichen Rücksichten, zurückgehalten worden. Mit ihrer Publikation stellt sich das Thema Liebe Brecht freilich nicht anders dar, als man es schon kannte, es enthält aber mehr Vitalität und Kraft." (p. 238)

Es geht in den Texten aus den 20er Jahren um den sexuellen Gebrauch. Allerdings greift Weber zu kurz, wenn er meint, die Sexualität mache "den Partner zum unpersönlichen Werkzeug" für körperliche Befriedigung, welche nur einen Teil des Menschen erfasse. (Weber, S. 58) Er übersieht, daß in keinem dieser Texte die Frau Partner ist. Sie ist Instrument, über das hinaus auf den eigentlichen Partner, einen anderen Mann, projiziert wird. Ton und Thema der früheren Texte sind umgeschlagen, eine Abwendung von dem bürgerlichen Mädchen als Liebesobjekt hat stattgefunden. Für die sexuelle Befriedigung steht

die lüsterne und feile Person zur Verfügung. Diese jedoch gewährt keine Befriedigung von Substanz. "Some see Brecht making a virtue of necessity. According to them, lacking the finer feelings of a born lyric poet, he takes up cudgels on behalf of an austere ideology that camouflages his sterility."<sup>12</sup> So beschreibt Dickson das Befremden, das manchen beim Lesen von Brechts heterosexuellen Texten ergriffen haben mag. Freilich—Brecht mangelt es in anderen Kontexten nicht an Eloquenz, so daß nicht auf sprachlichen Mangel geschlossen werden darf.

Das trifft besonders auf die frühen Gedichte zu, die, viel mehr als die nach der ideologischen Bekehrung, eine Diktion und ein Vokabular des sinnlichen Begehrens und der Lust entwickeln, welche allein sprachlich befreiend wirken. Man denke z. B. an den frühen Text "Tarpeja," (GW, p. 24 ff.) der in eindringlichen visuellen und akustischen Bildern die Konfrontation zwischen einer klimtisch-jugendstilhaften *femme fatale* und einem eiskalten Mörder darstellt, der sie, nachdem er sie ausgebeutet hat, tötet. Man möchte an Wedekinds Jack the Ripper oder Tschamper denken, von denen eine gute Portion nicht nur in manchem von Brechts dramatischen Charakteren, sondern auch in seinen lyrischen Sprechern enthalten ist, Lustmörder, die nicht einmal Lust bei ihrem Tun empfinden.

Unlust und Übersättigung beherrschen zahlreiche der von Hecht gesammelten "Gedichte über die Liebe." Die pornographischen Schilderungen sind nicht weniger mechanisch als die Pflichtübungen der viel zitierten Prostituierten. In diesen Haltungen reflektiert sich immer wieder nur der Sprecher und nur er.

1. Was erwartet man noch von mir?

Ich habe alle Patienzen gelegt, alles Kirschwasser gespien

Alle Bücher in den Ofen gestopft

Alle Weiber geliebt, bis sie wie der Leviathan gestunken haben.

....

Warum also nicht Ruhe? ...

....

Man schläft schon bei seiner Schwester ohne rechte Freude.

Der mord ist viel zu mühsam

Das Dichten zu allgemein. . . (GW, p. 101)

So liest sich ein Text um 1920. Mit Recht zitiert Pietzcker, durch Brecht angeregt, Kants Definition von der Sexualität als dem gegenseitigen Gebrauch der Geschlechtsorgane, welche "der Form nach der fortgeschrittensten bürgerlichen Wirklichkeit" entspräche. (Pietzcker, p. 261–62) Diese Entsprechung gilt bei Brecht freilich anders als Hechts Nachsatz nahelegen möchte. Hecht deutet einen kritischen Abstand zum Dargestellten bei Brecht an: "Denn ohne solche Tugenden der Verhältnisse leidet auch die Liebe zu einem Menschen. In den 'finsternen Zeiten' wird sie zur Beziehung, die sich über Bezahlung und Ausbeutung reguliert, als 'Ware' Liebe, gleich ob in Form der Prostitution oder in Form der bürgerlichen Ehe." (p.237)

Ein derartiger Abstand ist jedoch nicht vorauszusetzen, betrachtet man die Texte eingehend und bezieht man auch—man kann kaum anders—Fakten aus Brechts Biographie mit ein, seinen sexuellen Habitus, wie er z. B. bei Marieluise Fleisser reflektiert ist. Hecht streift Brechts Leben nur im Vorübergehen. Den Texten ist eine tiefe Betroffenheit anzumerken, indiziert durch die beinahe

penetrante Wiederholung derselben Motive und Themen. Es ist mehr als Technik, wenn "die Liebeslyrik des jungen Brecht die 'normale Sexualität'" (wenn es so etwas gibt—dazu etwa Freud, "Das Unbehagen in der Kultur") negiert. Der Grund ist nicht, daß "sie entfremdete Sexualität ist, und gewinnt aus der abweichenden Sexualität lyrische Unmittelbarkeit. In der abnormalen (Masochismus, Sadismus, Homosexualität) findet sie zur Selbsterfahrung des Subjekts und bürgerlichen Protest gegen die Gesellschaft." (Pietzcker, p.273)

