

Essays on Brecht.

College Park, Maryland: University of Maryland at College Park,
1990

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Q5CWCPDYZZX3X9E>

<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.

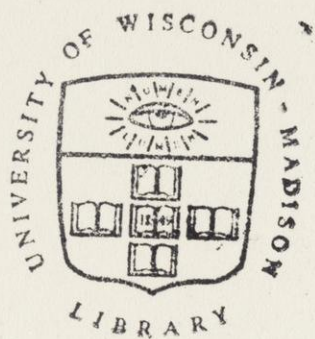
**ESSAYS
ON BRECHT**



**VERSUCHE
ÜBER BRECHT**

The Brecht Yearbook 15
The International Brecht Society





VERSUCHE ÜBER BRECHT

Brecht-Jahrbuch 15



*Herausgeber: Marc Silberman, John Fuegi,
Renate Voris, Carl Weber,
Mitherausgeberin: Elisabeth Hecker*

Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb durch die University of Wisconsin Press

ESSAYS ON BRECHT

The Brecht Yearbook 15

*Editors: Marc Silberman, John Fuegi,
Renate Voris, Carl Weber,
Associate Editor: Elisabeth Hecker*

The International Brecht Society
Distribution by the University of Wisconsin Press

Copyright © 1990 by The International Brecht Society. All rights are reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Maryland at College Park,
United States of America

Distributed by the University of Wisconsin Press, 114 N.
Murray, Madison, WI 53715

ISSN 0734-8665

ISBN 0-9623206-1-7

Special acknowledgement to Silvia Cwilich for translating
the synopses into Spanish

The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the relationship of the arts and the contemporary world. The society is open to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions in German, English, Spanish, or French 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 über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für das *Brecht Jahrbuch*.

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Officers of the International Brecht Society:

Antony Tatlow, President, Department of Comparative Literature,
University of Hong Kong, Hong Kong

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

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

Michael Gilbert, Editor of *Communications*, Department of German
and Russian, Wake Forest University, PO Box 7353,
Winston-Salem, NC 27109, USA

Membership:

Members receive *The Brecht Yearbook* and the bi-annual *Communications from the International Brecht Society*. Dues should be sent to the Secretary/Treasurer listed above:

Student Member (up to three years)	\$ 15.00
Regular Member,	
annual income under \$ 20,000	\$ 20.00
annual income over \$ 20,000	\$ 25.00
Sustaining Member	\$ 30.00
Institutional Member	\$ 30.00

Submissions:

Manuscripts submitted to *The Brecht Yearbook* should be sent in triplicate, cleanly typed and double spaced throughout to the Managing Editor, Marc Silberman:

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

If the manuscript is prepared on computer, it would be helpful to receive a copy as well on a 3.5" diskette (ASCII or Wordperfect 5.0 is easiest to adapt). Footnote format should be internally consistent, preferably following the MLA or Chicago style manuals.

Contents

Preface	ix
---------	----

Sources

<i>Fritz Hennenberg, Berlin, East Germany</i> Brecht und Bruinier: Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten	1
<i>Jost Hermand, University of Wisconsin, USA</i> Vom schonenden Umgang mit schönen Dingen. Einer von Brechts Vorschlägen zur Lebenskunst	45
<i>Carl Weber, Stanford University, USA</i> Vaudeville's Children: The Impact of American Performance Traditions on Brecht's Theory and Practice	55
<i>Clas Zilliacus, Abo Akademi, Finland</i> Hamlet, Brecht, and Besson	73

Theory

✓ <i>Shuhsi Kao, University of California, Los Angeles, USA</i> Brecht et l'Autre chinois: Questions préliminaires	85
<i>Janelle Reinelt, California State University, Sacramento, USA</i> Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism, and the Politics of Form	99
✓ <i>John Rouse, Tulane University, USA</i> Brecht and the Question of the Audience	111

Interpretations

<i>Barton Byg, University of Massachusetts at Amherst, USA</i> <i>History Lessons: Brecht's Caesar Novel and</i> <i>the Film by Straub/Huillet</i>	125
<i>Lutz Danneberg and Hans-Harald Müller,</i> <i>Universität Hamburg, West Germany</i> <i>Brecht and Logical Positivism</i>	151
<i>Patricia Anne Simpson, University of Michigan, USA</i> <i>Revolutionary Reading: The Circulation of</i> <i>Truth in Brecht's <i>Leben des Galilei</i></i>	165
<i>Darko Suvin, McGill University, Canada</i> <i>Brecht's Parable of Heavenly Food: <i>Life of Galileo</i></i>	187
Book Reviews	215
Books Received	243

Preface

Unlike the previous four volumes of the *Brecht Yearbook*, this one does not have a thematic focus. The notion of Essays/Versuche with its Brechtian echo was consciously chosen to indicate the experimental, sometimes speculative nature of the scholarship here presented. Grouped under the headings Sources, Theory, and Interpretations, the articles suggest the variety and scope of research issues raised in the last years by Brecht and his writing. Some are revised versions of papers read at the Seventh International Symposium of the International Brecht Society held in Hong Kong (1986) which did not fit within the topical focus of Volume 14. Others are offered here for the first time.

* * *

The epochal changes now going on around the world would undoubtedly have led Brecht to reconsider his positions and to rethink the possibilities of productive power in the service of human dignity. In light of these circumstances, the editors of the *Brecht Yearbook/Brecht-Jahrbuch* are soliciting submissions for Volume 16 on the topic:

Revolution 1989
Whither Brecht?/Brecht wohin?

The momentous political events we have witnessed in 1989 also have repercussions for cultural practices. For those who consider Brecht's writings, theoretical reflections, and theater work to be a crucial contribution to changing the world, this situation raises a number of pertinent questions:

- does the change in climate affect our relation to Brecht?
- what is the relation of Brecht in anticipating Glasnost and Perestroika?
- do shifts in ideology and political power cast Brecht in a new light?
- do we need to rethink Brecht's commitment and context?
- do we need to reevaluate our own past work on Brecht?

The editors will consider contributions in any form that seems adequate to communicate the issues we are addressing: essays, literary pieces, drawings, etc. Interviews with theater people who have been involved with or are planning Brecht productions are encouraged as well. The editors also would appreciate help in

facilitating contacts with scholars or theater people in Eastern Europe and the Soviet Union who may be interested in cooperating with this project. All questions and submissions should be sent to the Managing Editor of the *Brecht Yearbook*, Marc Silberman.

Marc Silberman and John Fuegi, April 1990

Bruinier und Brecht: Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten

Fritz Hennenberg

I

Gewiß ist sonderbar, daß Brecht den ersten professionellen Musiker, bei dem er Beistand suchte, Franz Servatius Bruinier (1905-1928), nie selber erwähnt hat. Er scheint ihn zunächst vor allem zur Formulierung eigener musikalischer Einfälle benötigt zu haben. Sonderbar auch, daß die Ergebnisse der Konsultationen gar nicht—oder lediglich anonym—publik wurden. Immerhin hielt Brecht die Notenblätter für so wertvoll, daß er sie getreu durch die Jahre verwahrte; sie tauchten in seinem Nachlaß auf. Daß Bruinier so schnell aus Brechts Gesichtskreis geriet, liegt an der nur kurzen und sporadischen Zusammenarbeit, die Ende 1925 begann und schon Mitte 1927 endete; überdies war Brecht im März 1927 Kurt Weill begegnet, der ihm, seinem Talent, aber auch der schon erworbenen Geltung nach, geeigneter erscheinen mochte. Hinzu kam, daß Bruinier mit Beginn der Saison 1927/28 Berlin verließ und als Kapellmeister nach Holland ging. Am 31. Juli 1928 ist er, erst dreiundzwanzig Jahre alt, an Tuberkulose verstorben. Der Brecht-Forschung war er bis in die Mitte der siebziger Jahre hinein unbekannt.

Die im Nachlaß Brechts überkommenen Bruinierschen Manuskripte sind in dem 1973 erschienenen 4. Band des *Bestandsverzeichnisses* registriert.¹ Im April/Mai 1976 hat der Verfasser auf einer Vortragstournee in den USA erstmals darüber berichtet.² Er referierte über die Zusammenarbeit von Brecht und Bruinier in der Zeitschrift *notate* des Brecht-Zentrums der DDR,³ am 7. Januar 1982 wurden dort in einer Soiree alle von Bruinier überlieferten Brecht-Vertonungen vorgestellt.⁴ Im *Großen Brecht-Liederbuch* (1984) ist eine Auswahl der Lieder im Druck erschienen.⁵

Das Gedicht als Lied wuchs bei Brecht zwanglos aus den Augsburger Geselligkeiten mit seinen Freunden heraus. Fast immer waren Gesang und Klampfe mit dabei. Das hatte hier auch seine lokale Tradition. Andererseits kamen vom Kabarett her, das sich nicht nur in Berlin, sondern auch in München gute Positionen geschaffen hatte, kräftige Anstöße. Brecht besaß die relevanten Coupletsammlungen, auch solche mit Noten, in seiner Augsburger Bibliothek.⁶ Frank Wedekind mit seinen Liedern zur Laute war das

große Vorbild; Brecht produzierte sich damit und hat zu einigen Gedichten selber Melodien erfunden.

Auch in der Einheit von Dichter, Komponist und Interpret wirkte Wedekind als Modell. Nun hatte Brecht zwar ein großes Gespür für Musik, aber seine handwerklichen Fertigkeiten waren nur gering—Hanns Eisler bescheinigte ihm später "riesige Musikalität ohne Technik".⁷ Er machte sich leidlich mit der Gitarre vertraut und kannte sich auch in der Notenschrift aus; für seine Aufzeichnungen bevorzugte er indes eine vereinfachte, sozusagen stenographische Methode, von der Tonhöhe her genau definiert, aber—im Vertrauen auf das Versmetrum—ohne Differenzierung der Werte oder lediglich mit simpler Unterscheidung von "lang" (=Kreuz) und "kurz" (=Strich).⁸ Gewiß waren ihm bei der Fixierung seiner Einfälle auch der Bruder Walter oder Augsburger Freunde wie Ludwig Prestel oder Georg Pflanzelt behilflich, die sich da besser auskannten; manches ist als gemeinsam gefunden ausgewiesen. Überhaupt setzt sich damals schon das für Brecht typische kollektive Produzieren—mit ihm als führenden Kopf—an. Bezeichnenderweise ist die erste von Brecht zusammengestellte Gedichtsammlung ein (Fragment gebliebenes) Liederheft, und der Titel *Lieder zur Klampfe/ von/ Bert Brecht und seinen Freunden/ 1918* merkt den besonderen Entstehungsprozeß an.

Exkurs: Bertolt Brechts *Hauspostille*

Der angezielte poetische "Gebrauchswert" eines Gedichts soll durch eine Melodie intensiviert werden: Das Gedicht bleibt nicht im Buch eingeschlossen, sondern geht von Mund zu Mund. So sollte Brechts erste größere Gedichtsammlung, an deren Zusammenstellung er im Januar 1919, wiederum von seinen Freunden unterstützt, arbeitete, offenbar erneut ein Liederheft sein und *Klampfenfibel* heißen.⁹ Die Sache zog sich hin; am 31. August 1920 erwägt Brecht in seinem Tagebuch, ob er die Sammlung—die er jetzt *Lautenfibel* nennt—nicht doch "hinausschmeißen solle, auf Zeitungspapier groß gedruckt, fett gedruckt auf Makulationspapier, das zerfällt in drei, vier Jahren, daß die Bände auf den Mist wandern, nachdem man sie sich einverleibt hat."¹⁰ Hier nun ist der "Wert" in geradezu herausfordernder Weise auf den unmittelbaren Gebrauch eingeschränkt!

Zweifellos setzt mit der *Klampfenfibel* (*Lautenfibel*)—auch der Thematik der zu den Liedern entworfenen Illustrationen von Caspar Neher nach—die *Hauspostille* an,¹¹ die für ihren "Gebrauchswert" ironischerweise gewisse religiöse Erbauungsschriften belehnt. Als "Hauspostille" galten seit Luther Sammlungen von Predigten zur privaten Benutzung. Brecht hält sich bis ins Detail von Format und Zeilenbruch an geistliche Modelle, und die beigefügten Noten gemahnen ans Gesangbuch. Die entlarvende Ironie liegt darin, daß die Erwartungen, die die Form weckt, vom Inhalt keineswegs erfüllt werden; vielmehr geht dieser gegen alle Spielarten der bürgerlichen

Ideologie—und die Religion ist darin eingeschlossen—vor. Die Notenbeilage achtet nicht auf die sanktionierten Werte des Kunstliedes, Chorals und alten Volkslieds, sondern hier klingt der aufsässige Ton einer alternativen, plebejischen Musikszene an: Bänkelsang, Kneipenlied, Gassenhauer, Küchenlied, auch—in ironischer Funktion—die Schnulze mit ihrem zum Sentiment geronnenen Gefühl und der parodierte Choral.¹² Nicht zuletzt spielt der aus amerikanischen Importen destillierte "Song" eine Rolle; er habe—so Brecht—"schon eine konventionelle form" gehabt, als er sich seiner bediente, von dieser sei er ausgegangen und habe sie später durchbrochen.¹³ Gewiß steht dies alles dem von Brecht später in Opposition zu verstiegener Stilisierung, verkrusteter Überlieferung und hohler Zeremonie gebildeten Begriff "Musik" nahe. Auf Verkehrung der Werte deuten auch einige merkwürdige Empfehlungen in der "Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen" wie die, beim "Vortrag der Chroniken", der mit einem Saiteninstrument zur Unterstützung der Stimme "akkordiert" werden könne, zu rauchen, oder jene, die "Mahagonnygesänge" "mit der Höchstleistung an Stimme und Gefühl (jedoch ohne Mimik)" anzustimmen oder das Gedicht "Von den verführten Mädchen" "unter Anschlag harter Mißlaute auf einem Saiteninstrument" zu singen.¹⁴

Brecht hat später zu seinem ersten veröffentlichten Gedichtbuch bemerkt, daß es "fast nur Lieder und Balladen" enthalten habe, die "fast alle singbar" sein sollten, "und zwar auf einfachste Weise, ich selber komponierte sie."¹⁵ Freilich ist fraglich, ob Brecht tatsächlich der Autor aller der vierzehn mitgeteilten Lieder ist—für die "Ballade von den Seeräubern" weist er selber eine Vorlage nach, und Elisabeth Hauptmann spricht ausdrücklich auch von "fremden Melodien"¹⁶—, aber die Mehrzahl zeigt gewiß seine Handschrift, die gerade durch mangelnde Routine und manche Ecken und Kanten gut mit dem Auftrag der Gedichte korrespondiert. Übrigens gab es über diese Lieder hinaus noch zu anderen Gedichten Musik, auch von Brecht (oder unter seiner Beteiligung) komponierte; einiges davon ist überliefert, anderes wohl für immer verloren, wie die "Ballade vom ertrunkenen Mädchen", mit der ihn Carl Zuckmayer im Herbst 1923 gehört haben will.¹⁷

Von ihrer ersten offiziellen Ankündigung 1922 in der Buchausgabe des *Baal*—im Spätherbst des vorangehenden Jahres hatte der Kiepenheuer Verlag eine vorläufige Folge erhalten—bis zur Veröffentlichung 1927 im Propyläen Verlag legte die *Hauspostille* einen beschwerlichen Weg zurück. Trotz ständiger Mahnungen schleppte sich die Fertigstellung des Manuskripts hin; erst im Oktober 1925 hielt es der Kiepenheuer Verlag in Händen und gab es sogleich in die Herstellung.¹⁸ Den Angaben Brechts nach folgte die Ausstattung alten Bibeldrucken, und es wurde ein kleines Format (11 x 15 cm) gewählt; der Titel war entsprechend: *Taschenpostille*. Da aber Brecht inzwischen zum Propyläen Verlag übergewechselt war, mußte Kiepenheuer von einer Veröffentlichung absehen, und der Autor konnte sich lediglich privat fünfundzwanzig Abzüge sichern. Das

Manuskript wurde neu gesetzt, und zwar in der üblichen Form eines Gedichtbuches, ohne Beachtung der von Brecht gewünschten (und in der *Taschenpostille* befolgten) exzentrischen Ausstattung. Gibt es schon zwischen *Taschen-* und *Hauspostille* (geringe) Differenzen, so griff Brecht später bei Gelegenheit der Veröffentlichung im Rahmen *Gesammelter Werke* (1938 und in den fünfziger Jahren) in die Auswahl, hier und da auch in die Textform der Gedichte ein.¹⁹

Gewiß haben die Fassungen der *Hauspostille* eine Tendenz zur "Entschematisierung".²⁰ (Mit Ausnahme der umfunktionierten Tonalität in der "Legende vom toten Soldaten", wo nun gerade normative Verhältnisse eingeführt werden!) Offen bleibt, ob sie tatsächlich das Ergebnis einer Überarbeitung sind und nicht—wenigstens in einigen Fällen—die ursprünglichen Formulierungen. Denn es könnte ebensowohl vermutet werden, daß eben die Angleichung an die Norm, die Ausmerzungen gewisser mit dem Mut des Dilettanten eingebrachter Extravaganzen ein zweites, von professioneller Hand geführtes Arbeitsstadium darstellt. Freilich widerspricht dem die zeitliche Aufeinanderfolge der beiden Publikationen. Immerhin wäre denkbar, daß Brecht, unzufrieden mit den geglätteten Formulierungen, für die Propyläen-Ausgabe wieder auf die Urfassungen zurückging.²¹

Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann berichtet, daß Brecht, als er im Frühjahr 1925 eine Atelierwohnung in der Berliner Spichernstraße bezog, dort auch ein bei einem Altwarenhändler erworbenes Tafelklavier aufstellte.²² Obwohl Brecht nur mit einem Finger Klavier gespielt habe, diene es zum Fixieren von Melodien: "Diese Art Beschäftigungen, meistens zwischen anderer Arbeit eingeschoben, gingen über viele Monate und waren ein großer Spaß."²³ Die Hauptmann, musikalisch bewandert und auch mit dem Notenschreiben vertraut, half dabei, wenngleich sie Brecht hierin als "schneller und präziser" bezeichnet.²⁴ Für die "Gesangsnoten" in der *Hauspostille*—der Abgabetermin war nunmehr endgültig auf Ende 1925 festgesetzt—mußten, wie sie schreibt, "die vorhandenen eigenen und fremden Melodien . . . noch einmal ausprobiert und dann schriftlich fixiert werden."²⁵ Brechts Freund Georg Geyer nach hat er schon in der Augsburger Zeit—die *Hauspostille* versammelt die Lyrik eines Jahrzehnts—"monatelang an den Melodien herumgedoktert."²⁶

Elisabeth Hauptmann erwähnt auch, daß "bald kleine musikalische Demonstrationen der Komponisten, die in jenen Jahren anfangen, mit Brecht zusammenzuarbeiten", dazugekommen seien.²⁷ Im Bertolt-Brecht-Archiv ist ein Notenmanuskript mit der Aufzeichnung von drei (jeweils abschließend datierten) Klaviersätzen zu Gedichten aus der *Hauspostille* überliefert: "Ballade von dem Soldaten" (20.11.1925), "Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers" (20.11.), "Alabama Song" (21.11.).²⁸ Für die Musik der "Ballade" zeichnet Brecht gemeinsam mit Bruinier, für die der anderen beiden Lieder Bruinier alleine. Angeblich soll Brecht im Oktober die *Hauspostille* druckfertig dem Kiepenheuer Verlag übergeben haben;²⁹ in einem Brief an seine Frau Marianne

aus diesem Monat berichtet er den Abschluß und vermeldet sogleich die Rückkehr von seinem Sommeraufenthalt in Augsburg nach Berlin.³⁰ Wahrscheinlich brauchte er für die Druckvorlagen der Noten nun solch professionellen Beistand und hielt sich an den jungen Komponisten Franz S. Bruinier, den er im Berliner Funkhaus kennengelernt haben soll.