Die Gedichte *handeln* nicht von der Entfremdung—sie sind entfremdet durch ihre entfremdeten Sprecher. Es ist nicht gewagt zu behaupten, daß der Autor selbst, wie seine Sprecher, als Produkt der bürgerlichen Dekadenz, die er darstellt, Teil der Szene ist. Von diesem Aspekt her handelt es sich um Dokumentationsdichtung. "Liebe als Ausleben der Sinnlichkeit kommt aus Verzweiflung, nicht nur aus der politischen und sozialen Situation, sondern innerer Not," hält Weber fest, (Weber, p. 60) der auch die offensichtliche Ambivalenz dieser Texte—z. B. der Mahagonny-Songs—beobachtet und sich fragt, ob sie Anklage der Gesellschaft oder Verherrlichung ihrer sexuellen Freiheit sein wollen. (Weber, p. 76)

"Dennoch gelangt Brecht weder hier noch in anderen Gedichten zum Ausdruck freier Sexualität und einer ihr entsprechenden Liebe," heißt es bei Pietzcker noch über die späte Lyrik Brechts. (Pietzcker, p. 293) Zorn und Aggression sprechen aus dem, was Dickson "the revolt against an 'aromatic' aestheticism" nennt, "a demythologization of the very language of poetry. Brecht's early verse reeks of brandy and tobacco, excrement and putrefication, the unashamed mortal sacrament of a doomed megalopolis!" (Dickson, p. 277-278) Zorn—und mehr noch Enttäuschung, daß die Welt nicht so ist, wie sie dem Halbwüchsigen geschienen haben mag, sprechen aus der Auflehnung gegen den Anständigkeitskodex der Mutter in "Auslassungen eines Märtyrers" von 1918 (GW, p. 37) und der wiederholten Konfrontation der Liebe mit der Prostitution. "Die Liebe dauert nicht, weil sie durch Geld verdorben ist." (Weber, p. 75) Mit der Enttäuschung Hand in Hand geht die in vielen Gedichten ausgedrückte Sehnsucht zurück, dorthin, wo alles anfang, in den Mutterleib, (Pietzcker, p. 282) ein Weg vom verantwortlichen Erwachsensein, das sich auch in Baals Kinderphobie spiegelt:

Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her  
Laßt es fahren, denn sie hat nicht mehr!  
Fürchtet Männer nicht beim Weib, die sind egal:  
Aber Kinder fürchtet sogar Baal. (GW, *Stücke* I, p. 4)

Der Zorn richtet sich nicht gegen eine Partnerin und weniger gegen die Frau, die Verantwortlichkeit und reifes Verhalten fordern könnte. In den Gedichten der 20er Jahre wird die Frau, es sei denn in ihrer asexuellen Kameradinnen-Schwestern-Figuration, als die "andere," die "Feindin" wahrgenommen. Partner dagegen sind Männer. In zahlreichen Gedichten wird ein Freund oder ein anonymes Männerkollektiv in den Zeugenstand gerufen oder als Komplize beschworen. Hecht hat—mit oder ohne Vorbedacht—derartige Texte in den Hintergrund geschoben oder übergangen.

Es ist kein Zufall, daß die Eisenbahntruppe von Fort Donald (GW, p. 13) ein Liebeslied singt, das von einem Mann, Johnny, handelt, der an anderen Stellen als harter Bursche beschworen wird, einer, der nicht verwundbar ist—eine Wunschprojektion. In dem "Lied der Galgenvögel" polemisiert eine Männer-

gruppe gegen die Frauen. Am Ende wird männliche Brüderlichkeit gefeiert, männliche Freiheit gepriesen. (GW, p. 35 ff.) Die Armee bildet oft den Rahmen um die heterosexuellen Kontakte. *A priori* bilden Männergemeinschaften den Hauptbezugspunkt, die Sicherheit, von wo aus den Frauen als Beute nachgestellt wird, so z. B. in dem "Mann-ist-Mann-Song": (GW, p. 139)

Ach, Tom, hast du auch Jenny Smith gesehen?  
Denn ich hab auch Jenny Smith gesehen!  
Wenn ich so'n altes Huhn beseh  
Dann bin ich wieder gern beir Armee.  
Ach, Tom, hast du auch bei Jenny geschlafen?  
Denn ich habe auch bei Jenny geschlafen!

Der heterosexuelle Verkehr ist ein verbindungsschaffendes Mittel zwischen den Männern. So auch in "Kaugummi-Song": "Johnny war scharf auf geschminkte Mädchen wie wir." (p. 99) Es ist auch in "Psalm im Frühjahr" eine Männergemeinschaft, die sich besäuft, singt und Erektionen hat—gemeinsam auf fast atavistische Art, (p. 16) und die Frauen ausbeutet.

Die Sicherheit und das dauerhafte gemeinschaftsbildende Element gibt es in den frühen sexuellen Gedichten sehr wohl, nur liegt es bei den Männern. Auffallend stark ist der traditionellerweise heterosexuellen Verbindungen zugeschriebene Paar- und Partnercharakter in dem irreführenderweise "Ballade von der Freundschaft" betitelten Text, der an sich den Titel "Ballade von der Liebe" verdienen würde.

1

Wie zwei Kürbisse abwärts schwimmen  
Verfault, doch an einem Stiel  
In gelben Flüssen: sie trieben  
Mit Karten und Worten ihr Spiel.  
Und sie schossen nach den gelben Monden  
Und sie liebten sich und sahn nicht hin:  
Blieben sie vereint in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

2

In den grünen harten Gesträuchern  
Wenn der Himmel bewölkt war, der Hund  
Sie hingen wie ranzige Datteln  
Einander sanft in den Mund.  
Und auch später, wenn die Zähne ihnen  
Aus den Kiefern fielen, sie sahen nicht hin:  
Blieben doch vereint in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

3

In den kleinen rüdigen Häusern  
Befriedigten sie ihren Leib  
Und im Dschungel, wenn daran Not war  
Hinterm Strauch bei dem gleichen Weib.  
Doch am Morgen wuschen sie die Hemden  
Gingen Arm in Arm fort, Knie an Knien  
Vereint sie in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