Die "Ballade von dem Soldaten" und die "Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers" stehen nicht im Notenanhang der *Hauspostille* (*Taschenpostille*), ebenso nicht die "Erinnerung an die Marie A.", die Bruinier nach Brechts Angaben offenbar erst später aufgezeichnet hat. Wohl aber erscheint dort im Rahmen der "Mahagonnygesänge" der "Alabama-Song"—für den Bruinier auf dem Manuskript am angestammten Platz als Komponist zeichnet! In der gedruckten Ausgabe indes ist Bruinier gar nicht erwähnt. Gerade sein Verschweigen in diesem Fall berechtigt, einen weiterreichenden Einfluß anzunehmen, und zwar vor allem bei den musikalisch anspruchsvolleren "Mahagonnygesängen."³¹ Auch mag vermutet werden, daß er die Normierung der Faktur verantwortete. Jedenfalls erscheint Bruinier in auffälliger Übereinstimmung mit den Schlußarbeiten am Manuskript auf der Bildfläche. Auf einem Notenblatt im Bertolt-Brecht-Archiv hat Elisabeth Hauptmann später bei einer Durchsicht vermerkt, daß sie Bruinier gekannt habe;³² leider hat sie nie über ihn berichtet. Die biographischen Quellen galten lange als verschüttet.³³

II

Tatsächlich ist der frühverstorbene Franz S. Bruinier lediglich in Altmanns Tonkünstler-Lexikon von 1936 mit einigen knappen Daten verzeichnet.³⁴ Indes haben sich in seiner Verwandtschaft, auch in Archiven, doch über die Jahrzehnte verschiedene Dokumente gerettet. Insbesondere sein Bruder August Heinrich verwahrte Materialien.³⁵ Der Versuch einer Rekonstruktion der Biographie geht vor allem davon aus; leider gibt es in diesem bescheidenen Nachlaß—von einigen beiläufigen Blättern abgesehen—keine Notenaufzeichnungen.

Franz S. Bruiniers Vater Jan Berend Hendrik (1863-1935) war Holländer aus einem Patriziergeschlecht; seit 1907 lebte er als Direktor eines Industrieverbandes in Berlin. Der am 15. Mai 1905 in Biebrich geborene Franz Servatius Bruinier hatte fünf Geschwister, auf die alle, in verschiedenem Grade, das Faible der Eltern für Musik und Theater überging. Hauptattraktion war ein eigenes großes Kasperltheater mit holzgeschnitzten Figuren. Schon mit elf, zwölf Jahren versuchte sich Bruinier an kleinen Theaterstücken. Seine Reimereien verraten Sinn für groteske Albernheiten.

Das Paulsen-Realgymnasium Berlin-Steglitz verließ Bruinier am 1. März 1921 wegen schlechter Leistungen; das Abgangsbuch vermerkt, daß er Musik studieren solle.³⁶ Neben der Schule hatte er in "Sandow's Akademie der Musik" Klavierunterricht erhalten; in

den Programmen öffentlicher Schüler-Prüfungen im Juni 1919 ist er mit einer Beethoven-Sonate angezeigt. Die Matrikel der Berliner Hochschule für Musik weist ihn lediglich für das Wintersemester 1921/22 aus; er soll bei dem Pianisten Egon Petri, der 1921 als Professor an die Hochschule berufen worden war, studiert haben. Von Bruiniers Brüdern spielte einer Geige, der andere Violoncello, und die drei taten sich als Klaviertrio zusammen. Auftritte gab es zunächst mehr nur in lokalem Rahmen in Berlin-Steglitz bei Wohltätigkeitsveranstaltungen (Ruhrhilfe, Altershilfe). Besonders eng war die Zusammenarbeit mit dem Bruder August Heinrich, der als Geiger die Musik zum Beruf gemacht hatte—die beiden konzertierten als Duo. Auch zur Schallplatte wurden Verbindungen geknüpft, und die Brüder spielten für "Star-Record", einer Serie populärer Violin-Piecen, ein. (Bei einer weiteren Serie für "Artiphon-Record" verband sich der Pianist mit dem Flötenvirtuosen Fritz Kröckel.) Nicht zuletzt wurden auch zeitig Auftrittsmöglichkeiten beim Rundfunk genutzt. Alle diese ziemlich bunten Aktivitäten zeigen das Bemühen, sich durchzusetzen und bei der ja reichen Konkurrenz zunächst einmal Fuß zu fassen.

Neigung zur leichten Muse, wohl auch die hier gebotenen besseren Chancen, ließen Bruinier auf dieses Feld kommen. 1924/25 war er Begleitpianist des Chansonniers Jean Moreau, der, von Haus aus Opernsänger, 1909 zum Kabarett gegangen war und—Attraktion von Rudolf Nelsons "Chat noir" in der Berliner Friedrichstraße—mit weitgespanntem Repertoire vom leicht sentimental Lied über sozial akzentuierte Piecen bis zur hochdramatischen Ballade als "Grandseigneur des gepflegten Chansons" galt.³⁷ Selbstredend wurde Bruinier angeregt, für ihn auch zu komponieren; "Iwan", eine "russische Ballade" nach Felix Josky und "Das Glück" nach Nikolaus Lenau bot Moreau, von Bruinier begleitet, 1925 im Berliner Rundfunk. Willig öffnete sich Bruinier den Modeströmungen: 1924 wurden zwei "Shimmys", von Autor Stolz als Opus 1 und 2 deklariert, gedruckt. Offenbar ergaben sich damals auch Kontakte zu der skandalumwitterten Nackttänzerin Anita Berber, die durch anspruchsvolle Programme ihr Image aufzubessern suchte; von einer Revue-Musik *Die Welt im Spiegel* sind aber weder Noten überliefert noch läßt sich eine Aufführung nachweisen.³⁸ Im Berliner Rundfunk war Bruinier vielseitig tätig, mit Klaviervorträgen, als Begleitpianist, als Arrangeur,³⁹ auch bei der Morgengymnastik. Hier soll er Brecht kennengelernt haben und Walter Mehring, zu dessen Hörspielreihe *Sahara* er eine Musik schrieb.

Das Talent zu rascher Anpassung und wendiger musikalischer Illustration mußte Bruinier auch dem Theater empfehlen. Mitte der zwanziger Jahre komponierte er Musik zu Märchenvorstellungen im Lustspielhaus in der Berliner Friedrichstraße, "Aschenbrödel" und "Dornröschen" (diese unter Verwendung von Vorlagen von Alfred Besuch). Er war auch an den von Luise Werckmeister als "Sommernachtstheater im Zoo" veranstalteten Revuen beteiligt und vertonte für das Programm "Aus dem Rhythmus der Zeiten" (1926) die Berliner Posse *Liebeswirren im*

Alkoven.⁴⁰ Im Herbst 1926 waren die Brüder Bruinier die Mit-Initiatoren eines neuen Berliner Kabarets, der "MA"-Abende.⁴¹ Für den Sommer 1927 wurde Franz S. Bruinier von Erich Pabst, Regisseur der Reinhardt-Bühnen, für die Festspiele im Harzer Bergtheater Thale ("Die grüne Bühne") als musikalischer Leiter verpflichtet. Pabst suchte das Naturtheater aus folkloristischer Enge zu führen; er setzte auf die Klassiker und brachte 1927 mit Bruiniers Musik Friedrich Hebbels *Nibelungen*-Trilogie.

Der holländische Schriftsteller Simon Koster wohnte Anfang 1927 Proben zu einer Aufführung von Wedekinds *Franziska* mit Tilla Durieux in der Titelrolle bei; Bruinier habe dazu—wie er in seinen Erinnerungen weiter schreibt—eine Musik für kleines Orchester komponiert gehabt ("het was doordringend-scherpe muziek geworden") und selber dirigiert.⁴² Simon Koster nach war es Tilla Durieux, die Bruinier für die Saison 1927/28 für ein Engagement als Kapellmeister nach Den Haag empfahl.⁴³ Sie soll von seiner Musik sehr angetan gewesen sein; als sie in Den Haag, wo sie sich zur Einrichtung ihres neuerworbenen Wohnsitzes Haarlem damals oft aufhielt, hörte, daß die Niederländische Operetten-Gesellschaft in dieser Position eine Vakanz hatte, brachte sie ihn ins Gespräch, und er wurde engagiert. In Den Haag komponierte Bruinier für das Theater "Koninklijke Schouwburg" die Neujahrs-Revue *Nul uur nul* von Simon Koster;⁴⁴ Regie führte Cor van der Lugt-Melsert, die Filmeinblendungen waren von Curt Oertel, einem Experten des deutschen Stummfilms, die Ausstattung schuf Gerard Rutten. Die Aufführung hatte insofern theatergeschichtliche Bedeutung, als hier "erstmal in den Niederlanden die Techniken des modernen deutschen Theaters" demonstriert wurden.⁴⁵ Einer der Mitarbeiter, Gerard Rutten, stand schon vorher in Verbindung mit Bruinier. Am 28. Februar 1927 hatte er in Berlin den 3. "MA"-Abend besucht und war davon so begeistert, daß er ein Gastspiel in Holland arrangierte. Zu den Berliner Schauspielern stellte er holländische und verpflichtete auch zwei einheimische Jazzbands; Regie führte er gemeinsam mit Bruno Fritz. Das Ensemble formierte als "Mitropa"—"Kabarett-Theater der Berliner M.A. Künstler"; die Vorstellung vom 17. März 1928 im Amsterdamer "Centraal Theater" war aber gar kein Erfolg. Bruiniers Anteil war gewichtig: Außer "Paris brennt", einer "ekstatischen Szene mit Jazz" nach Iwan Goll, standen von ihm drei Brecht-Songs, ein "Shimmy", ein Chanson nach Klabund, der "Wannsee-Blues" und ein "Tanz" aus *Franziska* im Programm.

Während seiner Tätigkeit auf der Freilichtbühne im Harz im Sommer 1927 zog sich Bruinier eine Rippenfellentzündung zu; die Ärzte sollen es aber nicht erkannt und Beschwerden im rechten Arm, die sich ebenfalls einstellten, als Sehnenscheidenentzündung und Überarbeitung abgetan haben. In Holland wurde dann Lungentuberkulose diagnostiziert.⁴⁶ Am 31. Juli 1928 ist Franz S. Bruinier in Berlin gestorben.

Exkurs: Die "MA"-Abende

Das Berlin der zwanziger Jahre war eine Weltstadt nicht nur des Theaters, sondern auch des Kabarett. Die Spannweite war immens: vom politisch-literarischen Anspruch bis zur exhibitionistischen Show. Für den, der neu dazukam, war es gar nicht einfach, einen noch offenen Platz zu finden. Die "MA"-Abende, so genannt nach dem Veranstaltungstermin Montag abends, hatten durchaus künstlerischen Ehrgeiz und schlugen ernste Töne an, suchten andererseits aber auch den Spaß, und in überdrehter, parodistischer, manchmal gar ins Absurde gleitender Form. Die verschiedenen Künste wurden einander zugeführt; nicht zuletzt sollte es innerhalb des Publikums und zwischen diesem und den Aufführenden zur Kommunikation kommen. In einem Programm vom 10. Oktober 1927 heißt es: "Wir haben für unsere Veranstaltungen vom Cabarett die äußere Form übernommen, d.h.: wir spielen in bunter Reihenfolge. Musik, Tanz, Theater, Rezitation, Dekoration—alles das eint sich unter einem Gesichtspunkt: es muß echte Kunst sein, aus der Fülle des Temperaments und der unerschöpflichen Phantasie. Malerei, Bildhauerei, Kunstgewerbe usw. werden den Abenden harmonisch eingefügt."⁴⁷ Jedesmal fanden zwei Durchgänge statt, ein "Abendprogramm" 20.30 Uhr und ein "Nachtprogramm". Auch zum Tanz wurde aufgespielt, und manche Soireen zogen sich bis in den Morgen hinein. Die *Berliner Börsenzeitung* schrieb über "MA", es sei "ein Zwischending von Einakter-Theater, Kabarett, Konzertsaal und Tanzdiele. Es tastet nach verklungenen Vorbildern, gemahnt an Wolzogens erste Zeit, an Münchens elf Scharfrichter, an die Idee von Schall und Rauch."⁴⁸ In einer anderen Rezension wird der "Kundenkreis" als "Mischung aus MA-Familien und für die Sache begeisterten Malern, Schriftstellern, Schauspielern" bezeichnet, und es heißt weiter: "Es schadet gar nichts, daß so eine Veranstaltung was vom Liebhabertheater hat, halb Vereinskränzchen, halb 'Blauer Vogel', halb dadaistische Darbietung, halb Bierulk ist."⁴⁹

Führender Kopf der "MA"-Abende—verantwortlich für die "künstlerische Gesamtleitung"—war der Ullstein-Redakteur Reinhard R. Braun. Bei der Ausarbeitung standen ihm seine Geschwister Lore und Hartmut bei, dem engeren Gremium gehörten auch die Brüder August Heinrich und Franz S. Bruinier an, außerdem der Schauspieler (und Regisseur) Bruno Fritz, der Bühnenbildner Erwin Lehnw und Walter Voigt für die Geschäftsleitung. Sie alle waren meist auch mit eigenen Beiträgen beteiligt oder traten auf. Hinzu kamen Schauspieler, Chansonsänger, Tänzer, Musiker, so unter anderem Franz Schafheitlin, Alexander Kardan, Hans Kleinau, Wolf Dohnberg, Manfred Fürst, Erwin Bootz (bekannt als Pianist der "Comedian Harmonists"). Von den Bruiniers stießen bisweilen auch die Brüder Karl (Chansongesang) und Julius Ansko (Trompete) hinzu. Dieser war Mitglied der fünfköpfigen, von dem Pianisten Stefan Weintraub geleiteten "Weintraubs Syncopators", einer deutschen Jazzband mit

modisch angliertem Markenzeichen, die sich exzellenten Ruf verschaffte und für die ersten drei "MA"-Abende verpflichtet war. (In den folgenden Programmen wirkte die trotz ihrer Firmierung ebenfalls deutsche Gruppe "The Sid Kay's Fellows" mit). Der erste "MA"-Abend fand am 18. Oktober 1926 statt, weitere Soireen folgten am 6. Dezember 1926 und am 28. Februar, 30. April und 10. Oktober 1927. Am 2. März 1928 veranstaltete "MA" mit den "Weintraubs Syncopators", "The Sid Kay's Fellows" und anderen Jazz-Musikern einen "Kannibalen-Ball".⁵⁰

Der Ehrgeiz des "MA"-Kabarettts drückt sich auch in der Plazierung von Avantgarde aus. Strawinskys *Drei Stücke für Streichquartett* (2)⁵¹ wurden vom Bruinier-Quartett aufgeführt—mit respektablem Skandal übrigens.⁵² Von Hindemith standen Klavierstücke (Marsch/Ragtime) im Programm, von Krenek ein Foxtrott (5). In einem Programmentwurf wird eine Chaconne für Klavier von Stefan Wolpe erwogen. Zeitgenössische Dichtung kam zu Wort. Luigi Pirandellos Novelle "Den Tod im Nacken" wurde als melodramatische Szene eingerichtet (1). Ein "lyrisches Melodram" "Die Liebenden" (2) stellte Texte aus dem 1919 erschienenen Lyrikband "Katilinarische Pilgerfahrt"⁵³ von Rudolf Leonhard zusammen. Ein Höhepunkt dieser Tendenz war die Aufführung der als "ekstatische Szene mit Jazz" von Reinhard R. Braun für die Bühne bearbeiteten Dichtung "Paris brennt" (aus *Der Eiffelturm*) von Iwan Goll (3). Das Gedicht war auf vier Personen verteilt, die—einer Rezension nach—"Golls klare und scharfe Rhythmen fanatisch dahinpeitschten, sangen, stöhnten, jauchzten, so daß die Lyrik eminent dramatisch wirkte. Alles gesteigert, zerhackt und zusammengehalten durch eine Jazzmusik, die lyrisch und dramatisch klärend, mit der Dichtung zusammenschmolz."⁵⁴ Eine andere Zeitung meldet politische Bedenken an; Goll habe "wieder eine zu starke Quantität von Leninschen Weisheiten und dem üblichen Gestöhn nach imaginären Freiheiten hineingebacken."⁵⁵ Und es wird gewarnt: "Ein Experiment von Ma. Ein Schritt weiter. Aber Vorsicht vor dem Bazillus der politischen Propaganda! dann ist es morgen aus."⁵⁶ Iwan Goll, mit seiner Frau Claire damals zur Uraufführung der von Kurt Weill vertonten Ballett-Oper *Royal Palace* in Berlin, hat diesen "MA"-Abend besucht und soll enthusiastisiert gewesen sein.

Wurde auf der einen Seite moderne Kunst propagiert, so auf der anderen konventionelle, für reaktionär erachtete, auch in den Niederungen des Kitsches versunkene durch Parodie auf die Schippe genommen. So gab es beispielsweise "'Faust' dickes von Gerhart Hauptmann" und eine Szenenfolge *Klein-Bayreuth*, die Richard Wagner ins "Caféhaus", ins "Tanzpalais" und ins "deutsche Heim" stellte (1). Man versuchte sich an den artifiziellen poetischen Absurditäten eines Christian Morgenstern; "Das große Lalula" wurde von "Franz Schafheitlin als Vorlaller mit 2 Nachallern" aufgeführt (3). Die Bruiniers selber steuerten mit Musik aufgepulverte sprachliche Exzentrik bei. In einem "Wort-Jazz"—"ekstatische Gesänge mit Zungen-Charleston und Gehirnstep"—

wurde unentwegt das Wort "Dörrgemüse" wiederholt, aber in ständig veränderter Betonung, oder an jedes Wort wurde die Nonsens-Formel "triwitzk" angehängt (2).⁵⁷ Allerdings hatten die eigenen Produktionen doch meist ein bescheidenes Niveau und blieben in Albernheiten stecken. Dies scheint insbesondere dem 5. "MA"-Abend am 10. Oktober 1927 geschadet zu haben, wo sich die hauseigenen Autoren Reinhard R. Braun mit der Szenenfolge *Traum-City-1004* und August Heinrich Bruinier mit der "1. MA-Revue: 'Was dich ärgert'" in den Mittelpunkt rückten. Die *Vossische Zeitung* schrieb: "Es scheint da eine gewisse Anspruchslosigkeit einzureißen, eine behagliche Freude am einfachen, kaum mehr parodistischen Dummheitenmachen, das dadurch nicht geistreicher wird, daß es sich auf einen verjäherten Dadaismus als historischen Ursprung berufen kann."⁵⁸

Ein großer Aktivposten der Programme war allemal die Musik, und Franz S. Bruinier dabei die Stütze. Er komponierte die eigens entwickelten Nummern und brachte auch bereits Vorhandenes unter; außerdem wirkte er als Pianist mit und spielte z.B. eine Konzertpiece wie "Das große Tor von Kiew" aus den *Bildern einer Ausstellung* von Mussorgski (3).⁵⁹ Beim Komponieren zeigte er sich von großer Vielseitigkeit und gleich bewandert im seriösen Fach und im Song und in der Parodie. Bei der Kritik schneidet er stets glänzend ab. Ein Rezensent schreibt über die "MA"-Leute: "noch sind sie musikalisch stärker, als dichterisch";⁶⁰ ein anderer nennt Bruiniers Iwan-Goll-Vertonung "mehr als kongenial";⁶¹ schließlich wird der Musik bescheinigt, daß sie den umstrittenen Abend mit den beiden Revuen überhaupt gerettet habe.⁶² Bruinier zielte auf flotte Unterhaltsamkeit in moderner Sprachform ab; er kannte sich im feschen Schlagerton der Zeit aus, suchte aber auch—Strawinsky, Hindemith, Milhaud hatten dafür schon Beispiele gegeben, und Weill stand mitten in dieser Entwicklung—nach einer Verbindung von Populärsprache und Avantgarde. Die Jazzbands, die an keinem der "MA"-Abende fehlten, boten dafür das Klangmaterial, das Bruinier vom Solo bis zum vollen Ensemble weidlich ausnutzte.

Brecht soll keinen der "MA"-Abende ausgelassen, die Mitwirkenden alle gekannt haben und mit der Sache sehr einverstanden gewesen sein.⁶³ Mit Franz S. Bruinier war er ja schon seit November 1925 bekannt. Für den "MA"-Abend am 28. Februar 1927 schrieb er wahrscheinlich speziell die Schlußnummer des Nachtprogramms, einen "Song vom Auto", den er gemeinsam mit Bruinier vertonte und der szenisch dargestellt wurde. Im 4. "MA"-Abend rezitierten Lore Braun und Alexander Kardan die "Liturgie vom Hauch" aus der *Hauspostille*. Im 5. Programm schließlich ist Brecht mit anderen Autoren für in die Szenenfolge *Traum-City-1004* eingefügte Gedichte angezeigt. Auch war Brecht in dem Gastspielprogramm für Amsterdam (17. März 1928), das gewiß die wirksamsten Nummern zusammenstellte, mit drei Songs vertreten.