4

Als es kälter auf Erden wurde  
Dach fehlte und Zeitvertreib  
Unter anderen Schlingpflanzen lagen  
Umschlungen sie da, Leib an Leib.  
Wenn sie reden in den Sternennächten  
Hören sie mitunter nicht mehr hin:  
Vereint sie in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

5

Aber einmal kam jene Insel  
Manchen Mond wohnten beide sie dort  
Und als sie fort wollten beide  
Konnte einer nimmer mit fort.  
Und sie sahn nach Wind und Flut und Schiffen  
Aber niemals nach dem andern hin  
Vereint sie in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

6

“Fahr du, Kamerad, denn ich kann nicht.  
Mich frißt die Salzflut entzwei  
Hier kann ich noch etwas liegen  
Eine Woche noch oder zwei.”  
Und ein Mann liegt krank am Wasser  
Und blickt stumm zu einem Manne hin  
Der ihm einst vereint in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

7

“Ich liege hier gut! Fahr zu, Kamerad!”  
“Laß es sein, Kamerad, es hat Zeit!”  
“Wenn der Regen kommt und du bist nicht fort  
Faulen wir nur zu zweit!”  
Und ein Hemd weht, und im Salzwind steht ein  
Mann und blickt aufs Wasser hin und ihn  
Der ihm einst vereint in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

8

Und jetzt kam der Tag, wo sie schieden.  
Die Dattel spuck aus, die verdorrt!  
Oft sahn sie nachts nach dem Winde  
Und am Morgen ging einer fort.  
Gingen noch zu zweit in frischen Hemden  
Arm in Arm und Knie an Knien  
Vereint sie in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

9

“Kamerad, der Wind geht ins Segel!”  
“Der Wind geht bis morgen früh!”



“Kamerad, ich bitte dich, binde  
Mir dort an den Baum meine Knie!”  
Und der andere Mann band rauchend fest ihn  
Mit dem Strick am Baume ihn  
Der ihm einst vereint in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

10

“Kamerad, vor dem Mond sind schon Wolken!”  
“Der Wind treibt sie weg, es hat Zeit!”  
“Kamerad, ich sehe dir nach noch:  
Von dem Baum aus sieht man weit.”  
Und nach Tagen, als der Strick durchgebissen  
Schaut er immer noch aufs Wasser hin  
In den wenigen und letzten Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

11

Aber jener, in vielen Wochen  
Auf dem Meer, bei der Frau, im Gesträuch:  
Es verblassen viele Himmel  
Doch der Mann am Baum wird nicht bleich:  
Die Gespräche in den Sternennächten  
Arm in Arm und rauchend, Knie an Knien  
Die stets vereint, in vielen Nächten  
Und auch: wenn die Sonne schien.

Neben den konventionellen Freundschaftstopi finden sich Liebe und Stabilität. Diese gehen über das stereotype Treiben einer platonischen Männergemeinschaft hinaus. Das “Lieben” der ersten Strophe hat eine sexuelle Komponente. “Sie liebten sich und sahn nicht hin” suggeriert prude Verschämtheit, eine nicht vollausgelebte Leidenschaft. Exzessiver als in den heterosexuellen Gedichten wird körperlicher Kontakt—der Knie und Arme—in einer erotischen Vorspielsituation dargestellt, während der gesellschaftlich verpönte homosexuelle Akt im Dattelsymbol, das eine Soixante-Neuf Situation umschreibt, verschlüsselt bleibt. Das Männerverhältnis ist, wie auch in den entsprechenden Dramen, gebrochen. Das trotz der Langlebigkeit der Beziehung immer wieder beschworene Nicht-Hinsehen bevor es zu spät ist, setzt einen schmerzlichen Ton. Wird auch rituell der Körper einer Frau benutzt, so ist kein Zweifel, daß die eigentlichen Liebenden die Arm in Arm davongehenden Männer sind. (Pietzcker, p. 236) Der Baum, an der der eine Kamerad des anderen Knie binden soll, ist kaum verhülltes phallisches Symbol.

In den heterosexuellen Gedichten bis zu der masochistischen Hanna Cash hin findet sich keine langfristige Partnerschaft. Die beiden Männer entsprechen einander in Zielen und Ansprüchen. “Die ‘Liebe’ als große sinnlich-seelische Leidenschaft zwischen den Geschlechtern ist für den Dichter Brecht offenbar kein zentrales Thema gewesen.”<sup>13</sup> Diese Ballade von zwei Männern enthält jedoch eben diese Leidenschaft bis hin zur Liebesklage, zum Unvergeßlichkeitstopos. Die Frauengestalten—Anna-Gewölke-Gesicht, Marie A.—verblassen. Einer der beiden Männer nimmt durch seine Langmut und Treue die traditionellerweise weibliche Rolle ein. So verhält es sich auch bei den Beziehungen zwischen Baal und dem philandernden Ekart, Shlink und dem ihn beleidigenden

Garga—der promiskuöse Mann wird zu einer Art unverletzlichem Supermann, der anhängliche zur "Frau," d. h. zu einem Geschöpf, das etwa so weiblich ist wie der Transvestit als reine Weiblichkeitsvorstellung einer männlichen Phantasie: "weiblicher" als eine Frau es je sein kann.

Die Gedichte "Einmal nur über dem Pfühle," (p. 128) "Immer wieder," (p. 129) "Es dauerte lange, bis. . ." (p. 132) u. a. Texte, die geschlechtsunspezifisch bleiben, können nach den obigen Überlegungen männliche Partner suggerieren, tun es angesichts des kruden Frauenbildes des poetischen Umkreises. Auch das Klettern in Bäumen der frühen Dichtung erhält eine Doppelbedeutung für homosexuelle Kontakte, besonders, wenn man die folgende Zeile bedenkt:

Die reinen Vögler sollte man nur henken!  
Wenn sich ein Weib mitunter auspumpt: gut.  
Den Baum spült sauber keine Meeresflut!  
(*"Sonett Nr. 15,"* p. 196)

Es muß damit kein enger biographischer Bezug angesprochen sein. Die frühen Texte reflektieren ein homosexuelles Bewußtsein, welches sich auch in den Kontext der frühen Dramen fügt, gleich, was Brechts eigene Praktiken gewesen sein mögen.

Das Verhältnis, das sich aus der Konstellation her zu der Frau ergibt, ist das eines Konkurrenten. Solange die Frau nur in körperlicher Lustfunktion betrachtet wird, und der Versuch wird in vielen Texten bis hin zur körperlichen Verächtlichmachung unternommen, etwa in den Dirnengedichten, ist eine Nähe möglich, denn das Geschlechtstier kann—wie die hinter dem Busch der Befriedigung Dienende—keine Bedrohung für die homosexuelle Partnerschaft sein. Der Liebhaber teilt das Leben auf existentieller Ebene. Freilich bleibt der Frau gegenüber Vorsicht geboten, denn sie könnte ja den Geliebten zu größerer Intimität verlocken. So erklärt sich die Frauenphobie vieler Texte, die nur notdürftig durch die kraftmeierische Geste verhüllt wird.

Die Pietzckersche Interpretation von Brechts Texten über die Sexualität—bislang die einleuchtendste—geht haarscharf an dem Aspekt der Homosexualität vorbei und irrt so um einiges. Die Homosexualität ist nicht nur Protest oder Mittel zur Authentizierung der Selbsterfahrung. Die "brutale Sexualität, die sich besonders im Verkehre mit Dirnen erfüllt" (Pietzcker, p. 275) hat ihre Quelle in der Triebverdrängung. Ihr Weg führt "über den Sadismus zum Masochismus." (Pietzcker, p. 299) Freilich ist es nicht die Heterosexualität, die hier verdrängt wird, sondern die Liebe zum eigentlichen Partner, dem anderen Mann, eine Liebe, die sich aufgrund sozial bedingter Prüderie nicht artikulieren kann. Statt des begehrten Sexualpartners steht das gesellschaftlich sanktionierte Liebesobjekt, die Frau zur Verfügung. Ein Haßbild der ungewollten, aber leicht erreichbaren Frau entsteht, das sich in Entsexualisierung äußert, wenn persönliche Sympathie vorliegt ("Ich habe dich nie so geliebt, ma soeur," p. 133) oder in uferlose Verachtung und verbale Erniedrigungsversuche ausartet, wenn intimer Kontakt stattfindet, dem man sich nicht entziehen kann, will man als richtiger Mann gelten. In "Sonett über einen durchschnittlichen Beischlaf" (p. 57) mißhandelt der Sprecher die Frau, mit der er verkehrt, während er an "ihn" denkt und an die Einzelheiten des Verkehrs mit dem abwesenden Mann. "Gut: weniger Lieb und weniger Vaseline," das sind die Vorzüge des Beischlafs mit der Frau. Ebenso verhält es sich in "Und ich schlug der alten Schlumpen / In die Fresse, daß es krachte / Und dabei sah ich den Lumpen / den ich liebte und der

lachte!" (p. 56) Heterosexualität ist der Beweis der eigenen Funktionalität, des Gütezeichens vor anderen, je mehr, umso männlicher, je weniger persönlich, umso weniger schmerzlich.

Daher ist es einsichtig, daß Brecht den "hohen Ton" in heterosexuellen "Liebessachen" negiert, (Mennemeier, p. 63) daher auch die "Sexualangst und -verachtung," (Weber, p. 277) die weniger auf das korrumpierende patriarchalisch-kapitalistische System, denn auf den Wunsch nach "Männerliebe" des Himmels, "ich nenne ihn Azurl, herrlich, violett, er liebt mich," (Pietzcker, p. 243) Aus anderen Gründen als Schumann meint, bleibt bei Brecht der (heterosexuelle) Geschlechtsakt "Selbsttäuschung."<sup>14</sup>

Wie Brechts frühe Stücke handeln die Gedichte vom Frauenverbrauch. (Weber, p. 58-59) Baal verschleißt fünf Frauen. Der Verbrauch motiviert sich aus dem Wunsch, "mit der Liebe fertig zu werden." (Mennemeier, p. 63) So entstehen Todes-, Mord- und Selbstmordphantasien, die Vorstellung, Frauen würden die Schwangerschaften nicht überleben, die Manie, sie zu schwängern. Ja, gerade die Schwangerschaft wird oft zum Mittel, eine Frau aus dem Wege zu räumen—wenn auch in "einsichtigeren" Texten, wie "Erinnerung an die Marie A." (p. 135) diese Vorstellung als Illusion entlarvt wird. Wunschziel ist, die Frauen zu eliminieren: "Tarpeja," "Vom ertrunkenen Mädchen," "Die Ballade vom Liebestod," u. a.