III

Als Komponist war Bruinier offenbar im wesentlichen Autodidakt. Den wenigen vorliegenden Drucken und Manuskripten nach fehlt es ihm doch noch an handwerklicher Souveränität; immerhin ist in der kurzen dokumentierten Zeitspanne von 1924 bis 1927 eine gewisse Entwicklung spürbar. Leider sind nur Stücke überliefert (und die Melodramen machen keine Ausnahme), die sich an die Muster von Schlager, Song und Lied halten. Diese Typen werden zwar gewandt getroffen, auch der Text ist von der Deklamation und vom Gestus her gut erfaßt; aber ein eigener Ton bleibt meist aus, und es kommt nur zur mehr oder weniger geschickten Montage von Klischees. Wie die größeren, von der Kritik so gerühmten Arbeiten, etwa die Musik zu "Paris brennt", ausgesehen haben mögen, steht offen—vielleicht hat Bruinier hier, von Liedmustern frei, doch einen avancierten, originellen Stil angeschlagen. Sein Sinn für Witz und Parodie steht außer Frage; er versteht sich auf die Pointe, wenn er dazu auch meist die bewährten Mittel disponiert. Zwei Nachrufe weisen auf seine besondere Begabung zur Illustration hin;⁶⁴ seine Musik wurde fast ausschließlich durch Text herausgefordert, die er als Lied oder als Melodram mit Sinn für Effekt ausdeutete. Bei der Auswahl zeigte er durchaus literarisches Gespür und hält sich an die Modernen: Brecht, Iwan Goll, Walter Mehring, Klabund, Wedekind. Er war sich aber auch nicht zu schade, dies oder das aus dem Familien- und Freundeskreis in Musik zu setzen und bei Ulk und Blödeleien mitzutun. Er schrieb sozusagen Musik für den täglichen Gebrauch; vielleicht erklärt das auch, daß er sich um seine Noten gar nicht kümmerte, sie in alle Winde verstreut wurden und bisher nur wenig aufgetaucht ist.

Die folgende Aufstellung erfaßt chronologisch alle Kompositionen von Franz S. Bruinier, die nach Textvorlagen Brechts entstanden und durch Noten überliefert oder in Programmen und anderen Aufzeichnungen erwähnt sind. Die Datierung ist oft nur mutmaßlich; bei Bühnenmusik oder Kabarettstücken ist, der üblicherweise befolgten Arbeitspraxis nach, das Entstehungsdatum in enger Nachbarschaft zur Premiere zu vermuten.⁶⁵

1925

"Ballade von dem Soldaten" ("Ballade vom Weib und dem Soldaten")

(komponiert mit Brecht)

Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/51

"Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers"

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/51.⁶⁶

"Alabama Song"

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/51-52.⁶⁷

1927

"Erinnerungen an die Marie A." (komponiert mit Brecht "nach einer alten Melodie")

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/62.

"Ouvertüre"

Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/61.

"Erinnerungen an die Marie A."

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/43-44.

"Song vom Auto"

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/48-50.

"Ballade von der Hanna Cash"

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Autograph Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/45.

"Das Lied vom Surabaya-Johnny"

Text: Bertolt Brecht. Quelle: Autographen Akademie der Künste Berlin (West), Sammlung Kate Kühl, Sign. Hno 72/70/86.

Musik zu der Revue *Traum-City-1004*

"Szenenfolge für die MA-Bühne zusammengestellt von Reinhard R. Braun", mit Gedichten von Mynona, Bertolt Brecht, Hermann Sudermann, Billy Boy u.a. Quelle: 5. "MA"-Programm 10.10.1927.

Exkurs: Bruiniers Aufzeichnungen Brechtscher Melodien

In zwei Fällen betätigte Bruinier sich sozusagen nur als Gehilfe bei der Fixierung musikalischer Einfälle Brechts: Er schrieb auf, was dieser ihm vorsang. Die beiden Stücke beanspruchen nicht zuletzt deshalb Interesse, weil sie—in anderer Vertonung, und in dem einen Fall unter Belehnung Brechts—große Popularität genießen: der "Barbara-Song" und die "Seeräuber-Jenny". Bruinier vermerkt seinen Anteil zum "Barbara-Song" als "Arrangement"; ausdrücklich hat sich Brecht darüber, am angestammten Platz des Komponisten, in eigener Handschrift eingetragen. Auch bei der "Seeräuber-Jenny", wo in der Melodiefassung ein Verweis auf Bruinier überhaupt fehlt, hält er das so. In den Stimmen seiner nachfolgenden Arrangements für Instrumentalensemble schreibt Bruinier korrekt Text und Musik Brecht zu.

Terminus post quem non für die Niederschrift der Melodien ist der 8. März 1927, mit dem Bruinier die Stimmen des Arrangements datierte; es mag vermutet werden, daß Brecht die beiden Lieder in enger zeitlicher Nachbarschaft, Anfang März, zu Papier bringen ließ. Jedenfalls gehen die Gedichte der *Dreigroschenoper*, in der sie schließlich ihren Platz fanden, weit voraus: Beispiel für die von Brecht oft geübte Praxis, schon vorliegende Texte in eine Handlung einzumontieren. Übrigens sind die Personen, von denen hier berichtet wird, ja keineswegs in der *Dreigroschenoper* präsent: Die "Seeräuber-Jenny" ist nicht etwa mit der Hure Jenny, die Macheath verrät, identisch, sondern Polly zitiert damit bei ihrer Hochzeitsfeier ein ihr bekanntes Lied; und mit dem "Barbara-Song" rechtfertigt sie ihre Verheiratung vor ihren Eltern, ohne daß dieser Name im Lied, geschweige im Theaterstück, überhaupt erwähnt wird.⁶⁸ Übrigens zitiert Brecht inmitten des "Barbara-Songs" den Beginn von der "Ballade von den Seeräubern"—einer melodischen Wendung, an der er damals sehr hing.

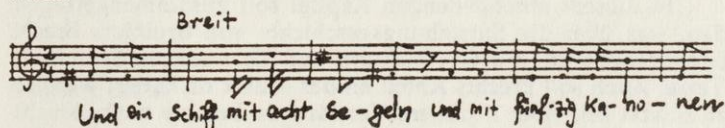
Die Aufzeichnung der beiden Melodien durch Bruinier ging Brechts Zusammenarbeit mit Kurt Weill voraus; dieser profitierte davon, in dem er die Melodie des Refrains der "Seeräuber-Jenny" von Brecht übernahm!⁶⁹

Notenbeispiel 1⁷⁰

Brecht



Weill



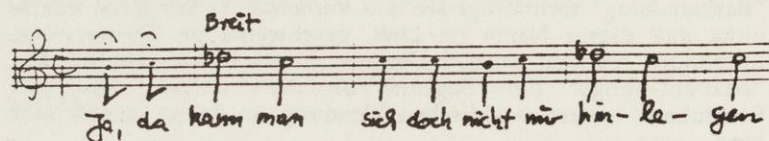
Im "Barbara-Song" schlägt Weill melodisch andere Wege ein. Immerhin ist der von Brecht intendierte Gestus beachtet, der Gegensatz zwischen den (der Haltung des "Erzählenden" entsprechenden) deklariierenden Strophen und dem mit melodischer Intensität die "Lehre" formulierenden Refrain, auch der parodistische Zug des vokalen Espressivo, für das sich Brecht Puccini als Modell wählte.⁷¹

Notenbeispiel 2

Brecht



Weill



Auf einem anderen Blatt steht, daß Weill mit seiner artistischen Brillanz ein weitaus höheres Niveau hält; sogar Brechts Refrain zur "Seeräuber-Jenny" gewinnt, obwohl Weill kaum eine Note an der Melodie ändert, durch die "Schlüssigkeit", mit der er sich aus den viel differenzierter gestalteten Strophen entwickelt, eine neue Qualität. Der Datierung nach zeigt sich aber auch, daß Brecht schon seine Erfahrungen mit dem "Song" hatte, ehe Weill dieses Feld betrat. Zwar hatte Weill bereits mit Populärmusik geliebäugelt, aber er band sie eher nur als Zitate, mehr oder weniger stilisiert, in größere Formen ein.

IV

In diesem abschließenden Kapitel soll zusammengetragen werden, was über die Entstehungsgeschichte von Bruiniers Brecht Liedern bekannt ist, mit Streiflichtern auf die weiteren Schicksale der Texte. Auch soll Brechts Anteil an der Musik diskutiert werden. Nicht zuletzt soll über Bruiniers Verständnis Brechts nachgedacht werden. Es sind ja einzig diese Arbeiten, die—da so vieles verschollen ist—überhaupt Einblick in seine Tätigkeit als Komponist geben, und ihnen ist sein Anspruch als Marginale in der Musikgeschichte zu verdanken.

"Ballade von dem Soldaten" (komponiert mit Brecht).⁷² Dieses Lied, das erste auf dem Notenblatt mit den drei vom 20./21. November 1925 datierten Stücken, stand offenbar am Beginn der Zusammenarbeit. Brecht hatte das um 1920 entstandene Gedicht schon früh für die *Hauspostille* bestimmt. Dort hat es den Titel "Ballade von dem Soldaten". Später weist Brecht auf den Dialogcharakter durch Benennung der Partnerin hin: "Ballade vom

Weib und dem Soldaten"⁷³—die Überschrift "Weib und Soldat" im Notenautograph von Bruinier bestätigt schon frühere Überlegungen dazu.

Der Text geht von einem Gedicht am Schluß einer Kurzgeschichte ("Love-O'-Woman") von Rudyard Kipling aus, das in der Übersetzung von Leopold Lindau fast wörtlich zitiert wird. In der *Taschenpostille* versenkte Brecht die Vorlage mit dem Vermerk "nach einer englischen Soldatenballade" in Anonymität, in der *Hauspostille* ließ er sogar dies weg; bei der Korrektur der Sammlung *Hundert Gedichte* (1951) trug er indes "nach Kipling" ein. Kipling unterbreitet quasi eine Moral; Brecht erfindet, Strophen voran- und nachsetzend, die Begründung dazu, er berichtet eine Handlung, die eben diese Folgerung herausfordert.⁷⁴ Die Erzählung stellt einen Dialog dar: Aufforderung auch für die Musik, die Personen zu konturieren. Hier geschieht das sinnfällig durch die Verwendung von Melodram und Chanson: Der Part des "Weibes" wird zur Musik gesprochen und gewinnt so Sachlichkeit, der "Soldat" äußert sich in frohlockender Melodiegeste, in der sich aber durch den Verlauf der Geschichte Kritik festsetzt.

Kipling mag auch dem Stil der Musik Anregung gegeben haben, denn ausdrücklich ist in der Kurzgeschichte die Gedichtstrophe als Lied angekündigt und sogar als "shrill quick-step" charakterisiert; der Übersetzer Leopold Lindau spricht von einem "Soldatenlied, das die Leute beim Geschwindmarsch zu singen liebe".⁷⁵ Dies mag Brecht zu einem musikalischen Einfall angeregt haben, den er mit den Refrains verband. Hier scheint dasselbe Motiv auf, mit dem die "Ballade von den Seeräubern" anhebt und das auch im "Barbara-Song" erscheint—Brechts Nachweis nach gar nicht seine eigene Eingebung, sondern eine aus dem Französischen übernommene Weise. Jedenfalls dürfte sicher sein, daß bei der kollektiv erarbeiteten Komposition dies Brechts Anteil ist. Bruinier trifft bei seinem Klaviersatz den "Geschwindmarsch" mit simpel hüpfenden Vorschlag-Nachschlag-Formeln.

Notenbeispiel 3



Er dürfte auch für das harmonische Feld verantwortlich sein, das in den Strophen—den Sprechteilen—differenzierter ausgearbeitet ist. Er hatte ja schon Erfahrungen mit dem Melodram;

im gleichen Jahr ist seine Ballade "Iwan" entstanden, die in einigen harmonischen Formeln Verwandtschaft zeigt. Im übrigen bleibt es bei einfachen satztechnischen Verhältnissen und beim traditionellen Klanginventar.

Brecht hat das Gedicht sehr gemocht und in Theaterstücke transplantiert. Erich Engels Regiebuch nach war es für *Im Dickicht der Städte* vorgesehen, wurde bei der Münchner Uraufführung 1923 aber durch das Lied "Fünfzehn Mann auf des toten Mannes Kiste" ersetzt.⁷⁶ In der Berliner Erstaufführung (1928) von Lion Feuchtwangers *Kalkutta, 4. Mai* (Brecht war an der Neubearbeitung beteiligt) wurde die hier von Hanns Eisler vertonte Ballade offenbar statt des ursprünglich vorgesehenen "Surabaya-Johnny" postiert. Brecht nahm sie auch in *Mutter Courage und ihre Kinder* auf; bei der Zürcher Uraufführung 1941, für deren Musik im übrigen Paul Burkhard zeichnete, wurde Hanns Eislers Fassung verwendet.⁷⁷ 1947 komponierte Paul Dessau den Text im Rahmen seiner *Mutter Courage*-Musik.

"Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers". Einem Vermerk in seinem Tagebuch nach schrieb Brecht am 1. September 1920 am "Traum des Branntweinverkäufers".⁷⁸ Einen Tag vorher erwähnte er die Lektüre von Paul Wieglers Essaysammlung *Figuren*: "Ich fische Wörter und Farben heraus, sie schwimmen in Schwärmen darin herum."⁷⁹ James K. Lyon hat nachgewiesen, daß Brecht durch einen Beitrag über General Booth, den Gründer der Heilsarmee, angeregt wurde;⁸⁰ Wiegler erzählt nämlich, dieser habe in einer "frommen Teegesellschaft das Gedicht 'Der Traum des Schnapshändlers' so begeistert" vorgetragen, daß sich eine "Antialkoholistin" in ihn verliebte und seine Frau und Mitstreiterin wurde.⁸¹ Brecht nahm später seinen Text mit dem Titel "Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers" unter die "Exerzitien" der *Hauspostille* auf. Als er an Stoffen über die Heilsarmee arbeitete, bot sich—wodurch nun auch von der Funktion her die Verbindung zur Vorlage hervortritt—eine Übernahme an; tatsächlich erscheint das Gedicht (in verkürzter Form) 1929 in *Happy End* und ist 1931 auch in der Bühnenfassung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* angezeigt.⁸²

Der von Paul Wiegler als Vortragsstück des Generals Booth bezeichnete Text war als "The Grog Seller's Dream" verarbeitet; Brecht dürfte die amerikanische Quelle aber nicht gekannt haben.⁸³ Er leitet den Inhalt auf eigene Weise aus dem Titel und der von Wiegler geschilderten Situation ab und macht sich im übrigen mit einer Parodie über die vergebliche Bekehrung lustig; schon das in seinem Titel aufscheinende Attribut weist auf die ironische Tendenz.⁸⁴

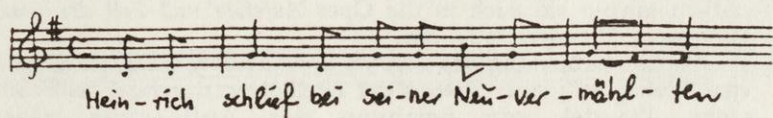
Die parodistische Haltung tritt aber auch dadurch hervor, daß sich Brecht ein populäres poetisches Modell wählt, nämlich die Ballade "Heinrich und Wilhelmine", bekannt auch unter den Titeln "Die Geisterstimme um Mitternacht", "Der ungetreue Liebhaber" oder nach der ersten Verszeile—"Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten". Johann Friedrich August Kazner hatte damit 1779

den Prototyp einer schaurigen Moritat geschaffen. Brecht war früh darauf festgelegt; sein Augsburger Freund Hanns Otto Münsterer berichtet, daß er in einer Parodie dem Treulosen in der Hochzeitsnacht nicht die verstoßene Braut, sondern den verstorbenen Lieblingshund erscheinen ließ.⁸⁵ In der "Vorbildlichen Bekehrung eines Branntweinhändlers" wird nun der Stoff ironisch ins Religiös-Ethische gewendet, und es stellt sich eine Vision Gottes ein.⁸⁶ Die Prosodie ist insofern abgewandelt, als jede der acht Strophen statt vier nunmehr acht Zeilen hat, mit metrischer Identität nur des ersten Teils zur Vorlage.

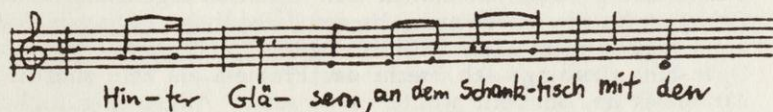
Nach Art des Bänkelsangs wurde mit dem Text auch die Musik weitergetragen. Die alte Ballade ist in mehreren melodischen Varianten überliefert; gemeinsam ist allen die nach Moritatenart enge deklamatorische Anschmiegung an den Text. Gewiß reichte Brecht auch die Melodie des Modells⁸⁷ an Bruinier weiter. Tatsächlich erweisen sich die ersten vier Takte als ein (intervallisch umgebogenes) Zitat.

Notenbeispiel 4

"Heinrich und Wilhelmine"



Bruinier



Bruinier spinnt die damit gegebene Substanz frei weiter, dabei freilich stets—auch in dem von der prosodischen Vorlage unabhängigen zweiten Teil—die vertrauten (und erwarteten) Gesten beachtend. Auch in den die Harmonien in stereotyper Bewegung simpel zerlegenden Begleitformel setzt er auf die Moritat; ausdrücklich ist auf dem Manuskript als Gattungsbezeichnung "ein Leierkastenlied" angegeben. Bruinier versteckt sich ganz hinter einer Stil-Maske und ist tatsächlich eher nur ein Arrangeur überlieferter Versatzstücke. Jedenfalls wird über den musikalischen Moritatenton die parodistische Intention des Textes kräftig hervorgeholt. Zweifellos knüpft Weill, als er die "Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers" für *Happy End* komponiert, ebenfalls an die alte melodische Vorlage an,⁸⁸ behandelt sie aber

viel freier als Bruinier und bleibt ihr nur im rhythmischen Muster und einigen Intervallformen verbunden, für den zweiten Teil löst er sich selbst davon. Auch er hält sich mit stereotypen rhythmischen Begleitformeln an Leierkastenton und trifft ihn mit der für Bandoneum gesetzten ersten Strophe auch farblich; allerdings bringt er artistische Raffinement ein, nicht zuletzt durch das abgestufte Variationsverhältnis der Strophen. In *Happy End* ist das Lied von Brecht—wie es ihm ja durch Wiegler zugetragen wurde—als Gesang der Heilsarmee eingesetzt; damit war für die Musik die Funktion als Parodie bestätigt—ohnehin lag sie durch die Beziehung auf die Moritat von Anfang an im Text beschlossen.

“Alabama Song”. Als Teil der “Mahagonnygesänge” steht der “Alabama Song” in der vierten “Lektion” der *Hauspostille*.⁸⁹ Elisabeth Hauptmann nach sind die “Mahagonnygesänge Nr. 1-3” (und ein nicht in die *Hauspostille* aufgenommener vierter) Anfang der zwanziger Jahre entstanden, und zwar für ein bereits damals geplantes “Mahagonny” Stück; die nach “Alabama” und “Benares” benannten Songs, die diese Lektion des Gedichtsbuchs komplettieren, seien erst 1925 dazugekommen.⁹⁰ 1927 wurden die “Mahagonnygesänge” (einschließlich der beiden “Songs”) zur Grundlage des von Kurt Weill komponierten Songspiels *Mahagonny*, endlich gingen sie auch in die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Premiere 1930) ein.

Die Bedeutung des Begriffs “Mahagonny”, abgeleitet wohl von “Mahagoni”, einer Species der Edelhölzer, durchlief bei Brecht einen Wandel von Bejahung der Auflehnung gegen gesellschaftliche Konvention zur Kritik an der Verschwisterung von Kleinbürgertum und Anarchie. Parallel dazu verlief eine Verschiebung des Amerikabildes: Faszinierten zunächst die progressiven Züge, namentlich auf technisch-organisatorischem Gebiet, so wurde immer mehr die gesellschaftlich reaktionäre Seite einsichtig.⁹¹ Dies zeigt die Entwicklung des “Mahagonny”-Stoffs zur Oper hin; allerdings sah Brecht das Problem als kein spezifisch nationales an, sondern wollte es in seiner Allgemeingültigkeit treffen, als Wesenszug der modernen kapitalistischen Industriegesellschaft überhaupt.⁹²

Aber zweifellos war Amerika die Inkarnation jener gefährlichen Mischung von Fortschritt und Reaktion, und die beiden englischen Songs von 1925 sind als ein satirisch geführter Angriff zu verstehen. Dies sind Schlager-Parodien, und der Text kokettiert nicht nur mit seiner inhaltlichen Einfältigkeit, sondern auch mit der mühsamen Bewältigung des englischen Idioms. Für das “Pidgin-English” dürfte Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann, die in der Sprache bewandert war, verantwortlich sein; vielleicht sind ihr überhaupt die beiden Gedichte zuzuschreiben.⁹³

Brechts Ansichten verlangten eine gemäße Musik. Gewiß gab er im November 1925 Bruinier diese frischen Texte; jedenfalls versuchte sich dieser am “Alabama Song”. Mit der zum Titel gesetzten Bezeichnung “english song” verweist er auf den

angezielten Stil. Tatsächlich klingt, wenn auch auf sehr vereinfachte Weise, der seinerzeit modische Foxtrott an, wobei die Strophen (wie es meist Brauch war) eher auf Rhythmus gestellt sind, während sich im Refrain elementare melodische Qualitäten entfalten. Die Aufgabe lautete nun aber auch, in das Modell Kritik zu tragen. In den Strophen zeigt es sich an einem harmonischen Detail: Die Einführung der Subdominante mit kleiner Septime, die den leitereigenen Ton "Es" einmischt, ist gewiß eine Eigenart des "Blues" und gibt dem Stil das fremde Kolorit; andererseits wird dadurch, daß eben dieser Ton, was ungewöhnlich ist, im Baß liegt, die Faktur geradezu verschoben, und am Schluß klingt das "Es" effektiv falsch.

Notenbeispiel 5

Beim Refrain mag die sentimentale Geste, die sich mit Einfalt verbindet, als Kritik gedacht sein. Freilich fällt es schwer, zwischen Absicht und Unvermögen zu unterscheiden; der junge Komponist geht zweifellos noch ungenlenk zu Werke, und die Schlußkadenz in die Dominante dürfte nichts anderes als eine verwegene Verlegenheit sein.

Als Kurt Weill den "Alabama Song" 1927 für das Songspiel *Mahagonny* komponierte, beachtete er auch die schon vorliegende musikalische Aufzeichnung, die er aber (in der *Hauspostille* ist es auch nicht anders angezeigt!) Brecht zuschreibt. Er merkt dazu an,

daß bei diesem "ein Grundgestus rhythmisch in der primitivsten Form festgelegt" sei, "während melodisch die durchaus persönliche und nicht nachzuahmende Gesangsweise festgehalten ist, in der Brecht seine Songs vorträgt".⁹⁴ Aus einer Gegenüberstellung folgert er, daß Brechts Fassung "nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden" sei; in seiner—Weills—Komposition desselben Textes sei "der gleiche Grundgestus gestaltet, nur ist er hier mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich 'komponiert'".⁹⁵ Der Song sei bei ihm "ganz breit angelegt, schwingt melodisch weit aus, ist auch rhythmisch durch die Begleitungsformel ganz anders fundiert"; aber der "gestische Charakter" (er referiert in diesem Artikel grundsätzlich darüber) sei gewahrt, "obwohl er in einer ganz anderen Erscheinungsform auftritt".⁹⁶

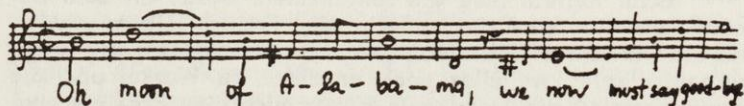
Tatsächlich übernimmt Weill nur wenige melodische Floskeln, und auch im Deklamationsrhythmus gibt es Unterschiede.⁹⁷ Hier wie dort zeigt sich seine handwerkliche Überlegenheit. So hält er sich in den Strophen zwar auch an die Terzformel als Grundstruktur, repetiert sie aber nicht aufdringlich in allemal gleicher Lage, sondern versetzt den jeweils zweiten Teil der Phrase um eine Terz tiefer, wodurch gleichzeitig eine Art Dialogisierung erzielt wird.⁹⁸ Hand in Hand damit gehen rhythmische Umgruppierungen, die falsche Textbetonungen korrigieren. Im Refrain löst sich Weill dann ganz von der Vorlage, die hier weiterhin an der Terzformel als primitiver Melodisierung des Sprechens (im Sinne des "Rufens") haftet; er hingegen findet eine weit ausschwingende Melodie, übrigens von Anfang an auf der—zur neuen Tonika umgedeuteten—Dominantebene.

Notenbeispiel 6

Bruinier



Weill



Durch die geradezu übersteigerte melodische Intensität wird die parodistische Haltung glänzend getroffen;⁹⁹ der vom Orchester in der Begleitung strikt durchgehaltene anapästische Song-Rhythmus—gleichsam eine überdimensionierte Gitarre—tut

das Seine, durch unerschütterliche Nüchternheit die andere Sphäre mit ihrem Gefühlsschwarm hervorzutreiben.¹⁰⁰

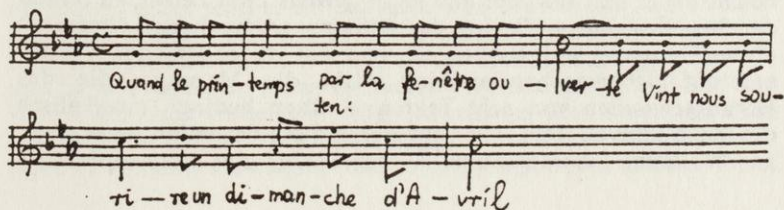
„Erinnerungen an die Marie A.“ (komponiert mit Brecht **„nach einer alten Melodie“**).¹⁰¹ Brecht schrieb das Gedicht, wie er am Schluß exakt vermerkt, am 21. Februar 1920 abends 7 Uhr im Zug nach Berlin in sein Notizbuch.¹⁰² Daß der Text an eine ehemalige Augsburger Freundin, Marie Rose Aman, adressiert ist, die Brecht 1916 kennengelernt hatte, wurde erst nachträglich angezeigt;¹⁰³ der ursprüngliche Titel ist **„Sentimentales Lied No. 1004“**.

Durch den **„Rollencharakter“** des Gedichts ist Distanz in den Text gelegt;¹⁰⁴ es wird an eine längst vergangene Geschichte erinnert und dabei der, dem sie erzählt wird, direkt angesprochen. Die Überschrift drückt zusätzlich Ironie aus; die Zahl spielt wahrscheinlich auf die von Giacomo Casanova in seiner *Histoire de ma vie* mit **„1003“** angegebenen Geliebten an¹⁰⁵—in Mozarts *Don Giovanni* bezieht sie Leporello in der **„Register“-Arie** auf den Protagonisten. (Brecht hat um diese Zeit noch ein **„Sentimentales Lied Nr. 78“** geschrieben.) Aus der gleichen Absicht ist der Nachsatz auf dem Manuskript zu verstehen, der einen fiktiven **„Geh. R. Klaus“** zitiert: **„Im Zustand der gefüllten Samenblase sieht der Mann in jedem Weib Aphrodite“**.

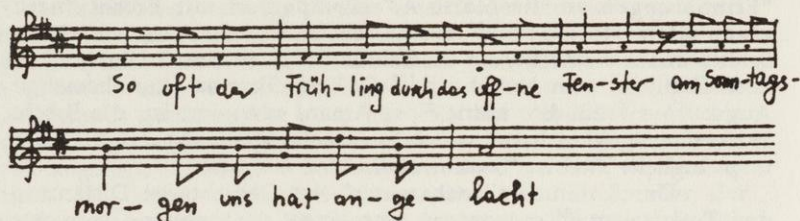
Nach Reinhard Weisbach birgt **„der dialogische Gestus auch Elemente der Volkstümlichkeit“**;¹⁰⁶ auch Albrecht Schöne geht auf diese Seite ein und setzt die poetische Struktur der ersten fünf Zeilen zu einer **„Leierkastenmelodie“** in Parallele: **„... auf einer Überfülle stimmungshafter Adjektive gleitet die Sprache in abgenutzte, klischeehafte Bilder hinein, wird sentimental und rührt schon fast an die Grenze zum Kitsch.“**¹⁰⁷ Tatsächlich schrieb Brecht das Gedicht nach einer Vorlage, die ihm solche Bilder in Fülle reichte. Denn er hatte—wie es oft sein Brauch war—beim Dichten eine Melodie im Ohr: das gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts populär gewordene Lied **„Verlorenes Glück“**. Leopold Sprowacker hatte unter diesem Titel als sein **„op. 101“** eine französische Romanze, **„Tu ne m'aimais pas!“** von Léon Laroche (Text) und Charles Malo (Musik)—dort bestens eingeführt—, bearbeitet und damit zu einem **„Hit“** gemacht, der in unzähligen Arrangements, von der **„preußischen Kavalleriemusik“** bis zum Zitherstück florierte.¹⁰⁸

Notenbeispiel 7

Charles Marlo



Leopold Sprowacker



Offenbar gab schon damals die Popularität Anreiz zu Nachahmungen. Ein "Lied im Volkston", "Verlorenes Glück" von L. Mendelssohn, erzählt die Geschichte einer enttäuschten Liebe zwar anders und geht auch musikalisch eigene Wege, hält sich in den Strophen von der metrischen Struktur und Reimordnung her aber durchaus ans Vorbild.¹⁰⁹

Das "Verlorene Glück" von Malo/Sprowacker war so bekannt, daß es bald in Anonymität versank. Ernst Busch sieht darin ein "altes Dienstmädchenlied";¹¹⁰ er habe die Melodie seit seiner Kindheit gekannt, seine Mutter habe sie gesungen.¹¹¹ Carl Zuckmayer nach war es "eine gegen Ende der Kriegszeit allbekannte, vulgäre Schlagermelodie".¹¹² Vielleicht ist Brecht auf dem Umweg über Karl Valentin (spätestens 1919 fanden die beiden zusammen) an das Lied gelangt. Valentin hatte es in seine Groteskszene "Tingeltangel" aufgenommen, die—in verschiedenen Varianten—seit 1915 in seinem Repertoire war. Die Sängerin, die es vorträgt, wird dabei durch einen schusseligen Geiger (= Valentin) und poltrige Arbeiten zur Reparatur des Theatervorhangs gestört.¹¹³ Die gefühlvolle Verstiegenheit der Schnulze wird durch die Konfrontation als albern diskreditiert. Außerdem—das zeigt der Film—liegt auch in der Art des Gesangsvortrags Kritik; denn die Sopranistin, übrigens wohlbeleibt, singt, den Blick starr aufs Notenblatt gerichtet, mit laienhafter, infantiler Stimme und ist so von der Sache gefangengenommen, daß sie auf das Desaster gar nicht eingeht. (In einer anderen Szene hat Valentin das "Verlorene Glück" dadurch auf die Schippe genommen, daß er der Melodie den Text der Arie "Wer uns getraut" aus dem "Zigeunerbaron" aufzwingt, wodurch dieser natürlich gräßlich balbiert wird.¹¹⁴)

Brecht hat die Vorlage auf eigenwillige Weise zusammengezogen. Im Gegensatz zu ihren zwölf Verszeilen bescheidet er sich mit acht und kappt jeweils zwei Zeilen am Schluß der Strophen und zu Beginn des Refrains, wodurch nun überhaupt diese Trennung aufgehoben ist und ein durchgängiger Verlauf entsteht. Überraschenderweise wirkt die Montage, die das Herausschneiden von acht Takten inmitten bedingt, musikalisch durchaus sinnvoll. Das Lied wird durch diese Operation sogar enger an "Volkston" herangeführt¹¹⁵—der Schluß der Vorstrophen im

Original gibt sich durch harmonische Ausweichungen ziemlich bemüht "artifiziert". Übrigens bringen diese Takte auch eine Dramatisierung, an der Brecht gewiß nicht gelegen war; bezeichnenderweise folgt er beim Auftakt zur letzten Zeile auch nicht der Alterierung der Subdominante nach Moll, sondern beläßt es beim Dur und hütet sich mithin selbst in diesem Detail vor Larmoyanz.

Brecht hat das Lied, wie er selbst bezeugt und Freunde es bestätigen, in den zwanziger Jahren gern gesungen.¹¹⁶ In die *Hauspostille* ist allerdings weder die Melodie aufgenommen noch wird darauf verwiesen. Bruiniers Aufzeichnungen, nicht datiert, dürften—der verwendeten Papiersorte nach—in die zweite Phase seiner Zusammenarbeit mit Brecht zu verweisen sein, mit seiner eigenen Vertonung des Gedichts vom 10. Januar 1927 als erstem datierten Beleg. Bei der gemeinsamen Fassung der "Erinnerung an die Marie A." dürfte Bruinier aufgezeichnet haben, was Brecht ihm vortrug, wobei dieser die Melodie offenbar schon "umgesungen" hatte: Daraus erklären sich gelegentliche Abweichungen in den Intervallverhältnissen. Bruiniers Klaviersatz, sehr schlicht, manchmal gar etwas unbeholfen, beschränkt sich mit elementarer harmonischer Grundierung in stereotypen Formeln.

Es gibt eine weitere Aufzeichnung der Melodie mit Klaviersatz aus dem Besitz von Ernst Busch.¹¹⁷ Die Schlußtakte sind auf das Titelblatt der von Eisler vertonten "Ballade von den Seeräubern" geschrieben, die, einem dort angebrachten Vermerk nach, im April 1933 offenbar bei Radiovorträgen Buschs in Hilversum im Programm stand.¹¹⁸ Diese Aufzeichnung ist im Gegensatz zu der Fassung Brecht/Bruinier mit ihren gelegentlichen Abweichungen eng dem Original von Sprowacker verbunden—vielleicht wurde es von Ernst Busch (der das Lied ja kannte) vermittelt oder lag in Noten vor. Es spricht viel dafür, daß Eisler der Verfasser dieser (ganz schlichten) Einrichtung war; 1958 gab er die Auskunft, daß er "seinerzeit" eine Begleitung für Klavier gemacht habe, die er aber nicht mehr besäße und bei Ernst Busch vermutet.¹¹⁹ 1962 verfaßte er eine zweite Bearbeitung für Klavier, die, Buschs Vermerk auf dem Manuskript nach, indes "nie verwendet" wurde.¹²⁰

1928 legte Kate Kühl bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft eine Schallplatte der "Erinnerung an die Marie A." vor; als Nachweis für die Melodie ist "alte Volksweise" angegeben.¹²¹ Kate Kühl wirkte in der Premiere der *Dreigroschenoper* mit, sie hatte auch den von Bruinier vertonten "Surabaya-Johnny" in ihr Repertoire aufgenommen und Brecht sie bei der Einstudierung beraten;¹²² dabei wird er ihr das andere Lied vermittelt haben. Hans Reimann zufolge habe sie es so "beseelt" vorgetragen, "daß der Scherz zum Ernst wurde".¹²³ Nun ist das Lied freilich auch kein Ulk und keine Parodie im Sinne zynischer Verzerrung; das Bild von der Wolke, die rasch vorbeizieht, trägt Reflexionen über Vergänglichkeit zu. Freilich sollte der Vortrag—entgegen der Abkunft der Melodie—nicht in Wehmut versinken, sondern auf distanzierte Erzählhaltung

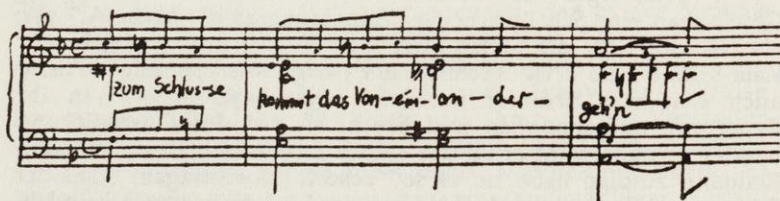
bedacht sein, womöglich mit überlegen heiterer Tönung. Ernst Busch trifft das ausgezeichnet,¹²⁴ indem er in seinen Gesang manchmal gar Gelächter hineinträgt und im übrigen hier Angebote der Melodie übertrieben-ironisch auskostet und dort unversehens ins Sprechen fällt, geschickt balancierend zwischen Freundlichkeit und Ironie.¹²⁵

"Erinnerung an die Marie A." ¹²⁶Nach der Aufzeichnung der "Erinnerung an die Marie A." mit Brecht dürfte es Bruinier gereizt haben, sich auch selbständig an das Gedicht zu wagen. Am 10. Januar 1927 legte er eine eigene Vertonung vor, die gewiß die volkstümliche Sprachform zu bewahren sucht, aber in der Stilisierung wesentlich weitergeht.¹²⁷ So ist die Melodie von eher nur deklamatorischen Formeln weg in weiter gespannte melodische Bögen geführt und das harmonische Feld reicher ausgeschritten, wobei gelegentliche Vorhalte und chromatische Durchgänge für sachte romantische Dynamik sorgen. Auch das instrumentale Vorspiel—durch Zwischenspiel und Nachspiel disponiert—hebt das Stück auf eine Stufe zum Konzertstück hin. Vom Rhythmus und der Paßlichkeit her ist indes der Charakter eines Couplets gewahrt. Jedenfalls sind dem Sänger, eben durch die assoziierte Gattung, Möglichkeiten genug gegeben, auch hier eine gewisse ironische Distanz auszudrücken.

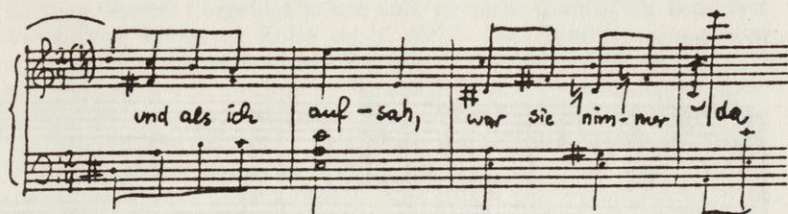
Auf einem anderen Blatt steht, daß sich bei Bruinier nun doch Beziehungen ergeben zu der von Hans Reimann fälschlicherweise für Charles Malos "Tu ne m'aimais pas" beanspruchten Vorlage, dem "Behüt' dich Gott! es wär' zu schön gewesen" aus dem "Trompeter von Säckingen". Freilich bleibt offen, ob Bruinier tatsächlich daraus schöpfte und nicht nur Formeln zitierte, die im Salonstil des "Fin de siècle"—und die Oper ist eine seiner Inkarnationen—gang und gäbe waren. Immerhin zeigen sich nicht nur Ähnlichkeiten im Gestus und Stilbild, sondern auch Entsprechungen im Detail.

Notenbeispiel 8

Victor Neßler



Bruinier



"Song vom Auto" (komponiert mit Brecht). Offenbar suchten die "MA"-Kabarettisten für ihr Nachtprogramm am 28. Februar 1927 einen effektvollen Schluß, und Bruinier konnte Brecht dafür gewinnen.¹²⁸ Die beiden schrieben einen Song über die aufkommende Mode, das Autofahren. Brecht selber hatte 1925 seinen Führerschein gemacht, einen Gebrauchtwagen erworben und kam später durch ein Werbegedicht für die Firma in den Besitz eines nagelneuen Steyr-Modells.

Die vorliegenden Noten enthalten nur den Text zur ersten Strophe und zum Refrain; auf die anderen beiden Strophen verweisen lediglich Stichworte. Immerhin läßt sich herauslesen, daß die Abenteuer eines Automobilisten geschildert werden, der sich mit Geschick aus vertrackten Situationen rettet. Brecht knüpft an saloppen Schlagerstil an, sogar im Berliner Slang; freilich spricht aus der Unbekümmertheit, mit der er sich auf diesem Felde bewegt, aber auch aus der raffinierten Zuordnung der banalen Versatzstücke, Parodie. So geht der Refrain: "Alle unverletzt, das sind eben Fingerspitzen, das sind eben so 'nen Tricks, wolln wa mal 'n bißchen flitzen, dann gehts eben mal ein bißchen fix."

Bei der "MA"-Aufführung wurde der Song szenisch realisiert. Erwin Lehnw hatte eine "Autokonstruktion" entworfen, als "Insassen" agierten die Kabarettisten Lore Braun, Franz Schafheitlin, Wolf Dohnberg, Ernst Brindolff. Die Kritik war geteilter Meinung, und der Tadel richtete sich gerade auf Brecht. Da heißt es: "Ausgesprochen schlecht das Autolied von Brecht."¹²⁹ Oder: "Ma hat es nicht nötig, sich Bert Brecht für schlechte Singsangtexte zu verschreiben—das kann Ma selbst besser machen."¹³⁰ In einer anderen Rezension freilich gilt das Stück als "wohl des beste vom ganzen Abend"; leider sei es "schauspielerisch nicht ganz auf der Höhe" gewesen.¹³¹ Die Musik wird belobigt: "Ein Rhythmus hat dieser Auto-Song, eine musikalische Energie und dabei Melodie, wie man sie selten und gern hört."¹³² Dies mag nun doch etwas übertrieben sein; Bruinier bleibt bei aller Frische und Pointiertheit durchaus im herkömmlichen Schlagerton.