Wunscherfüllungen sind auch die Texte über die Verstoßung, Zurückweisung oder Mißhandlung der Frau durch den sie kalt ausbeutenden Mann, z. B. "Von He," "Das Lied vom Surabaya-Johnny," "Gesang aus dem Aquarium," usw. Die Erkenntnis konträrer Fakten löst in den Texten Melancholie aus, bzw. läßt das Schreckensbild der vampirhaften Frau aufkommen, "Mahagonnysong Nr. 4." Befriedigung dagegen verschaffen die Texte, in denen die Frau durch den Mann absolut kontrolliert wird, z. B. "Lied der liebenden Witwe," (p. 47) "Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit," (p. 91) u. a. Die imaginierte Gefährdung der Frau durch die Schwangerschaft löst das biologische "Ätsch-Ätsch" des Penisbesitzers gegenüber der Uterusbesitzerin aus, ("Beuteltier mit Weinkrampf") deren gefährliche Vagina er unter dem Gefühl der Kastrationsandrohung doch wieder fürchtet. (Pietzcker, p. 285) Daher auch der Don Juanismus, der Zwang, sich zu beweisen und das Vermeiden des Sich-Festlegens—denn Don Juan fürchtet, verlassen zu werden. Brecht spart auffällig Phänome seiner Umwelt aus, die der Frau größere Autonomie verleihen können: die in der Weimarer Republik häufig betriebenen Abtreibungen oder auch die Geburtenverhütung—Fakten, die seinen poetischen Kosmos gestört hätten. Vollständig ist das Bild seiner "Liebesgedichte" nur dann, wenn zwischen den Zeilen der abwesende Mann, der Geliebte und Begehrte, aber oft Versagte, mitgelesen wird.

Das entworfen Frauenbild spart ganze Daseinskomplexe im Leben der Frau aus. Klischeevorstellungen über die Frau aus der Pornographie und der Trivilliteratur ergeben in Kollage das Bild, welches dienende Stellung und Inferiorität impliziert. Der Brechtsche Standardmensch ist der Mann. Ressentiment gegen intellektuelle Frauen ist in der frühen Lyrik spürbar. ("Von He") Auch in den späteren Texten gelingt es Brecht nicht, selbst Helene Weigel ohne die Accessoires ihrer hausfraulichen, weiblich-dienenden Existenz zu sehen, also ihre Leistung zu schmälern. "Schauspielerin und Flüchtling, Magd und Frau!" (p. 156) Das Argument, Brecht habe es nicht besser wissen können, bricht zusammen, bedenkt man die Frauenbewegung um die Jahrhundertwende und die Brecht selbst bekannten Frauen: Zetkin, Luxemburg, Erika Mann, um nur einige

zu nennen. Das Frauenbild, das das Aufkommen einer heterosexuellen Liebeslyrik ausschließt, da es, wenn es sexuelle Komponenten enthält, Intelligenz vermissen läßt, bei der Anwesenheit der geistigen Komponente jedoch ein asexuelles Geschöpf anvisiert wird, krankt nicht an dem Fehlen möglicher Vorbilder in der historischen Realität, sondern der bewußten Selektion auf Seiten des Autors.

“Das Gehabe der Märkte” (p. 62) entlarvt in marx-englischen Termini die der bürgerlichen Moral unterliegenden Doktrinen und klagt über die Entfremdung der Liebenden voneinander in der kapitalistischen Welt. Jedoch ist und bleibt gerade die bürgerliche—kleinbürgerliche—Moral indirekt und direkt in den frühen und späten Gedichten normsetzend. Es entgeht Brecht z. B. ganz, daß die Frau doppelt unterdrückt ist als Proletarier in der Familienstruktur.<sup>15</sup> Kritiklos nimmt er ihre Rolle als Sich-Aufopfernde und Dienende hin, als geschlechtslose Mutter. Das Sexualwesen Frau aus der früheren Lyrik verschwindet aus den späteren Texten.

Indem Brecht Promiskuität für den Mann propagiert, bewegt er sich im alten Territorium der doppelten bürgerlichen Moral. Indem er die weibliche Untreue oder Promiskuität als Schockeffekt benutzt, wird als Norm für die Frau noch immer die spießbürgerliche “Anständigkeit” gesetzt. Die Rachegelüste des betrogenen Ehemannes sind konventioneller als ihre Formulierung es zunächst vermuten läßt. (p. 95) Frauen, die herzhafte Prügel des Geliebten einstecken, wird implizit applaudiert. Brechts Mutter und Frau—Hure-und-Dirne-Kontrast ist alt wie der Eva-Maria Mythos, wie die hohe und niedere Minne. Bezeichnenderweise rät die alte Fose der jüngeren nach eindringlicher Darstellung des schmutzigen Geschäftes, (p. 200) es anders zu machen, so lange dazu Zeit ist. Der Wunsch, auch die unmoralischen Frauen hätten den männlichen Standard verinnerlicht und hielten sich für einen Dreck, ist unverkennbar. (GW, p. 271)

Konventionell ist, bei allem Spaß über die Jungfernschaft der “Seelenbraut,” die Forderung, daß die Liebe unmaterialistisch und bedingungslos zu sein habe, eine reine Liebe also, die sich selbst genügt und nicht von Äußerlichkeiten abhängt. So erscheint die liebende Witwe zwar ein wenig lächerlich, (p. 47) aber nicht verächtlich. Dagegen schwingt Empörung über das “feile Weiberfleisch” in der “Ballade von einem Weib.” (p. 46) Von Evelyn Roe hin bis zum *guten Menschen von Sezuan* darf das Stereotypbild der guten Hure nicht fehlen. Aus dem letzteren Drama ist die “vorbildliche Liebe” genommen:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.  
Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.  
Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.  
Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.  
Ich will mit ihm gehen, den ich liebe.

(p. 142)

In der androgynen Shen-Te ist sicherlich auch das Sehnsuchtsbild des Geliebten enthalten.