Notenbeispiel 9

Bruinier



Den zur zweiten und dritten Strophe vermerkten Varianten nach disponierte er manche deftige Tonmalerei; als Instrumentierung sind Violine, Altsaxophon, Trompete, Posaune, Banjo, Schlagzeug und Klavier angezeigt. Auf die parodistische Absicht deutet der Einstieg im Vorspiel mit vier Takten Zitat aus einem seinerzeit populären Song übers Auto.¹³³

Allem Anschein nach war Brecht auch an der Komposition beteiligt. Auf dem "MA"-Programmzettel zur Berliner Premiere am 28. Februar 1927 ist diese zwar einzig Bruinier zugewiesen; im Programm zum Amsterdamer Gastspiel von "MA" (als "Mitropa") am 17. März 1928 zeichnen aber ausdrücklich Brecht und Bruinier gemeinsam für die Musik, und jener an erster Stelle!

Bruinier hat noch zwei weitere Lieder über das Autofahren geschrieben, eines nach Worten seines Bruders August Heinrich für die "MA"-Revue "Was dich ärgert" (Musik verschollen) und ein anderes ("Het verkeerde verkeer") für die Revue *Nul uur nul* von Simon Koster. Bei diesem nun scheint ihm der Brechtsche Auto-Song nachgeklungen zu haben—jedenfalls ist die Ähnlichkeit beim Einstieg in die Vorstrophe doch recht auffällig.

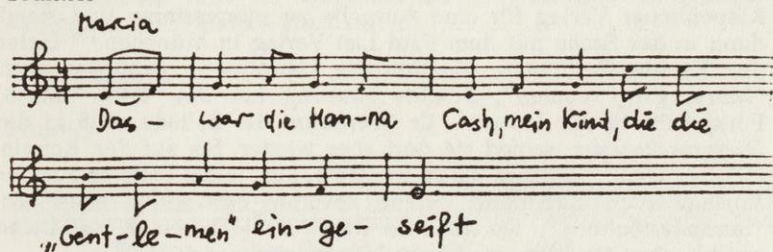
"Ballade von der Hanna Cash".¹³⁴ In der *Hauspostille* hat die 1921 entstandene Ballade ihren Platz unter den "Chroniken". Es wird die Geschichte einer Liebe berichtet, die aber auch nur als ein Szenarium verstanden werden kann mit der Aufforderung zu tieferer Deutung.¹³⁵ Beim Vortrag soll freilich durchweg die Haltung distanzierten Erzählens eingenommen werden—ein Wink dazu ist die von Brecht in der "Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen" unterbreitete Empfehlung des "Rauchens".¹³⁶

Damit ist auch dem Komponisten der Weg abgesteckt. Eine Melodie, die Brechts musikbegabter Augsburger Jugendfreund Ludwig Prestel vorgelegt haben soll, ist nicht überliefert. Bruiniers Vertonung entstand Ende April 1927. Die Stimmen zu einem Arrangement für eine kleine Instrumentalgruppe sind—notiert auf der Rückseite von Bruiniers "Surabaya-Johnny"—im Nachlaß Kate Kühls vorhanden; es ist anzunehmen, daß sie die Ballade, wie dies für das andere Chanson belegt ist, damals auch gesungen hat. Bruinier nahm die Piece auch in das Gastspiel von "MA" ("Mitropa") am 17. März 1928 in Amsterdam auf, wo sie Bruno Fritz übertragen war.

Bruinier schreibt ein formal klar gegliedertes Strophenlied, mit den Versen in Moll und dem Refrain in polarem Dur. Eng der Metrik der Worte folgend, wird die Geschichte "berichtet", ohne Beachtung des Geschehens im einzelnen, also frei von Illustration. Von Anfang an aber wird ein kräftiger, beherzter Ton angeschlagen: Die tänzerischen Gesten der Verse mit ihren Punktierungen sprechen für sich, und beim Refrain steht "Marcia".¹³⁷

Notenbeispiel 10

Bruinier



Wie Brecht es gewünscht haben dürfte, ist damit eine Stellungnahme zum Text gegeben.¹³⁸ In der *Hauspostille* merkt er an: "Kapitel 8 (Von der Hanna Cash) gilt für die Zeit einer beispiellosen Verfolgung. (In der Zeit der beispiellosen Verfolgung wird die Anhänglichkeit eines Weibes offenbar werden.)"¹³⁹ Übrigens sollte der Name "Cash" trotz englischer Schreibweise deutsch ausgesprochen werden, wodurch sich eine Beziehung zu "kasch" ergibt—einem "altberliner Ausdruck für munter".¹⁴⁰

"Das Lied vom Surabaya-Johnny". Auf Anregung Brechts arbeitete Lion Feuchtwanger im Winter 1925/26 gemeinsam mit ihm sein 1916 entstandenes Theaterstück *Warren Hastings, Gouverneur von Indien* um. Die Neufassung, nun unter dem Titel *Kalkutta, 4. Mai—Drei Akte Kolonialgeschichte*, zielt auf gründliche Entheroisierung und Aufdeckung der ökonomischen Beweggründe; verbunden damit wird die Sprache aufgeraut und dem Umgangston geöffnet—Brechts Handschrift ist auf weite Strecken hin unverkennbar.¹⁴¹

Aus einer Baronin Marianne Imhof als Gefährtin des Protagonisten wurde die Abenteurerin Marjorie Hike, die sich nicht wie jene an alten englischen Balladen delectiert, sondern—in ihrer Ausdrucksweise—eine "Vorliebe für robuste Songs" und eine "Abneigung gegen Damentees" hat.¹⁴² In einer Szene übt sie—so die Regieanweisung—"mit großer Sorgfalt zu einer Art Banjo den 'Song vom Surabaya-Johnny' (sic!) ein".¹⁴³ Sie ist bemüht, sich den Song in Erinnerung zu rufen; sie habe ihn "auf Ceylon gehört in den Kaffee Plantagen", und ihr Ehrgeiz ist es, "ihn so herauszubringen, wie dieses unbeschreibliche Pack verkommener Clerks und tüchtiger Säuer ihn zum Vortrag gebracht hat, wenn sie den Mond über den Pflanzungen heraufkommen sahen".¹⁴⁴ Schließlich kommt sie damit zurecht und "singt und steppt" ihn Hastings vor, der den letzten Takt "mit taktmäßigem Händeklatschen" begleitet.¹⁴⁵ Der Text des Liedes ist übrigens gar nicht angegeben; die Autoren—genauer: Brecht, dessen Griffel in dieser Szene überhaupt unverkennbar ist¹⁴⁶—tun so, als wäre er allgemein geläufig!

Der Song paßt auch insofern gut in die szenische Umgebung, als er auf die Übersetzung eines Gedichts von Rudyard Kipling zurückgeht.¹⁴⁷ Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann übertrug zwischen 1925 und 1927 mehrere Balladen von Kipling ins Deutsche. Brecht bearbeitete die Texte, suchte damals den Kiepenheuer Verlag für eine Ausgabe zu interessieren und stand dann in der Sache mit dem Paul List Verlag in München.¹⁴⁸ Unter den Kipling-Gedichten, die ihm die Hauptmann gab, war auch "Mary, Pity Women"; Brechts Fassung hat den Titel "Maria, Fürsprecherin der Frauen". Er übernahm die Ballade 1928 in die *Dreigroschenoper*, schied sie dort aber wieder, bis auf den Refrain ("Pollys Lied": "Hübsch als er währte"), aus. Indes hatte er aus der Vorlage auch eine neue, eigene Variante entwickelt, eben den "Surabaya-Johnny", wo genauso die Geschichte einer Haß-Liebe erzählt, aber der Mann nun beim Namen genannt wird.¹⁴⁹

Beim Einbau des "Surabaya-Johnny" in *Kalkutta, 4. Mai* hatte Brecht—wie seine Charakterisierung zeigt—zwar schon gewisse Vorstellungen von der Musik, aber sie war noch nicht komponiert. Die Notwendigkeit, damit voranzukommen, dürfte sich 1927 ergeben haben, als für den 12. November die parallele Uraufführung in Königsberg und Krefeld bevorstand. Zwar hatte Brecht Kurt Weill im März kennengelernt, aber er hielt sich noch an Bruinier, der den Song im April geschrieben haben dürfte. (Die—einzig überlieferten—Stimmen eines Arrangements für kleines Instrumentalensemble sind vom 2. bzw. 5. Mai datiert.¹⁵⁰

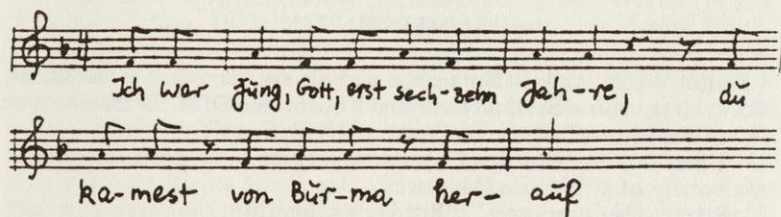
Mag auch Brecht in *Kalkutta, 4. Mai* die Musik schon in gewissen Zügen beschrieben haben, ehe der Text in Bruiniers Hände kam, so ist doch nirgends expressis verbis seine Beteiligung an der Komposition bezeugt. Doch lassen sich einige Indizien aufspüren. Bei Einrichtung der Titelzeile achtete Bruinier in den Manuskripten stets darauf, daß der Textautor seinen angestammten Platz links hat und der Komponist rechts; hier nun aber stehen die beiden Namen rechts übereinander, Brecht an erster Stelle, ohne

Scheidung der Anteile Text-Musik.¹⁵¹ (Bei der auf der Rückseite einiger Stimmen notierten "Ballade von der Hanna Cash" gilt bezeichnenderweise die übliche Formulierung!). Daß Brecht nicht auf Ausweisung seines musikalischen Anteils pochte, ist aus Parallelfällen ersichtlich: Der "Song vom Auto" etwa erwähnt Brecht als Co-Komponisten weder auf dem Manuskript noch zur Uraufführung, wohl aber in einem späteren Programm, und was den Refrain zur "Seeräuber-Jenny" angeht, so blieb er hier überhaupt anonym.

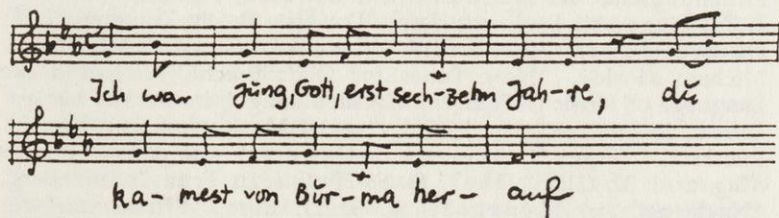
Zweifellos besteht zwischen den Vertonungen des "Surabaya-Johnny" durch Bruinier und durch Weill eine enge gestische Verwandtschaft, aber nicht im Sinne direkter Entlehnung: Der Mittelsmann ist hier wie dort Brecht. Gewiß gibt das Gedicht bereits seiner Struktur nach die Präliminarien: die erzählenden Strophen, die eine deklamatorische Haltung nahelegen, und der emotional aufgeladene Refrain, der zum melodischen Ausbruch einlädt. Daß freilich der Abschluß der Vorstrophen bei Bruinier genauso wie bei Weill (bei ihm nur in den ersten beiden Durchgängen) im Dreiertakt steht, läßt schon stutzen. Allerdings zeigt sich auf Schritt und Tritt Weills Überlegenheit: Er trägt auch in die Deklamation Melos und thematische Figuren und spitzt den dramatischen Teil—im Gegensatz zu der bloßen Bewegungssteigerung bei Bruinier—effektiv zu.

Notenbeispiel 11

Bruinier



Weill



Der Refrain gefällt sich hier wie dort in den weichen melodischen Gesten eines Blues; während aber Bruinier nach

aparter harmonischer Tönung der ersten Phrase (und einem schluchzenden Saxophon-Solo als Zwischenstück) wieder ins Skandieren fällt und die Schlußworte überhaupt sprechen läßt, entwickelt Weill seine Melodie—deren Hauptmotiv übrigens von der "Moritat vom Mackie Messer" ausgeht—in schönem, rundem Bogen weiter, und die in den Noten zwar nicht angezeigte, in Lotte Lenyas Vorträgen aber befolgte Fermate auf dem Spitzenton kurz vor Schluß erscheint als eine logische Konsequenz. Die emotionalen Angebote des Refrains wirken—hier mehr noch als dort—übersteigert, und die Interpretation sollte sich mit Wohlgefallen daran halten.

Die ironische Absicht ist gewiß beiden Komponisten von Brecht zugetragen worden; sie geht auch aus der Position des Songs in den Theaterstücken hervor, in *Kalkutta*, 4. Mai als Zitat der "Musik der Slums" in der "besseren Gesellschaft", in *Happy End* als kalkulierte Rührseligkeit (der Chef der Bande wird durch den Vortrag des Liedes so gefesselt, daß er einen geplanten Überfall verpaßt).¹⁵² Gewiß hatte der zweiundzwanzigjährige Bruinier noch nicht die gewandte technische Hand, und es zeigen sich die Grenzen seiner Inspiration; dennoch traf auch er den hier erwarteten "Gestus", und Brecht scheint mit ihm ganz zufrieden gewesen zu sein.

ANMERKUNGEN

¹ Bertolt Brecht Archiv. *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Bd.4. Hrsg. von der Akademie der Künste der DDR. Bearbeitet von Herta Ramthun (Berlin und Weimar, 1973), S. 165.

² Unter anderem in der City University of New York und in der University of Wisconsin/Madison.

³ Fritz Hennenberg, "Brecht schreibt Lieder. Zu den kompositorischen Arbeiten und Liededitionen der frühen Jahre. Die Zusammenarbeit mit Franz S. Bruinier" in: *notate*. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR, 4 (1981), Nr. 6, S. 5-8. Zur Biographie Bruiniers, ders., "Der erste Brecht-Komponist", in: *Die Weltbühne*, 78 (1983), S. 841f. Weitere Arbeiten zu diesem Thema: Michael Morley, "'New Tunes for Old': Brecht, Weill and the Language of Music in Four Unpublished Songs", in: *German Life and Letters*, 35 (1981/82), S. 241-252 (Special Music Number); Joachim Lucchesi, "Franz S. Bruinier - Brechts erster Komponist" in: *Das Magazin*, 32 (1985), H. 1, S. 66-70 (hierzu Fritz Hennenberg, "Nachtrag", in Ebenda, H. 4, S. 2); ders., "'Illustrator der Moderne'/Franz S. Bruinier - der erste Brecht Komponist", in *Musik und Gesellschaft*, 35 (1985), S. 276-278.

⁴ Ausführende: Roswitha Trexler (Gesang), Fritz Hennenberg (Klavier). Im März 1983 produzierte Radiotelevisione della Svizzera Italiana Lugano nach einem Script des Verfassers einen Fernsehfilm über die Zusammenarbeit von Brecht und Bruinier mit Roswitha Trexler (Gesang) und Christoph Keller (Klavier).

⁵ *Das große Brecht-Liederbuch*. Herausgegeben und kommentiert von Fritz Hennenberg (Berlin und Frankfurt/Main, 1984). Taschenbuchausgabe als *Brecht-Liederbuch* (Frankfurt/Main, 1985).

⁶ Albrecht Dümmling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München, 1985), S. 71.

⁷ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge* (Leipzig, 1975), S. 35.

⁸ Hennenberg, "Brecht schreibt Lieder", S. 5.

⁹ Hanns Otto Münsterer, *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922* (Berlin und Weimar 1966), S. 89f.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Herausgegeben von Herta Ramthun. (Berlin und Weimar, 1976), S. 36f.

¹¹ Dümmling sieht die Sammlung als eigenständig und von Brecht nicht publiziert an; sie sei nur für private Zwecke gedacht gewesen (S. 85).

¹² Eingehende Darstellung des soziologischen Feldes bei Hanns Ritter, "Die Lieder der Hauspostille - Untersuchungen zu Brechts eigenen Kompositionen und ihrer Aufführungspraxis", in: *Bertolt Brechts Hauspostille. Text und kollektives Lesen*. Herausgegeben von Hans-Thies Lehmann und Helmuth Lethen (Stuttgart, 1978), S. 204-230.

¹³ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*. Herausgegeben von Werner Hecht (Frankfurt/Main, 1973), S. 18. Mit dieser Bemerkung dürfte Brecht eine Steigerung des kritischen Anspruchs meinen, der sich nicht zuletzt in den der Faktur immanenten dialektischen Widersprüchen ausdrückt; die Musik wurde—wie Brecht schreibt—"sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin" [Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/Main, 1967), Bd. 15, S. 474]. Das war Kurt Weills Verdienst, und so konnte Brecht sagen, daß der "Song dieser Art" mit dem "Mahagonny"-Songspiel kreierte wurde (ebenda).

¹⁴ *Bertolt Brechts Hauspostille* (Berlin, 1927), S. XI.

¹⁵ Brecht, GW 19, S. 395.

¹⁶ Elisabeth Hauptmann, "Das Tafelklavier. Erinnerung an Brecht", in *Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen*. (Berlin und Weimar, 1977), S. 193.

¹⁷ Carl Zuckmayer, "Nach Brechts Tod", in: *Aufruf zum Leben. Portraits und Zeugnisse aus bewegten Zeiten* (Frankfurt/Main, 1976), S. 85.

¹⁸ Ausführliche Darstellung dieser Vorgänge nach Akten des Kiepenheuer Verlags bei Friedmann Berger, "Die nichtgedruckte 'Hauspostille'. Die Beziehungen zwischen Bertolt Brecht und dem

Gustav Kiepenheuer Verlag 1922 bis 1925", in: *notate* 7 (1984), H 6, S. 1f und S. 13-15.

¹⁹ Zum Werden und Wandel der *Hauspostille*, vgl. Klaus Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen* (Berlin und Weimar 1973), S. 5-48; Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften* (Stuttgart, 1984), S. 28-50.

²⁰ Hennenberg, "Brecht schreibt Lieder", S. 7.

²¹ Weder für die *Taschenpostille* noch für die *Hauspostille* sind Druckvorlagen oder Druckplatten überliefert; der Kiepenheuer Verlag bietet dazu keine Unterlagen (Brief an den Verfasser vom 13.9.1984), auch beim Notenstecher C.G.Röder (heute Zweigbetrieb von Offizin Anderson Nexö Leipzig) liegt infolge Kriegseinwirkung nichts mehr vor (Brief vom 19.9.1984).

²² Hauptmann, S. 192.

²³ ebd. S. 193.

²⁴ ebd. S. 194.

²⁵ ebd. S. 193.

²⁶ Werner Frisch und K.W. Obermaier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos* (Berlin und Weimar, 1975), S. 134.

²⁷ Hauptmann, S. 193.

²⁸ BBA, 249/51-52.

²⁹ Bertolt Brecht, *Briefe*. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser (Frankfurt/Main, 1981), S. 109.

³⁰ Berger, S. 15.

³¹ Klaus Birkenhauer weist auf die (von den übrigen Melodien abweichende) komplexe Formgestaltung der "Mahagonnygesänge" hin—die "Ballade von den Seeräubern", auf die dies auch zutrifft, ist einer Vorlage verpflichtet [Klaus Birkenhauer, *Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils* (Tübingen, 1971), S. 11f.] Ähnliche Beobachtungen bei Dümling, S. 124.

³² BBA, 249/48.

³³ Morley z. B. konnte über ihn nichts in Erfahrung bringen, auch bei weiteren Recherchen im Bertolt-Brecht-Archiv nicht (S. 245).

³⁴ Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 14. Auflage (Regensburg, 1936), S. 81.

³⁵ Dieser Nachlaß wird derzeit von Frau Hertha Bruinier (Wiesbaden) verwaltet; ihr sei sehr herzlich für die Einsichtnahme und vielfältige weitere Unterstützung gedankt. (Die Adresse vermittelte freundlicherweise Frau Dr. Corneli Schröder-Auerbach.) Weitere Materialien stellte K. Döbner-Bruinier (Augsburg), eine Nichte des Komponisten, zur Verfügung. In diesen Familienarchiven liegen zahlreiche Bilddokumente von Franz S. Bruinier vor, die in letzter Zeit erst- oder wiederveröffentlicht wurden.

³⁶ Mitteilungen der Paulsen-Oberschule (Gymnasium), Berlin (West) vom 28.9.1984.

³⁷ Mitteilungen von Helga Bemann, Berlin.

³⁸ Fischer, S. 85.

³⁹ Am 22.7.1926 gab es z.B. ein Programm "1901-1926: Altes und Neues", welches in zehn Paaren alte und neue Tanzformen (Walzer-Boston, Rheinländer-Foxtrott u.s.w.) gegenüberstellte, wobei das Bruinier-Trio die alten und die "Weintraubs Syncopators" die neuen Stücke spielten; für die Bearbeitung und Textierung zeichnen Franz S. Bruinier und Stefan Weintraub. (*Die Funkstunde*. Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle, Jg. 1926, S. 763).

⁴⁰ Für eine "Biedermeier-Szene" "Drunten im prangenden Garten" aus einer Folge alter und neuer Schlager ist im Nachlaß als Teil eines Arrangements eine vom 22.5.1926 datierte Autographie Violinstimme überliefert. Über Bruiniers Mitwirkung in dem (nur kurzlebigen) Unternehmen heißt es in einer Rezension: "Eine Sonderstellung gebührt dem Dirigenten des kleinen Orchesters, Franz S. Bruinier. Nicht nur allein, daß dieser junge Musiker seine Schar gut diszipliniert hatte, bewies er sich außerdem als ein kompositorisches Talent. Seine Chansons sind einschmeichelnd und von großer Musikalität. In seinen großen Musikstücken, die absolut moderne Tonbildung bis zur äußersten Groteskheit hören lassen, entdeckt man keine Anlehnung, er gibt nur Eigenes." (Zeitungsausschnitt—Quelle nicht identifiziert—im Familienarchiv K. Döbner-Bruinier.)

⁴¹ Dazu ausführlich der folgende Exkurs.

⁴² Simon Koster, "Herinneringen aan de toneelwereld van het oude Berlin", in: *Berlin-Amsterdam 1920-1940 wisselwerkingen* (Amsterdam, 1982), S. 124. Tilla Durieux hatte 1925 bei Karl Heinz Martins Inszenierungen von Wedekinds *Franziska* im Berliner Theater in der Königsgräber Straße (Gastspiel des Wiener Deutschen Volkstheaters) die Titelrolle gespielt; sie war auch 1926 bei der Wiederaufnahme im Theater am Nollendorfplatz mit dabei. Die Musik (als modischen Jazz) hatte Werner Richard Heymann komponiert. (Einer Notiz der *Vossischen Zeitung* vom 20.10.1926 nach sollte—was aber nicht zustandekam—Brecht als Schauspieler mitwirken: "Bert Brecht spielt in dieser Aufführung die Rolle des Laurus Bein und trägt Wedekind-Chansons und eigene Balladen vor.") Bruiniers Musik entstand wahrscheinlich speziell für Gastveranstaltungen von Tilla Durieux in Holland; Koster belegt dies ausdrücklich für parodistische Variationen über ein "Katzenlied" aus *Franziska*, das Bruinier eher improvisierend vorgetragen habe.

⁴³ Koster.

⁴⁴ Bruinier leitete die Aufführung nicht selber, der Dirigent war Henri Zeldenrust.

⁴⁵ Ausstellungskatalog *Deutsch-niederländische Wechselwirkungen Berlin-Amsterdam 1920-1940*. Akademie der Künste Berlin (West) 1983, S. 9.

⁴⁶ Nach Mitteilungen von Hertha Bruinier.

⁴⁷ Für die ersten beiden Veranstaltungen ist sogar ein Graphologe angezeigt!

⁴⁸ Rezensionen über die erste Veranstaltung am 18.10.1926, zitiert nach dem Programm zum 2. "MA"-Abend am 6.12.1926.

⁴⁹ Rezension des 3. "MA"-Abends am 28.2.1927 (Quelle nicht identifiziert—Familienarchiv K. Döbner-Bruinier).

⁵⁰ Vermittlung des Einladungsblattes durch freundliche Dienste von Shabtai (Sigmund) Petrushka (Jerusalem), der damals bei den "Sid Kay's Fellows", die er mitbegründet hatte und leitete, Trompete spielte (Brief an den Verfasser von 15.9.1984).

⁵¹ Hier und im folgenden zeigen die in Klammern gesetzten Ziffern den jeweiligen Abend an.

⁵² Laut brieflicher Mitteilung von Frau Prof. Karla Höcker, die damals im Bruinier-Quartett Bratsche spielte, an Hertha Bruinier: "... die kurzen Stücke erregten größten Protest! Ich sehe uns noch lachend auf dem Podium stehen, während Zischen (Buhen kannte man noch nicht) und Klatschen sich zu übertönen suchten."

⁵³ Im Programm fälschlicherweise "Kalinatische Pilgerfahrt".

⁵⁴ K.P. in einem Zeitungsbericht (nicht identifiziert) im Nachlaß.

⁵⁵ Lbg. im *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 1.3.1927.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Laut freundlicher Mitteilung von Hertha Bruinier.

⁵⁸ *Vossische Zeitung* (Berlin) vom 13.10.1927.

⁵⁹ Beim 5. "MA"-Programm am 10.10.1927 konnte er wegen seines Engagements in Den Haag nicht persönlich mitwirken.

⁶⁰ Alfred Mühr in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (Berlin) vom 2.3.1927.

⁶¹ -dry in der *Vossischen Zeitung* (Berlin) vom 3.3.1927.

⁶² -dry in der *Vossischen Zeitung* (Berlin) vom 13.10.1927.

⁶³ Lore Braun an den Verfasser am 1.9.1984.

⁶⁴ Zeitungsausschnitte (nicht identifiziert) im Nachlaß Bruinier. Anlässlich einer Ankündigung seiner Musik zu Walter Mehrings Hörspielreihe *Sahara* hat Bruinier selber über Wesen und Funktion der musikalischen Illustration nachgedacht und hält sogar eine Geräuschmusik für möglich, "keine Musik mehr im gangbaren Sinne und doch im Rhythmischen, Klanglichen und Unterhaltenden eine Musikform, ein unbedingtes Erfordernis". Und weiter: "Zusammenfassend sei gesagt, daß der Illustrator sämtliche Mittel, rein musikalische wie geräuscherzeugende, beherrschen muß, um der ihm gestellten Aufgabe gerecht zu werden." Dabei erwartet sich Bruinier insbesondere von den "Finessen des Mikrophons" Unterstützung (Franz S. Bruinier, "Die musikalische Hörspiel-Illustration." In: *Rundfunk-Rundschau*, 2 [1927], S. 736).

⁶⁵ Wenn keine genauere Datierung angegeben ist, steht nur die Zuordnung zu diesem oder jenem Jahr—nicht in einer bestimmten Folge—fest. Fälle fraglicher Zuweisung sind entsprechend gekennzeichnet.

⁶⁶ Faksimile bei Morley, S. 245.

⁶⁷ Teil-Faksimile (nur der Beginn des Songs auf Bl. 51) ebenda.

⁶⁸ Über die Postierung der Lieder im Theaterstück und später im Film, vgl. *Das große Brecht-Liederbuch*, S. 372, sowie Fritz Hennenberg, "Weill, Brecht und die 'Dreigroschenoper'. Neue Materialien zur Entstehung und Uraufführung." In: *Österreichische Musikzeitschrift* 40 (1985), S. 281-291.

⁶⁹ Erster Hinweis darauf durch den Verf. in: *Brecht-Jahrbuch* 1977. Herausgegeben von John Fuegi, Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Frankfurt/Main, 1977), S. 217. Nach Eric Bentley soll Brecht geäußert haben, er habe einige oder sogar alle Melodien zur *Dreigroschenoper* beige-steuert [Eric Bentley, *The Brecht Commentaries* 1943-1980 (London/New York, 1981), S. 92]. Im *Arbeitsjournal* schreibt Brecht, daß er Weill "takt für takt vorpiff und sogar vortrag" (Brecht, *Arbeitsjournal*, S. 188). Gewiß ist dies eine Übertreibung; doch sind durch den nun vorliegenden Beleg auch weitere Einflüsse wahrscheinlich geworden (vgl. Hennenberg, "Weill, Brecht und die 'Dreigroschenoper'", S. 284; Dümling, S. 133).

⁷⁰ Die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser und aller im Text folgenden Notenbeispiele wurde von dem Verlag Peter Suhrkamp und den Brecht Erben erteilt.

⁷¹ Dümling, S. 132.

⁷² Veröffentlicht und kommentiert in *Das große Brecht-Liederbuch*, S. 44 u. S. 375.

⁷³ Z. b. Bertolt Brecht, *Hundert Gedichte* (Berlin, 1951), S. 73. Im Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder*, in das das Gedicht einging, lautet die Ankündigung "Das Lied vom Weib und dem Soldaten".

⁷⁴ Vgl. James K. Lyon, *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling* (Frankfurt/Main, 1976), S. 48-54; Fred Zimmermann, *Bertolt Brecht und das Volkslied* (Berlin, 1985), S. 89-91.

⁷⁵ Lyon, *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling*, S. 52 f.

⁷⁶ Bertolt Brecht, *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien*. Ediert und kommentiert von Gisela E. Bahr (Frankfurt/Main, 1968), S. 120 f.

⁷⁷ Hennenberg, *Unbekannte Brecht-Komponisten: Simon Parmet - Paul Burkhard*.

⁷⁸ Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, S. 40.

⁷⁹ Ebenda, S. 37.

⁸⁰ James K. Lyon, "The Source of Brecht's Poem 'Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers'." In: *Modern Language Notes* 84 (1969), S. 802-806.

⁸¹ Paul Wiegler, *Figuren* (Berlin, 1916), S. 162.

⁸² Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten*. Kritisch ediert von Gisela E. Bahr (Frankfurt/Main, 1971), S. 54.

⁸³ Lyon, "The Source of Brecht's Poem 'Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers'", S. 804.

⁸⁴ Ebenda, S. 805.

⁸⁵ Münsterer, S. 68f. Brecht blieb der alten Vorlage immer gewogen und zeigt sie original als Gesang zweier Dienstmädchen ("mit vielem Gefühl") in seinem Theaterstück *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* an (GW 5, 1951). Hanns Eislers zweistimmiger Satz a cappella, strikt in Terzen, hält sich im ersten Teil eng an die melodische Überlieferung und bleibt auch weiterhin, trotz veränderter Intervallverhältnisse, in deren Bahnen [Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Bd. 6 (Bühnenmusik zu *Schweyk im zweiten Weltkrieg*) (Leipzig o. J.), S. 53].

⁸⁶ 1934 schrieb Brecht, vom gleichen Modell ausgehend, mit der "Ballade vom 30. Juni" über den sogenannten "Röhm-Putsch" noch eine politische Variante (vgl. hierzu Zimmermann, S. 191-196). Die um 1932 entstandene "Moritat" über "Zehr und Patschek", die einen authentischen Wirtschaftsskandal thematisiert, lehnt sich hingegen nur von ihrer Metrik her an die Vorlage an.

⁸⁷ Mitgeteilt u. a. in: Elsbeth Janda u. Fritz Nötzold, *Die Moritat vom Bänkelsang* (München, 1959), S. 139 f.

⁸⁸ Daraus erklären sich auch die Verwandtschaften zwischen der Fassung Bruiniers und jener von Weill, und nicht etwa aus einem Einfluß Bruiniers. Morley, der die wahre Quelle nicht kennt, ist auf falscher Fährte, wenn er für beide Versionen "a strong suggestion of the American Wild West—cowboy ballads round the camp fire or songs of the saloon" annimmt (Morley, S. 247).

⁸⁹ Bei der Umdisposition der *Hauspostille* in den fünfziger Jahren wurden in die vierte Lektion auch "Psalmen" aufgenommen; dafür entfielen der "Mahagonnygesang Nr. 2" und der "Alabama Song".

⁹⁰ Bertolt Brecht: *Gedichte*, Bd. II (Berlin, 1961), S. 260. Im übrigen sind sich die Zeugen bei der Datierung uneins: Jacob Geis beansprucht gemeinsame Arbeit mit Brecht daran schon für 1919 [*Erinnerungen an Brecht*, Zusammengestellt von Hubert Witt (Leipzig o. J.), S. 392]; nach Arnolt Bronnen hat Brecht das Wort "Mahagonny" im Juni 1923 nach einer Kundgebung Hitlers in München gefunden [Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht* (Berlin 1973), S. 112]. Bei dem überlieferten frühen Inhaltsverzeichnis zur *Hauspostille* von 1921 fehlt ausgerechnet das Blatt für die vierte Lektion (Schuhmann, S. 9).

⁹¹ Vgl. hierzu Helfried W. Seliger, *Das Amerikabild Bertolt Brechts* (Bonn, 1974), S. 135-140 u. S. 243f.

⁹² Um dies herauszustellen, verboten sich Weill und Brecht bei Inszenierungen von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* "jede Betonung eines typisch amerikanischen Milieus" und empfahlen, die Namen der Personae dramatis, ursprünglich amerikanisch, in jeweils landesübliche abzuändern (Anmerkung beim Personenverzeichnis im Klavierauszug).

⁹³ John Willett, "Brecht und England." In: *Theater der Zeit*, 33 (1978), H. 2, S. 22. Übrigens gibt es zwischen den Fassungen in der *Taschenpostille* und in der *Hauspostille* Varianten im Sinne leichter Verbesserungen: so heißt es im "Alabama Song" statt "Oh, lead us

the way . . ." in der *Hauspostille* "Oh, show us the way . . ." (auch im Notenanhang so korrigiert).

⁹⁴ Kurt Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik." In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew (Frankfurt/Main, 1975), S. 43.

⁹⁵ Ebenda, S. 44.

⁹⁶ Ebenda. Gottfried Wagner reduziert den Begriff des "musikalischen Gestus" auf den Rhythmus und verstellt sich damit eine dialektische inhaltliche Interpretation; er bemängelt einen "Widerspruch zwischen der von Brecht textlichen wie optisch gewollten antiromantischen Haltung und der Musik Weills", der "Abschied von der Illusion" werde "eher durch musikalischen Kitsch verdeckt als freigelegt" [Gottfried Wagner, *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater* (München, 1977), S. 173; siehe auch S. 131-135 zum Vergleich von Brechts und Weills Rhythmusmodell]. Dagegen analysiert Jürgen Engelhardt aus den widersprüchlichen Beziehungen zwischen den Komponenten (und den an ihnen selbst ausgebildeten Widersprüchen: Harmonik!) treffend die musikalische Deutung der mit dem Song exponierten "Ware Arbeitskraft (Mädchen)" [Jürgen Engelhardt, *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Stravinsky und Brecht/Weill* (München/Salzburg, 1984), S. 202 u. S. 212-221]. Sein Nachweis allerdings, daß der Song "gestisch-strukturell" aus der vorangehenden Szene der Stadtgründung abgeleitet sei, überzeugt nicht; die Abhängigkeit ist vielmehr umgekehrt: Als erstes war der "Alabama Song" da!

⁹⁷ Allerdings tritt auch bei Weill im Sinne des "Blues" die Bruiniersche Akkordfolge auf—es scheint, als habe er doch die Klavierfassung der Melodievorlage gekannt!

⁹⁸ Der "Alabama-Song" ist sowohl im Songspiel *Mahagonny* als auch in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* plazierte (hier unter Ausfall der mittleren Strophe). Die Unterschiede liegen nicht nur in der kammermusikalischen Instrumentierung des Songspiels; vielmehr wird der Text hier gesprochen (in der ersten Strophe allerdings melodisiert im Sinne des "Sprechgesangs" und von der Intervallik her mit der späteren Gesangsfassung identisch), und bei Variierung der Strophen ergeben sich härtere Dissonanzreibungen als dort. Übrigens wird in der Oper der durch die Versetzung der Formel in verschiedene Lagen entstandene latente Dialog nun durch die Alternierung einer Solostimme (Jenny) mit einem Ensemble (sechs Mädchen) weiter verdeutlicht.

⁹⁹ In der Opernfassung wird dies beim zweiten Refrain noch dadurch unterstrichen, daß ein zweistimmiger Gesangschor (sechs Mädchen) die Melodie übernimmt, während die Solistin (Jenny) in Koloraturen (Triller) und einem zart (pp) ausgespannenen Spitzenton (a'') schwelgt.

¹⁰⁰ Weill war darauf bedacht, den "Alabama-Song" kräftig zu propagieren: Noch vor Aufführung des "Songspiels" stellte er ihn im Radio vor, und nach der sensationellen Premiere empfahl er ihn für

eine Bearbeitung als Schlager-Ausgabe; später zählt er ihn, seinen Verlag zu intensiverer Auswertung animierend, zu den von ihm komponierten "etwa fünf Stücken dieser Gattung", mit denen "mit Leichtigkeit ein kleines Vermögen zu verdienen wäre" (Brief vom 25.10.1928 [Wiener Stadtbibliothek]). Aus dem Zusammenhang gerissen, geht freilich die kritische Intention weitgehend verloren; überdies regte der Verleger zur Entschärfung der Faktur an. Tatsächlich ist in der Einzel-Ausgabe für Gesang und Klavier (UE 8900) eine ursprünglich notorisch dissonante Akkordformel durch einen neu eingebrachten Baßton weitgehend gemildert worden. Vorangesetzt sind vier Takte Vorspiel, eher nur eine marschartige "Fanfare", ohne thematische Beziehung zum Nachfolgenden, doch in typisch Weillscher Gestik. Übrigens bestand Weill—wobei der wohl eben die Chancen als regelrechten "Schlager" im Auge hatte—auf der Bezeichnung "Blues" im Titel.

¹⁰¹ Veröffentlicht und kommentiert in *Das große Brecht-Liederbuch*, S. 42f. u. S. 373f.

¹⁰² Faksimile in *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*. Herausgegeben von Werner Hecht (Frankfurt/Main, 1978), S. 39.

¹⁰³ Zu Marie Rose Aman vgl. Frisch, S. 91-93, S. 106 u. S. 166, auch in: *Augsburger Allgemeine Zeitung* vom 10.2.1968. Ein Film-Interview legte Kurt Tetzlaff vom DEFA-Studio für Dokumentarfilme 1978 vor ("Die Pflaumenbäume sind abgehauen"). Die Aman will das Verhältnis von ihrer Seite aus nach zweieinhalb Jahren abgebrochen haben, weil sie Angst davor hatte, schwanger zu werden. Brecht schrieb also das Gedicht tatsächlich als eine "Erinnerung"; gleichwohl sind darin persönliche Details eingegangen, und Brecht soll zum Beispiel tatsächlich davon gesprochen haben, er werde seine Geliebte "im Laufe der Zeit mit sieben Kindern überraschen" (Frisch, S. 93).

¹⁰⁴ Knopf, S. 34-36.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 36.

¹⁰⁶ Reinhard Weisbach, *Das Paradigma des Gedichts in "Bertolt Brechts Hauspostille"* (Diss. Berlin, 1966), S. 196.

¹⁰⁷ Albrecht Schöne, "Erinnerung an die Marie A." In: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*. Herausgegeben von Benno von Wiese, Bd. II (Düsseldorf, 1956), S. 486.

¹⁰⁸ Überliefertes Exemplar für Gesang und Klavier (Leipzig/Wien: Adolf Robitschek, o. J.) Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Sign. 2 Mus. 40 37 97. Erstmals erwähnt in *Handbuch der musikalischen Literatur*, Bd. 11 (Anfang 1892 bis Ende 1897), (Leipzig: Hofmeister 1900), S. 827 (hier mit dem Nachweis "rumänisches Lied"!).

¹⁰⁹ Eric Bentley zitiert einen (von ihm nicht genannten) Musiker, der ihn in einem Brief auf das Lied "Verlorenes Glück", komponiert um 1905 von einem "gewissen Umlauf" (Paul Umlauf [1853 - 1934]?) als Modell für die "Erinnerungen an die Marie A." hingewiesen habe (Brecht, *Die Hauspostille/Manual of Piety*, S. 252). Die dann erwähnte Katalognummer bezieht sich aber auf das Lied von L. Mendelssohn, der nicht etwa nur der Arrangeur der angeführten Bearbeitung für

Violine und Klavier ist, sondern tatsächlich der Komponist (Fassung für Gesang und Klavier = Adolf Kunz's Musikalische Volksbibliothek No. 3239 [Deutsche Staatsbibliothek Berlin]). Der von Bentley zitierte Refrain steht so gar nicht in diesem Lied, sondern ist jener aus dem "Verlorenen Glück" von Leopold Sprowacker!

¹¹⁰ Kommentar zu der Schallplatte Eterna 33 = 810 017.

¹¹¹ Vermerk auf dem Manuskript einer Bearbeitung für Gesang und Klavier von Hanns Eisler 1962 (Ernst-Busch-Archiv).

¹¹² Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft* (Frankfurt/Main, 1969), S. 317.

¹¹³ *Alles von Karl Valentin*. Herausgegeben von Michael Schulte (München/Zürich, 1978), S. 297f. Die Szene ist 1937 auch verfilmt worden als Teil des Kurzfilms "So ein Theater" (Ondra-Lamac Film GmbH, Regie: Carl Lamac). Szenenfotos in: *Karl Valentins Filme*. Herausgegeben von Michael Schulte u. Peter Syr (München, 1982), S. 117-119.

¹¹⁴ Carl Riha: *Moritat, Bänkelsang, Protestballade* (Königstein/Ts., [2] 1979), S. 91f.