Keuschheit ist bei aller Kostümierung ein Wert, wie Brechts Aussage über die russischen Frauen belegt:

Stolz

Als der amerikanische Soldat mir erzählte  
Wie die wohlgenährten deutschen Bürgertöchter

Käuflich waren für Tabak und die Kleinbürgertöchter für Schokolade  
Die ausgehungerten russischen Sklavenarbeiterinnen jedoch unkäuflich  
Verspürte ich Stolz.

(GW, p. 940)

Auch für den späteren Brecht ist Sexualität etwas, womit sich der Mann einen Vorteil über die Frau verschafft, sie demütigt. Die Sexualität der Frau gegenüber ist ein aggressiver Akt der Besitzergreifung, der sie erniedrigen soll.<sup>16</sup>

Hier wie anderswo findet sich die patriarchalische Geste, die verlangt, daß die Frau verinnerliche, was ein männliches Konstrukt ist. Das überlebte Anständigkeitsideal ist auch in der Gestalt des gelangweilten Revuemädchens reflektiert, den geschlechtslosen Arbeiterinnen und Müttern der Mittelzeit. Der Spott auf die Ehe trifft nicht die Institution, sondern Kälte und Fehlen von Romantik—denn wie anders ließe sich ein Liebesideal beschreiben, welches Dauer, Selbstlosigkeit, fraglose Treue—alles auf Seiten der Frau—voraussetzt? ("Der Ehesong," p. 80)

Brechts "kalkulierter Vandalismus" (Grimm, p. 216) mag daher stammen, daß unrealistische männliche Ansprüche sich als unhaltbar erwiesen haben. "In Grundstimmung und Aussage ist Brecht keineswegs so weit von den Hofmannsthalschen 'Terzinen über die Vergänglichkeit,' von Heym, Trakl oder Rilkes Liebenden." (Weber, p. 62) Das trifft besonders auf die frühen Texte zu, z. B. "Ich habe dich nie so geliebt," "Gesang von der Frau," u. a.

Bürgerlich sind auch die misogynen Nietzsche-Anklänge—zu Brechts Zeiten wohl bekannt. Selbst das Bild der Peitsche fehlt nicht: "Über die Vitalität," "Von He."

In den späten 20er Jahren verlieren sich die sexuellen Aussagen, seien sie homosexueller oder heterosexueller Art. Mehr Raum wird emotionaler Gestimmtheit eingeräumt. Pietzcker folgert daher: "Diesen Weg, der von der Triebversagung über den Sadismus zum Masochismus führt, geht Brechts Lyrik in ihrer Entwicklung zurück. Sie entspricht einer erfolgreichen Psychoanalyse ..." (Pietzcker, p. 299) Pietzcker spricht daher von einem Heilungsprozeß im Fall Brecht, der durch die Hinwendung zum Marxismus und das antifaschistische Engagement eingetreten sei. "Die Entwicklung zu einer freieren Sexualität ist beim jungen Brecht eng verbunden mit der Wendung zur Gesellschaft. ..." (Pietzcker, p. 302)

Dies ist nun nicht der Fall, es sei denn, man setze Repression gleich Heilung. Tatsache ist, daß ein pornographischer Brecht schlecht in die Reihen der—zumindest dem Anspruch nach—keuschen klassenkämpferischen Garde gepaßt hätte. So entschlug er sich ganz der Drastik—und gleichzeitig auch der Sinnlichkeit. Es ist ja fast komisch, daß Kritiker bei dem Versuche, auch noch beim reifen Brecht (nun gesunde) Sexualität zu finden, die wollenen Unterhosen und den langen Bauernrock als sinnlich-erotisch werten wollen. Bei anderen möchte das zutreffen, bei Brecht, von dem man weiß, welche Register er ziehen kann, sind diese Anspielungen nichts als eine schwächliche Gebärde. Mit der ideologischen Bewußtwerdung sind beide Arten der zuvor offenliegenden Sexualität in den Untergrund gegangen—die homosexuelle und die sado-masochistisch heterosexuelle.<sup>17</sup> Die Liebenden der späteren "Liebesgedichte" bleiben unkörperlich und asexuell—nicht etwa androgn. Der "Liebesunterricht" (p. 209) ist frei von der Sprache sinnlichen Begehrens. Es ist ein papiern-theoretischer Text.

Sprachlich hat sich eine Änderung vollzogen. War die Sprache der frü-

heren Texte reich an Neuheit, Wagnis und anarchischem Experiment, so ist sie in den Nachkriegsjahren spröde geworden — wie auch die Liebe, von der sie spricht. Theoretisch sind auch die Anklagen gegen die noch immer herrschende Lieblosigkeit.<sup>18</sup> Neue Themen haben die alten abgelöst und einen neuen sprachlichen Habitus notwendig gemacht.