¹¹⁵ Carl Zuckmayer (a.a.O.) bemerkt, daß Brecht die Vorlage "durch den Text und den musikalischen Ausdruck in eine haftende Volksweise verwandelt" habe.

¹¹⁶ Vgl. Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, S. 122f.; Bronnen, S. 12; Zuckmayer, S. 317.

¹¹⁷ Links oben auf dem Manuskript der Vermerk: "Harfe!".

¹¹⁸ Überliefert im Archiv Boris Blacher/Musikverlag Bote & Bock, Berlin (West). Busch war am 9.3.1933 nach Holland gegangen; er hatte einen Vertrag mit der Rundfunkanstalt VARA [Karl Siebig: *"Ich geh' mit dem Jahrhundert mit"*. Ernst Busch. Eine Dokumentation (Hamburg, 1980), S. 135]. Vermutlich sollte später Boris Blacher, der um 1948 mit Ernst Busch und seinem Schallplattenverlag "Lied der Zeit" zusammenarbeitete, ein Arrangement für Instrumentalensemble schreiben. Drei Stimmen (Klarinette, Posaune, Kontrabaß) sind überliefert, und zwar auf den Blättern einer Bearbeitung von Eislers "Ballade von den Seeräubern". Für diese zeichnet Heinz Friedrich Hartig; er dürfte—obwohl es nicht eigens beim Titel angezeigt ist—auch die "Erinnerung an die Marie A." arrangiert haben. Hartig hat Busch durch Boris Blacher kennengelernt, begleitete ihn als Pianist und nahm an Schallplattenaufnahmen teil; er leitete auch eine Zeitlang das musikalische Ensemble im "Deutschen Theater" und war 1949 u.a. für Paul Dessaus Musik zu *Mutter Courage und ihre Kinder* verantwortlich [Wolfgang Burde, *Heinz Hartig* (Berlin, 1967), S. 7].

¹¹⁹ Brief an die "AWA" (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte), dort eingegangen am 27.11.1958 (Hanns-Eisler-Archiv, Sign. C 187). Eisler war Anfang April 1933 zu gemeinsamer Rundfunkarbeit mit Ernst Busch nach Hilversum gekommen (Siebig, S. 135)!

¹²⁰ Ernst-Busch-Archiv. Beim Titel steht "Volksmelodie für Klavier bearbeitet mit Gesang". Die Widmung lautet: "lieber alter Ernst

vom alten Klavierbegleiter Hanns (1962)". Die Bearbeitung für Gesang und Cembalo in Buschs 1965 entstandenem Aurora-Album *Bertolt Brecht: Legenden - Lieder - Balladen 1914 -1924* (Aurora 45 = 580 025-026, auch Eterna 33 = 810 017) dürfte vom Leiter der Aufnahmen, Adolf Fritz Guhl, stammen.

¹²¹ Der Titel "Erinnerung an die Marie E." auf dem Plattenetikett ist gewiß ein Druckfehler; das Gedicht lag damals in der *Hauspostille* schon vor—Hans Reimann, der das "Marie E." als Original annimmt, ist hierin zu korrigieren (Reimann, S. 58f.). Aufstellungen zu geplanten Schallplattenproduktionen nach, die Kate Kühl Anfang der fünfziger Jahre anlegte (Akademie der Künste Berlin [West]/Sammlung Kate Kühl), beabsichtigte sie eine Neuaufnahme—was aber nicht zustandekam.

¹²² Helga Bemann, *Berliner Musenkinder-Memoiren. Eine heitere Chronik von 1900-1930* (Berlin, 1981), S. 165.

¹²³ Reimann, S. 58.

¹²⁴ Zwei Aufnahmen mit Ernst Busch liegen vor: eine Ende der vierziger Jahre entstandene im Satz für Gitarre und die von 1965 (vgl. Anmerkung 122). Die Beschreibung hält sich an diese.

¹²⁵ Für den Beginn der letzten Strophe wählte Ernst Busch, damit von vornherein jegliche Sentimentalität vertreibend, eine rhythmisch straff gefaßte Begleitformel von geradezu frohlockender Lustigkeit.

¹²⁶ Veröffentlicht und kommentiert in *Das große Brecht-Liederbuch*, S. 46f. u. S. 375.

¹²⁷ Hans Reimann erwähnt eine weitere, 1948 entstandene Komposition (Reimann, S. 59).

¹²⁸ Elisabeth Hauptmann hat auf der Fotokopie von Bruiniers Noten (Bertolt-Brecht-Archiv, Sign. 249/49) mit Bleistift vermerkt "Text vermutlich *nicht* von Brecht"; die nachfolgend ausgebreiteten Belege, die sie nicht kannte, entkräften das aber. Vgl. dazu auch Hennenberg, "Der erste Brecht-Komponist", S. 842, den gegen die Zuweisung an Brecht vorgebrachten Einwand Herta Ramthuns ("Entgegnung." In: *Die Weltbühne*, 78 [1983], S. 1120) und die Erwiderung darauf (Fritz Hennenberg, "Nochmals: Brechts 'Auto-Song'." Ebenda, S. 1375f.).

¹²⁹ Lbg. in: *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 1.3.1927.

¹³⁰ -e. in: *Der Tag* vom 2.3.1927.

¹³¹ Alfred Mühr in *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 2.3.1927.

¹³² Ebenda.

¹³³ Dieses Vorspiel—auf einem besonderen Blatt notiert—war Ergebnis einer Änderung; die ursprüngliche Fassung ist im Manuskript durch Streichung ungültig gemacht worden.

¹³⁴ Veröffentlicht und kommentiert in *Das große Brecht-Liederbuch*, S. 48f. u. 375 f.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 376.

¹³⁶ *Bertolt Brechts Hauspostille*, S. XI.

¹³⁷ In Bruiniers Arrangement für Instrumentalensemble wird der Marschcharakter von der kleinen Trommel noch pointiert.

¹³⁸ Bezeichnenderweise schlägt auch die Melodie, auf die Ernst Busch die Ballade singt—eine eigene Eingebung—, einen aufreizend fröhlichen Ton an (vgl. Schallplatte Aurora 45 = 580 027 bzw. Eterna 33 = 810 017).

¹³⁹ Bertolt Brechts *Hauspostille*, S. XI.

¹⁴⁰ Genia Schulz, "Die Ballade von der Hanna Cash. Lektion über die Lebenskunst." In: Bertolt Brechts *"Hauspostille". Text und kollektives Lesen*, S. 178.

¹⁴¹ Vgl. Ulrich Weisstein, "Als wär's ein Stück von Brecht. Ein Vergleich zwischen Lion Feuchtwangers Schauspiel 'Warren Hastings, Gouverneur von Indien' und dessen Neufassung 'Kalkutta, 4. Mai'." In: *Weimarer Beiträge*, 16 (1970), H. 9, S. 190-211. Vgl. auch Lion Feuchtwanger, *Dramen II*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans Dahlke (Berlin und Weimar, 1984), S. 742-764.

¹⁴² Lion Feuchtwanger, *3 angelsächsische Stücke* (Berlin, 1927), S. 158.

¹⁴³ Ebenda, S. 157.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 158.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 164.

¹⁴⁶ Weisstein, S. 191.

¹⁴⁷ In der Gesamtausgabe der *Gedichte* ist das durch Elisabeth Hauptmann vermerkt [Bertolt Brecht, *Gedichte*, Bd. II (Berlin, 1961), S. 261].

¹⁴⁸ Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling, S. 67-68.

¹⁴⁹ Werner Hecht gibt als Entstehungszeit des "Surabaya-Johnny" "etwa 1925" an [Bertolt Brecht, *Gedichte über die Liebe*. Herausgegeben von Werner Hecht (Berlin und Weimar, 1984), S. 226].

¹⁵⁰ Weder eine Gesangsstimme noch der Klaviersatz sind überliefert; doch kann die Melodie mit einiger Sicherheit aus den Instrumentalstimmen rekonstruiert werden.

¹⁵¹ Bei den Stimmen des Arrangements zur "Seeräuber-Jenny" begegnet die Anordnung als Block rechts, mit ausdrücklichem Nachweis des Textautors und Komponisten (Brecht) und darunter des Arrangeurs (Bruinier). Die Stimmen von (Günter?) Schwerkolt zum "Surabaya-Johnny" nennen Bruinier überhaupt nicht, sondern weisen rechts (am Platz des Komponisten!) nur "Bert Brecht" nach, und das jeweils daruntergesetzte "arr. Schwerkolt" muß auf Brecht als Verfasser der Musik bezogen werden. (Es steht dahin, ob Schwerkolt um die näheren Zusammenhänge wußte.)

¹⁵² Brecht nahm den "Surabaya-Johnny" später auch in *Mutter Courage und ihre Kinder* auf, zunächst unverändert, dann, unter Anpassung an die besondere Handlungssituation, mit Varianten als "Lied vom Pfeif-und-Trommel-Henny". Vielleicht schien ihm hier aber die parodistische Ausstrahlung nicht angebracht; jedenfalls ersetzte er den Song durch das (von Paul Dessau vertonte) "Lied vom Fraternisieren" (vgl. Hennenberg, *Unbekannte Brecht-Komponisten: Simon Parmet - Paul Burkhard*, a.a.O.)

Fritz Hennenberg. "Bruinier and Brecht: News on the First Brecht Composer."

Franz Servatius Bruinier was the first composer to collaborate closely with Bertolt Brecht. Yet until the 1970s, the role Bruinier played in providing the first compositions based on Brecht's poems or "songs" had been totally unknown to Brecht scholars. This essay therefore aims at a careful reconstruction of Bruinier's career as a musician and composer, focusing on the last years of the young man's life when he collaborated with Brecht (1925 to mid-1927). The investigation identifies two forms of collaboration between the composer and the poet: Bruinier's notation of melodies composed by Brecht and Bruinier's own compositions based on Brecht's texts. While examining the two procedures, the author engages as well in close analysis of the genesis of a number of Brecht songs, thereby elucidating the relations between literary models and their subsequent transformation into music.

Fritz Hennenberg. "Bruinier et Brecht: Informations sur le premier compositeur de Brecht."

Franz Servatius Bruinier fut le premier compositeur à collaborer de près avec Bertolt Brecht. Cependant, jusqu'aux années 1970, les spécialistes de Brecht ont complètement ignoré le rôle qu'a joué Bruinier en créant les premières compositions basées sur les poèmes ou les "chansons" de Brecht. Le présent essai tente donc de reconstruire la carrière de Bruinier comme musicien et compositeur, en se centrant sur les dernières années de la vie du jeune homme qui a collaboré avec Brecht (de 1925 jusqu'au milieu de 1927). Cette investigation identifie deux formes de collaboration entre le compositeur et le poète: la notation faite par Bruinier des mélodies composée par Brecht et les propres compositions de Bruinier basées sur les textes de Brecht. Dans son examen des deux procédures, l'auteur de cet essai analyse aussi bien la genèse d'un certain nombre de chansons brechtiennes, élucidant par là les rapports entre les modèles littéraires et leur transformation ultérieur en musique.

Fritz Hennenberg. "Bruinier y Brecht: Novedades acerca del primer compositor de Brecht."

Franz Servatius Bruinier fue el primer compositor que colaboró con Brecht. A pesar de ello, hasta 1970, su rol fue totalmente desconocido por los especialistas en el trabajo del dramaturgo alemán. Es por eso que este ensayo se propone

reconstruir cuidadosamente la carrera de Bruinier como compositor y músico, haciendo hincapié particularmente en el período comprendido entre 1925 y 1927, los últimos años de la vida de este joven, y los años en que colaboró con Brecht. La investigación identifica dos tipos de colaboración entre el compositor y el poeta: la notación musical hecha por Bruinier de canciones compuestas por Brecht, y las composiciones del propio Bruinier basadas en los textos del propio Brecht. El autor de este artículo examina al mismo tiempo estos dos procedimientos y también analiza detalladamente la génesis de una gran cantidad de canciones de Brecht, dilucidando en el camino las relaciones entre los modelos literarios y su posterior transformación en pieza musical.

Vom schonenden Umgang mit schönen Dingen. Einer von Brechts Vorschlägen zur Lebenskunst

Jost Hermand

„Lebenskunst“ war lange Zeit ein Konzept, dem—in den Augen der davon Ausgeschlossenen—das Odium des Auskostenden, Ausbeuterischen, ja Ausschlachtenden anhaftete.¹ Die Armen verstanden darunter den geschmäcklerischen Lebensstil jener Herrschenden und ihrer Günstlinge, die über genügend freie Zeit verfügten, auch ihre feineren Bedürfnisse zu kultivieren, statt wie die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung im Schweiß ihres Angesichts fronen zu müssen und sich zu ihrer psychischen Entlastung lediglich an den dafür festgesetzten Feiertagen irgendwelchen kruden Verlustierungen hingeben zu können. Im Rahmen solcher Gesellschaften blieb demzufolge der Bereich der „Lebenskunst“ weitgehend ein aus der Totalität der menschlichen Verhaltensweisen nach oben ausgesparter Ausschnitt, bei dem vor allem das Kulinarische, Erotische und Ästhetische, das heißt ein Leben ohne Arbeit, ohne Produktivität, ohne soziale Verantwortung im Vordergrund stand. Jedenfalls war dies das Konzept von „Lebenskunst“, das die Bourgeoisie im Laufe des 19. Jahrhunderts vom Adel übernahm und um 1900 immer stärker ins Private, Luxurierende, Solipsistische verengte, so daß—im Zuge vitalistisch-ästhetizistischer Strömungen—schließlich der egoistische Lebensgenuß als höchste Lebenskunst galt und damit die letzten Reste eines sozialen Gewissens der Lächerlichkeit anheimfielen.

Statt sich als „Vorschein“ einer befreiten Sinnlichkeit und eines intensiveren Kunstverständnisses für alle zu verstehen, setzte sich innerhalb solcher „Lebenskunst“-Vorstellungen zusehends ein parasitäres Auskosten aller gesteigerten Sensibilisierungsmöglichkeiten durch. Genau genommen, gibt sich in ihnen eine der letzten Schwundformen jener ins Positive gewendeten „Entfremdung“ zu erkennen, die dem bürgerlichen Liberalismus, das heißt der Befürwortung von Freiheit und Ausbeutung von Anfang an zugrunde gelegen hatte. Wohl am prägnantesten äußerte sich dieser höchst problematische Verfreihlichungsprozeß im Auftreten jener bewußt geschmäcklerischen Dandies, Flaneure und Gourmands, die sich um die Jahrhundertwende—im Umkreis ihrer Sezessionen, künstlerischen Enklaven und anderen *paradis artificiels*—à la Huysmans oder d'Annuncio mit wertvollen Art-Nouveau-Gebilden umstellten und sich in ihnen einem betont okkasionalistischen

Lebensstil des Sensualistisch-Erotischen hinzugeben versuchten, ja selbst einen forcierten Narzißmus nicht verschmähten, der im Hinblick auf "Weiber" (oder auch Knaben) auf der skrupellosen Maxime "Genießen, wegschmeißen" beruhte.² Wenn also vor dem Ersten Weltkrieg von "Lebenskünstlern" die Rede war, meinte man damit vor allem jene Connaissseure, die lediglich ihre ästhetische "Sensibility" sowie die Bedürfnisse ihres "übersinnlichen", das heißt über alle Maßen sinnlichen Leibes, ausleben wollten, ob nun in künstlerisch erlesener Umgebung—oder auch ohne sie.

Spätestens an dieser Stelle werden manche fragen, was solche Überlegungen eigentlich mit Brecht zu tun haben? Relativ viel. Schließlich haben uns neuere Forschungen den Blick dafür geschärft, daß auch er—besonders in seinen Anfängen—keineswegs frei von solchen nietzscheanisch-vitalistischen, ästhetisierenden oder anderen großbürgerlichen "Lebenskunst"-Vorstellungen war,³ ja daß sich einige davon bis in seine späteren Werke, in denen er sich immer stärker zu einer sozialbetonten Haltung bekannte, verfolgen lassen. Daß sich Brecht dieser Herkunft völlig bewußt war, belegen seine mannigfachen Äußerungen über die Dialektik des Alten und Neuen, die jeder in sich selbst auszutragen habe, deutlich genug. Aufgrund seiner privilegierten Kindheit und Jugend tendierte auch er anfangs durchaus zu einem rücksichtslosen Lebensverbrauch, der auf andere oder anderes nicht eben viel Rücksicht nahm. Das änderte sich erst im Laufe der zwanziger Jahre, als Brecht im Hinblick auf die ökonomischen und sozialen Verhältnisse, wie sie ihm in Berlin vor Augen traten, den ausbeuterischen Charakter der bürgerlichen Auslebekonzepte immer klarer erkannte und sich zu einem kollektiven Gewissen durchrang, dem eine sozialistische Ethik zugrundelag, die ihre Kriterien allein aus den Bedingungen des politischen Kampfes abzuleiten versuchte.

Das bedeutet nicht, daß sich Brecht sofort das härene Gewand des Büßers oder Konvertiten anlegte, aber doch, daß er einen wesentlich schärferen Blick für den Warencharakter der Dinge und die daraus resultierende Entfremdung bekam. Erst jetzt durchschaute er immer nachdrücklicher, daß in der Welt, in der er lebte, nichts wirklich authentisch, nichts für den tatsächlichen Gebrauch, nichts um der Schönheit oder der Sache selber willen geschaffen war, sondern fast alles bloß einen profitmachenden Tauschwert hatte, ja daß selber die meisten Menschen innerhalb dieser Gesellschaft mehr oder minder sichtbare Preisschildchen trugen. Dieser Gesinnungsumschwung äußert sich bei ihm nicht nur im Politischen, sondern auch im Hinblick auf den Bereich der älteren "Lebenskunst"-Vorstellungen, vor allem in seinem sich wandelnden Verhältnis zu Kleidung, Möbeln und anderen Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Während Brecht im Umgang mit Menschen, besonders mit Frauen, seine sozialistische Ethik nur ansatzweise und widersprüchlich in die Praxis umzusetzen vermochte, entwickelte er auf jenem Sektor, wo es um Jacken, Mützen, Bücher, Tische, Stühle, Lampen usw. ging, wesentlich

klarere Konzepte, deren volle Tragweite erst heute wirklich deutlich wird.⁴

Wie nicht anders zu erwarten, neigte Brecht in seiner marxistischen Frühphase auf diesem Gebiet erst einmal zu einer bewußten Verzicht-, ja Kahlschlaggesinnung, die zum Teil bis zur forcierten Proletmanier ging. Demzufolge heißt es in einer kurzen Tagebucheintragung des Jahres 1931, die hierfür in vieler Hinsicht aufschlußreich ist:

In meinem Schlafzimmer, das klein ist, habe ich zwei Tische stehen, einen großen und einen kleinen, ein hölzernes altes Bett, das nicht länger als ich, aber etwas breiter ist, wenngleich nicht so breit wie die meisten anderen Betten, zwei niedere normannische Stühle mit Strohsitzen, zwei chinesische Bettvorleger und einen großen Manuskriptschrank aus Holz mit Leinwandzügen. Darauf habe ich einen Filmvorführungsapparat, eine Projektionslampe und eine Heizsonne stehen sowie einen Gipsabguß meines Gesichtes. In zwei eingebauten Schränken sind meine Kleider, Wäsche und Schuhe. An Wäsche habe ich Hemden, Bettzeug, um das Bett zu beziehen, sieben Anzüge, acht paar Schuhe. An der Decke ist eine Lampe und auf dem Tisch am Bett eine zweite. Das Zimmer und die meisten Dinge gefallen mir, aber des Ganzen schäme ich mich, weil es zuviel ist.⁵

Was an dieser Beschreibung auffällt, ist folgendes: zum einen der Akzent auf dem Spartanisch-Neophytenhaften (das schmale Bett, die Scham, noch immer zuviel zu besitzen), zum anderen die Betonung des Technisch-Sachlichen (zwei Lampen, die Heizsonne, die Projektionslampe, der Filmvorführungsapparat). Und doch hat das Ganze nichts von jener Sachlichkeitsbegeisterung, welche viele der Bauhaus-Fanatiker dieser Jahre an den Tag legten. Dieses Zimmer soll keine "Wohnmaschine", also bloß "nützlich" sein, was Brecht zu diesem Zeitpunkt meist mit unschön, seelenlos oder unbewohnbar gleichsetzte. Kurz, es soll keine zweckrationale Gesinnung demonstrieren, hinter der entweder ein nacktes Profitstreben oder jene modische Kargheit steht, über die sich Brecht bereits 1927 in seiner Geschichte "Nordseekrabben oder Die moderne Behauswohnung" lustig gemacht hatte. Im Gegenteil, dieses Zimmer soll zeigen, daß hier ein Mensch wirklich wohnt, wirklich arbeitet, sich wirklich wohlfühlt, ja selbst das Moment des Schönen (die normannischen Stühle, die chinesischen Bettvorleger) nicht vergißt, obwohl sich dieses lediglich im seelischen Affektationswert gewisser Gebrauchsgegenstände manifestiert. Mit einem Wort, dieser Raum soll nicht "privilegiert" wirken, sondern einen Sinn für produktives Arbeiten (der Manuskriptschrank) und zugleich für brauchbare Schönheit in Form edel gefertigter, kunstgewerblicher Bedarfsgegenstände unter Beweis stellen. Was diesem Zimmer fehlt, ist also das Fetischisierte jener forciert kahlen Behausungen, die sich krampfhaft um einen Klassizismus des

Puristischen bemühten,⁶ das heißt trotz ihres Protests gegen die ältere Überladenheit, letztlich doch Vorzeigeräume, wenn nicht gar Repräsentationsräume blieben. Als daher Müller und der Erzähler in den "Nordseekrabben" von der piekfeinen Bauhauswohnung ihres Freundes Kampert endlich die Nase voll haben, hauen sie dessen Wohnzimmer einfach in Klump, bauen sich eine gemütliche Trümmerecke und halten schließlich eine Rede auf die "Genügsamkeit" (GW 11, 153-162).