Dagmar C. G. Lorenz  
Columbus, Ohio

### Anmerkungen

1. Hannah Arendt, "The Poet Bertolt Brecht," *Brecht*, ed. Peter Demetz (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1962), p. 45.
2. Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974). Albrecht Weber, "Zu Liebesgedichten Bert Brechts," *Interpretationen zur Lyrik Brechts*, ed. Rupert Hirschenauer, Albrecht Weber (München: Oldenburg, 1971).
3. Friedrich Engels, "Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats," in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* (Berlin: Dietz, 1962) Bd. 21, p. 61 ff.
4. Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), p. 17.
5. Werner Hecht, *Brecht. Vielseitige Betrachtungen* (Berlin: Henschel, 1978). Ders. und Hans-Joachim Bunge, Käthe Rülicke-Weiler, *Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk* (Berlin: Volk und Wissen, 1968).
6. Ingeborg Bachmann, "Bertolt Brecht: Vorwort zu einer Gedichtanthologie," *Werke*, Bd. 4 (München: Piper, 1978), p. 365–67.
7. August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus* (Stuttgart: Dietz, 1891).
8. "Die Liebe dauert nicht, weil sie durch Geld verdorben ist," spekuliert Weber, p. 75.
9. "In den 'finsternen Zeiten' wird sie zur Beziehung, die sich über Bezahlung und Ausbeutung reguliert, als 'Ware' Liebe, gleich ob in Form der Prostitution oder in Form der bürgerlichen Ehe," Hecht, p. 237.
10. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 8, 9, 10 (Frankfurt: Suhrkamp, 1967). (*Gedichte*, 1, 2, 3), hier: *Gedichte* 1, p. 235–37.
11. *Gesammelte Werke* 1, p. 51, p. 58, p. 186. Im Text: *GW*.
12. Keith A. Dickson, *Towards Utopia. A Study of Brecht* (Oxford: Clarendon, 1978), p. 288.
13. Franz Norbert Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik* (Düsseldorf: Bagel, 1982), p. 61. Hans-Thies Lehmann, "Das Subjekt der 'Hauspostille': Eine neue Lektüre des Gedichts *Vom armen B. B.*," *Brecht-Jahrbuch* (1980), ed. Reinhold Grimm, Jost Hermand, (Frankfurt: Suhrkamp, 1980), p. 22, warnt vor der eindeutigen Zuordnung biographischer Daten. Freilich — eine Annäherung vom Allgemeineren an das Persönliche, vielleicht Autobiographische, geschieht in Gedichten, in denen, wie in "Baals Lied" (p. 38) plötzlich eine Kehrtwendung vom "er" zum "ich" gemacht wird. (p. 38) Die Verwirrung, die zwischen der Nennung "Baal" und "ich" besteht, läßt sich nur durch persönliche Identifikation deuten.
14. Klaus Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts* (Berlin und Weimar: Aufbau, 1973), p. 100.
15. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (Hamburg: Rowohlt, p. 1951), p. 73: "Diese Welt hat immer den Männern gehört. . ." Schon der junge Brecht kann sich eine weibliche Existenz ohne Mann nicht als sinnvoll vorstellen — z. B. "Ballade von der alten Frau," *GW*, p. 115–16. Bei den späteren Liebesliedern aus einer guten Zeit sei eine genaue Festlegung des Geschlechts der Sprecher gar nicht von Belang. Christel Hartinger, *Bertold Brecht — das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr* (Berlin: Brecht-Zentrum DDR, 1982), p. 224.

16. Hellmuth Karasek, *Baals Glücksverlangen* (München: Kindler, 1978), p. 60, verzeichnet drastische Veränderungen: "Geilheit, die dem jungen Autor als Tugend erschienen war, die er aber jetzt mit dem puritanischen Zug der kommunistischen Bewegung in Einklang, dem faulen Wohlleben und parasitären Ausbeuten zuordnet. . ."
17. So geht es weniger, wie Hartinger annimmt, um eine von "Entfremdung befreite Gesellschaft" und Humanisierung der Natur, (p. 242) sondern eher um das Gegenteil. . .
18. Peter Paul Schwarz, *Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik* (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1978), p. 117.



Material  
not available

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions



**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

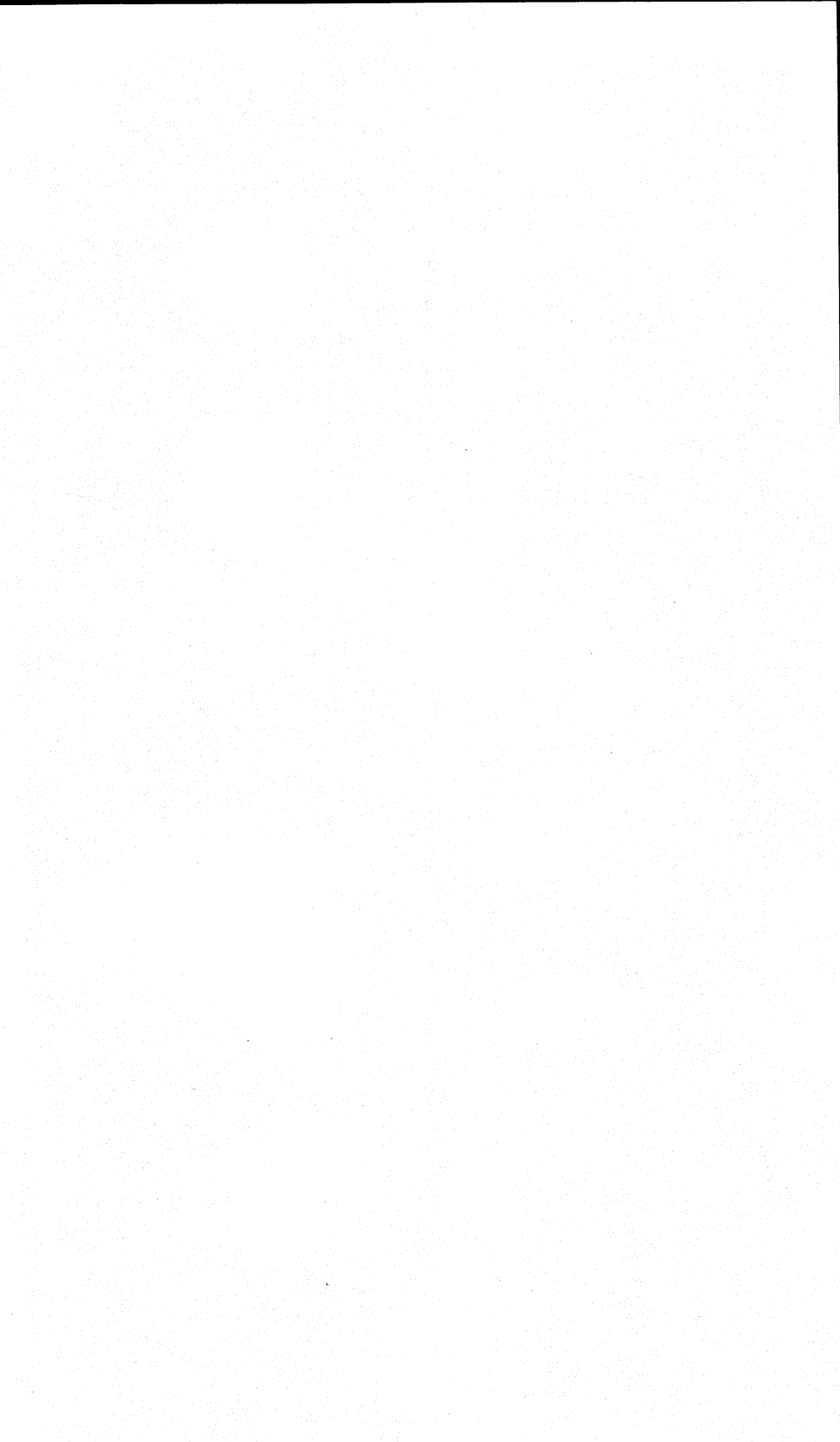
**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

**Page image  
not available**

due to copyright  
restrictions

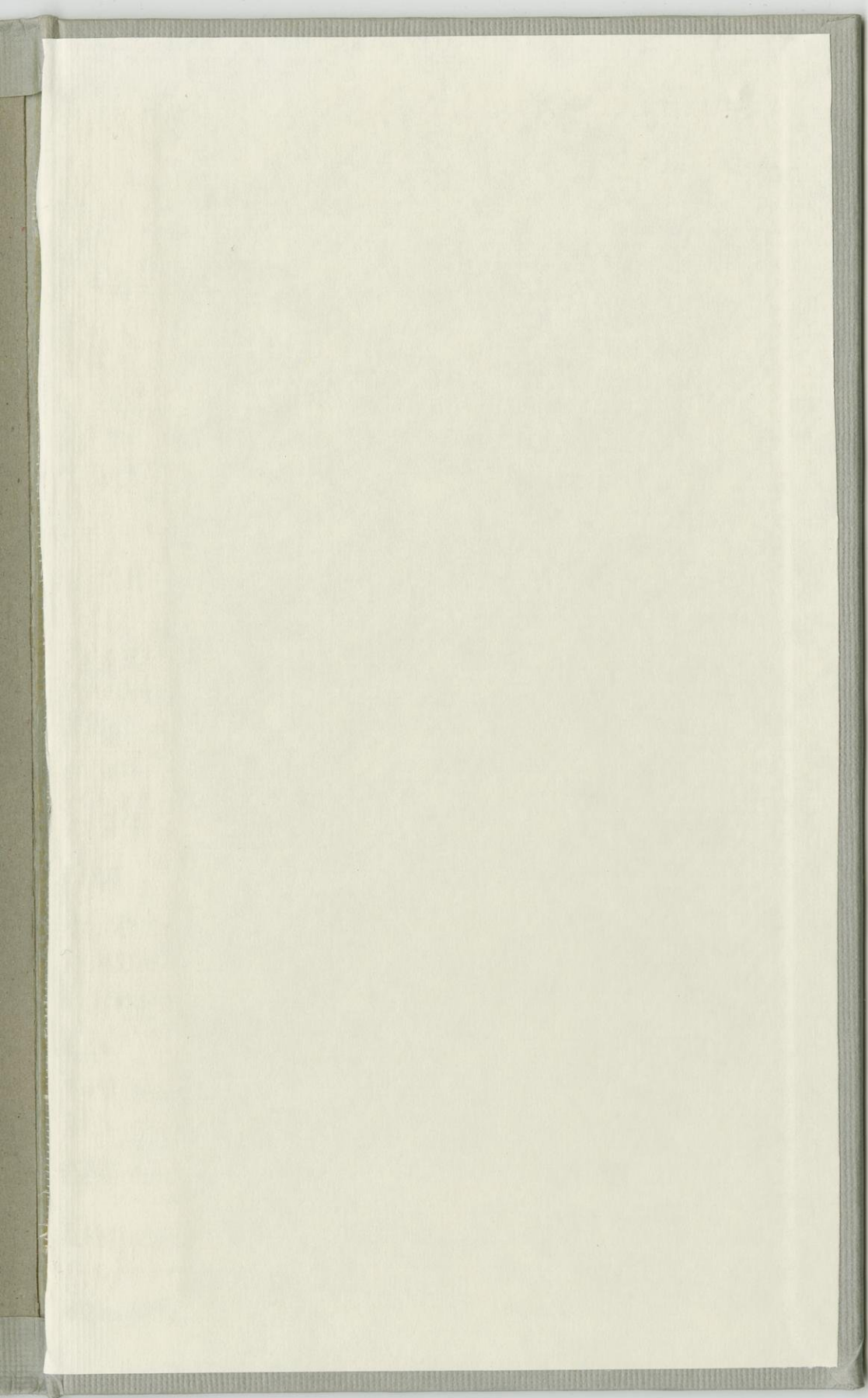














ISBN 0-8143-1788-X  
ISSN 0734-8665