Brecht hat sich also selbst in diesen Jahren, als im Lager der Linksliberalen allerorten von Sachlichkeit, vom Nutzwert, von wohlgeformten Telephonhörern und schnittigen Stoßstangen die Rede war, welche die höchste Form der heutigen Kunst seien,⁷ nie von einem modischen Modernismus blenden lassen, sondern stets eine Synthese aus Gebrauchswert und Kunstwert, aus dem Praktikablen und dem Schönen gefordert. Statt einer betonten Kunstlosigkeit, das heißt einem völligen Aufgehen im Zweck, in der puren maschinellen Form das Wort zu reden, die sich aufgrund irgendeines billigen Materials massenhaft prägen, stanzen oder formen läßt, sich also bei genauerem Zusehen nicht als wahrhaft demokratisch, sondern lediglich als Produkt der geplanten Obsolenz, als schnell verwertbares und ebenso schnell aus der Mode kommendes Wegschmeißprodukt zu erkennen gibt, rückte Brecht schon damals das handwerklich Gediegene (die normannischen Stühle mit den Strohsitzen), also das Alte, Wohlgeformte, Vorindustrielle in den Vordergrund, das weder den Charakter des Austauschbaren noch der falschen Kunst im Sinne mancher Jugendstil-Gebilde erweckt, sondern aufgrund seiner Stabilität und schönen Form im Laufe der Zeit immer wertvoller wird. Dafür spricht Brechts bekanntes Gedicht "Von allen Werken" von 1932, in welchem er den Preis jener "Kupfergeräte mit den Beulen und abgeplatteten Rändern" sowie jener "Messer und Gabeln" mit den abgegriffenen "Holzgriffen" anstimmt, die ihm die "liebsten" seien, weil sie der langwährende Gebrauch gerade "veredelt" habe. (GW 8, 386). Alles kapitalistisch-maschinell Hergestellte, das sich möglichst schnell verbrauchen, also bereits nach kurzer Zeit geradezu schundig aussehen soll, empfand er dagegen als ausbeuterisch im weitesten Sinne.

Wie verliebt Brecht in die Schönheit des wahrhaft Gedeigenen war, kommt vielleicht am besten in jenem Gedicht auf sein 1932 erworbenes Haus in Uttig zum Ausdruck, an dem ihm vor allem die bäuerlich-praktikable Machart des Ganzen und die vielen kunsthandwerklichen Einzelheiten gefielen, die noch nicht vom Makel der kapitalistischen Verschandelung gezeichnet seien. Hier heißt es geradezu hymnisch:

Das Haus war schön. Die Treppe aus edlem Holz,
sachkundig behandelt
Flachstufig mit schönmaßigem Geländer. Die
geweißneten Stuben

Hatten getäfelte Hölzer zur Decke. Mächtige
eiserne Öfen
Von zierlichster Gestalt trugen getriebene
Bildnisse: arbeitende Bauern.
In dem kühlen Flur mit den eichenen Bänken und
Tischen
Führten starke Türen, ihre Erzklinken
Waren nicht die erstbesten, und die Steinfliesen
um das bräunliche Haus
Waren glatt und eingesunken von den Tritten
Früherer Bewohner. Was für wohltuende Maße.
(GW 8, 418f.)

Zugegeben, in solchen Zeilen kommt auch ein unverhohlener Stolz auf den endgültigen Hausbesitz zum Ausdruck. Aber sie sind zugleich Beleg für eine Weltanschauung, der Brecht in diesen Jahren einen betont programmatischen Charakter zu geben versuchte, nämlich in allem nur noch das "gut" zu finden, was vor und nach der Bourgeoisie, vor und nach dem Kapitalismus, vor und nach dem ausbeuterischen Manchester-Liberalismus entstanden ist.⁸ Damit meinte er einerseits den bäuerlich-vorbürgerlichen Sinn für wahrhaft Gediegenes, Stilvolles, Kunsthandwerkliches sowie andererseits all das, worin eine wahrhaft neue, das heißt nachbürgerliche, sozialistische Gesellschaft anvisiert wird. Und zwar äußert sich das bei ihm auf nahezu allen Gebieten: sowohl in der Politik und Gesellschaftslehre als auch im Bereich des Theaters, der Literatur, der Musik, der Malerei und der angewandten Künste. Da sich jedoch das Sozialistische in diesen Jahren in den angewandten Künsten, wegen der mangelnden Kapitalinvestitionen, noch nicht so klar verwirklichen ließ wie in den sogenannten freien Künsten, bezog Brecht auf diesem Gebiet, also im Hinblick auf die Dinge des täglichen Gebrauchs, weitgehend eine Verweigerungshaltung, indem er sich an das Vorbürgerliche und Vorindustrielle hielt—und alle Produkte der kapitalistischen Massenfäbrikation, die im Zeichen einer geplanten Obsolenz stehen, konsequent ablehnte.

An dieser Haltung versuchte Brecht sogar während seiner Exiljahre zwischen 1933 und 1948 festzuhalten, als er kein Haus in Utting mehr besaß, sondern dort unterschlüpfen mußte, wo sich ihm eine Chance bot. Und doch blieb er sich auch in dieser Zeit so treu er nur konnte. Er zog nicht nach Paris oder London, sondern in jenes dänische Bauernhaus in Skovsbostrand mit dem dicken Strohdach, dem Fachwerk, den grünen Fensterrahmen und den "sauber weißgetünchten" Mauern (GW 9, 579), das noch den Charakter des Gediegenen hatte. Nicht minder wohl fühlte er sich in dem Atelierhaus Ninnan Santessons in Lidingö sowie dem finnischen Gutshof Hella Wuolijokis. Hier gab es wohltuende Maße, wie Brecht gern schrieb, hier hatten die Dinge noch Würde, hier ließ sich sogar Horaz lesen. In diesen Häusern konnte er seine "kupfernen Aschenbecher" aufstellen sowie seine "chinesische Leinwand" mit dem "Zweifler" und seine japanischen "Masken" an die Wand

hängen, ohne daß sie dadurch schäbig ausgesehen hätten (AJ 73). Ebenso begeistert war Brecht vom kunsthandwerklichen Charakter der Moskauer Metro, zu deren Preis er 1935 die Zeilen verfaßte:

Bei [ihrer] Ausstattung
Wurde keine Mühe gespart. Der beste Marmor
Wurde herbeigeschafft, die schönsten Hölzer
Sorgfältig bearbeitet.

(GW 9, 673)

Wirklich "entfremdet" fühlte Brecht sich erst, als er nach acht Jahren in drei skandinavischen Ländern mit ihrem gediegenen bäuerlichen Sinn für handwerkliches Können in Los Angeles, einem der Zentren des Kapitalismus, das heißt der billigen, ramschhaften Obsolenz eintraf, wo sich nirgends ein Gefühl für bäuerlich-kunsthandwerkliche Traditionen ausmachen ließ. Hier gab es weder wirklich Altes noch im guten Sinne Neues, Sozialistisches. Hier war alles im schlechtesten Sinne neu, ja geradezu brandneu. Hier schien niemand zu wohnen, niemand Heimatsinn zu entwickeln, niemand Traditionsbewußtsein und daher auch niemand Sinn für ästhetische Verschönerung zu haben. Hier hatte alles nur Tauschwert. Hier war alles zu ersetzen, ob nun Autos, Kühlschränke, Häuser oder auch Menschen. Hier beruhte alles auf dem Buy-and-Sell-Prinzip. Hier war alles käuflich. Hier war alles "transitory", wie Brecht erbittert schrieb. "Kein Wunder", notierte es sich im gleichen Zusammenhang, "daß hier etwas Unedles, Infames, Würdeloses allem Verkehr von Mensch zu Mensch anhaftet und von da übergegangen ist auf alle Gegenstände, Wohnungen, Werkzeuge, ja selbst auf die Landschaft" (GW 20, 297) "Nur einmal", erklärte er mit unnachahmlicher Ironie, sei ihm hier etwas "Kunstähnliches" begegnet, nämlich ein "dünnes, köstliches Gebilde in zarten Farben", das von einem Motorboot an Drahtseilen "drachenhaft" durch die Luft gezogen worden sei. Allerdings habe es sich dabei um die "Reklamezeichnung einer Hautölfirma" gehandelt (GW 20, 297).

Was Brecht in diesem Milieu am meisten auf die Nerven ging, waren jene "nuttigen Kleinbürgervillen mit ihren deprimierenden Hübschheiten", die man nicht wirklich bewohne, sondern nur benutze (AJ 469). Lediglich Jean Renoirs Haus gefiel ihm ganz leidlich, da dieser Mann den Stuck am Kamin, fast wie sein Müller in den "Nordseekrabben", einfach mit der Axt heruntergehauen habe (AJ 480). Um so mehr haßte Brecht seine eigene "schreckliche Kleinbürgervilla" mit ihren "rosa Türen" (AJ 494). Doch etwas anderes konnte er sich anfangs nicht leisten. Er war daher froh, als er später in ein etwas "würdevolleres" Haus umziehen konnte, das bereits "30 Jahre alt" und demzufolge eins der "ältesten" in dieser Gegend war (AJ 509). Hier fand Brecht dann doch etwas Gediegenes, Charaktervolles, in dem er sogar den "Zweifler" und die "Masken" an die Wand hängen konnte, ohne sie dadurch allzu sehr zu entwürdigen.

Daß dies keine bürgerlichen Restelemente oder Marotten waren, belegen fast alle Äußerungen, die uns zu Fragen dieser Art aus Brechts DDR-Jahren überliefert sind. Hier begann er erstmals darauf zu hoffen, in den angewandten Künsten den vorbürgerlichen Produkten vielleicht doch eines Tages ebenso charaktervolle neue Produkte zur Seite stellen zu können. Daher träumte er schon 1948 von einer Akademie, an der die Künstler "dafür bezahlt werden, schöne Gebrauchsgegenstände zu entwerfen, Bestecke, Spielkarten, Schachfiguren—und Bretter, Stühle, Gefäße, Satzspiegel für Bücher, Kaffeemaschinen, Tabakbeutel, Lampen usw" (AJ 851). Doch auch in den folgenden Jahren ergriff Brecht an der Akademie der Künste, beim Bau der damaligen Stalinallee, in Gesprächen mit dem Architekten Hermann Henselmann jede Gelegenheit, sich in solche Fragen einzumischen, wobei er allem bloß Zweckbetonten immer wieder sein Postulat einer schönen kunsthandwerklichen Gestaltung entgegenstellte. Statt einfach mit dem Lineal gezogene Straßenzüge zu bauen, trat Brecht für kiezartige Wohnviertel mit krummen Straßen, Winkeln und Höfen ein. Statt alle Häuserflächen einer "faden und gleichmäßigen Putztechnik" zu unterwerfen, strich er die Schönheit "wetterfester und ungleichmäßiger" Klinkersteine heraus. Statt riesige Menschenmassen an einem Ort zu ballen, forderte er eine durchgreifende Enturbanisierung der großen Städte, um jedem Menschen einen Blick ins Grüne zu ermöglichen. Statt also lediglich das Nützliche zu betonen, setzte er sich weiterhin für "handwerkliches Ingenium", für "Schönheit" und "Würde" ein— und zwar mit der Ungeduld und Hartnäckigkeit aller wahrhaft produktiven Menschen (AJ 1019).

Solange jedoch der Zustand des "Noch nicht" andauerte, hielt Brecht für sich selbst am Gediagenen-Alten fest. Er bezog daher eine wohlproportionierte Altbauwohnung in der Chausseestraße und kaufte sich ein "nicht unedel" gebautes Häuschen in Bukow, in dem man, wie er schrieb, wieder etwas Horaz lesen könne (AJ 973). Für dieses Haus trug er mit Helene Weigel, welche einen noch stärkeren Hang zum Gediagenen hatte als er, die passenden alten Möbel und anderes kunsthandwerklich geformtes Gerät zusammen, um sich endlich wieder zu Hause zu fühlen. In diesem Sinne notierte er sich am 27. November 1952 in sein *Arbeitsjournal*:

Wir fahnden nach Volkskunst, und, natürlich, in einem hochindustrialisierten Land wie Deutschland muß man da weit in der Zeit zurückgehen. Wir machen den Fehler, daß wir nach Volkskunst nur in der Richtung der etablierten Künste schauen, nach Malerei, Musik, Tanz usw. Gerade da ist alles verheert durch eben diese Künste. Statt dessen sollten wir mehr auf solche Künste schauen wie Möbeltischlerei, Eisenschmiedekunst, Theaterschneiderei usw., Künste, die vor unseren eigenen Augen aus Mangel an Würdigung verfallen. (AJ 996)

Aus dem gleichen Grunde kaufte sich Brecht zu dieser Zeit eine Reihe alter Bücher, um den Druckern in der DDR wieder ein Gefühl für die bis ins 18. Jahrhundert tradierte Geschmackskultur auf diesem Gebiet zu geben. Dementsprechend nahm er im Februar 1949, als er zur Druckerei Stichnote nach Potsdam herausfuhr, die seine *Hundert Gedichte* setzen wollte, eine *Hermann und Dorothea*-Ausgabe von 1799 mit, da man, solange es noch nichts Besseres gebe, wie er schrieb, erst einmal die "Patina traditioneller Aufmachung" borgen müsse (A/ 898).

Doch nicht nur im Hinblick auf sein eigenes Werk orientierte sich Brecht in diesem Zeitraum an solchen Vorbildern, sondern in geradezu allem, was in den Bereich der aus handwerklichen Traditionen stammenden Gebrauchsgüterherstellung fiel. Und hierbei entwickelte er in seinen letzten Jahren einen geradezu chinesischen Respekt vor allen Gegenständen, in denen er etwas Gestaltetes, Geformtes, Künstlerisches erblickte. Auch in dieser Zeit, als es ihm finanziell recht gut ging, blieb es weiterhin sein Ideal, sich mit wenigen, aber kunsthandwerklich schönen Dingen zu umgeben. Nichts war ihm verhaßter als ein bürgerlich-parvenühaftes Prunken mit Besitz, wie es sich in all jenen vollgestopften Wohnungen äußert, in denen nicht das Brauchbare und zugleich Schöne, also Kunstvolle, sondern das überflüssige, Sinnlose, auf Verschleiß Bedachte, also Kulturlose, im Vordergrund steht. Wenn also Brecht in den frühen fünfziger Jahren die Schönheit eines Tisches, einer Lampe, eines Bechers, eines Buchs herausstrich, so tat er das nicht aus Eitelkeit oder Besitzerstolz. Er tat es, um auch im Umgang mit den Dingen des täglichen Gebrauchs einen Sinn für Ästhetik und zugleich ein schonendes, ja gerade pflegliches Verhältnis zu diesen Dingen zu demonstrieren. Statt sich mit Gebrauchsgegenständen zu umgeben, die man nur benutzt, die man also auch wegschmeißen oder mutwillig zerstören kann, umgab er sich lieber mit Dingen, die ihm wertvoll erschienen. Und er erwartete auch von anderen, im Umgang mit kunsthandwerklich geformten Gegenständen humane und zugleich künstlerisch geschulte Menschen zu werden.

Ein solches Verhalten scheint mir noch immer wegweisend an Brechts Umgang mit Produkten der angewandten Künste zu sein. Denn hierin bewies er eine Haltung, die an die Stelle der Achtlosigkeit, des Banausentums, des sinnlosen Verbrauchs und damit der Unmenschlichkeit das Prinzip der schonenden Freundlichkeit setzt. Indem Brecht ein soziales Gewissen entwickelte, das sich einer "dritten Sache", das heißt politischen Sinnstiftung im Sinne eines verstärkten Verantwortungsbewußtseins für das gesamtgesellschaftliche Wohl verpflichtet fühlte, gelang es ihm, selbst die Dinge des täglichen Gebrauchs nicht allein als Gebrauchsartikel, sondern der Natur abgerungene Gebilde zu betrachten und in ihrer schonenden Benutzung ein lebenserhaltendes Prinzip zu sehen.

In all diesen Vorstellungen äußert sich eine ganz andere "Lebenskunst", als was man früher—in auskostenden,

ausbeuterischen, ja ausschachtenden Gesellschaften—darunter verstanden hat. An die Stelle eines luxurierenden, wenn nicht skrupellosen Umgangs mit den Dingen des täglichen Gebrauchs setzte Brecht eine Gesinnung, die sich bewußt gegen die mörderische Konsum- und Verbrauchsmentalität jener industriellen Systeme wendet, deren einziger Fetisch die Akzelerierung der ökonomischen Expansionsrate ist. Während ihm in anderen Bereichen der "Lebenskunst", wo es nicht um das Verbraucherische, sondern—wie im Bereich der Erotik—allein um harmlose seelische oder körperliche Beziehungen geht, eine größere Freizügigkeit durchaus am Platze schien, entwickelte er auf allen Gebieten, wo der Verschleiß lebensnotwendiger Rohstoffe ins Spiel kommt, eine Bescheidenheit, die im schonenden Umgang mit der Natur ein Hauptmerkmal humanen Verhaltens sieht. Und zwar tat er dies nicht aus kleinlicher Sparsamkeit, sondern weil er im Umgang mit wenigen, aber schönen Dingen eine Erziehung zu einem sozialbewußten Bewußtsein erblickte. In einem solchen Verhalten sah er eine Kunst, die sich in den Dienst des Lebens stellt und sich damit als eine der höchsten Formen der Lebenskunst erweist.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Vortrag wurde im Februar 1987 auf der Ost-Berliner Brecht-Konferenz zu Ehren seines 90. Geburtstages gehalten, die unter dem Motto "Brechts Lebenskunst" stand.

² Vgl. hierzu das Kapitel "Das impressionistische Lebensgefühl" in Richard Hamann und Jost Hermand, *Impressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, Bd. 2 (Berlin, 1960), S. 14-192.

³ Vgl. u.a. Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt/Main, 1979).

⁴ Vgl. das Vorwort zu dem Sammelband *Bertolt Brecht: Über die bildenden Künste*. Hrsg. von Jost Hermand (Frankfurt/Main, 1983), S. 7-29.

⁵ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt/Main, 1981), S. 215.

⁶ Vgl. Karin Hirdina, *Pathos der Sachlichkeit* (Berlin, 1981), S. 127ff.

⁷ Vgl. Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* (Berlin, 1933), S. 886ff.

⁸ Vgl. meinen Aufsatz "Brecht als Lehrer der 'Unbürgerlichkeit'". In: *Fragen an Brecht. Festschrift für Werner Mittenzwei*. Hrsg. von Bärbel Schrader und Christel Berger (Leipzig, 1987), S. 22-29.

Jost Hermand. "On the Careful Treatment of Beautiful Objects."

Already in the mid-twenties Brecht opposed the new Bauhaus style (cf. his story "Nordseekrabben") and preferred for his daily use and furniture handcrafted, pre-industrial, pre-capitalist objects. The attitude became even stronger during the exile period in Denmark (under the influence of Helene Weigel and of the growing attraction to things Chinese). In California it led to vehement outbreaks against the newly fashionable "Unkultur" there. Finally, it reached its high point in the simple, peasant design style of his apartments in East Berlin and Buckow. Brecht derived from this toward the end of his life an attitude which reveals in the careful treatment of few but beautiful objects as truly humane behavior.

Jost Hermand: "De l'usage des belles choses. Une suggestion de Brecht pour l'art de vivre."

Depuis déjà le milieu des années 20, Brecht s'opposait au style Bauhaus (voir son text "Nordseekrabben") et préférait pour son propre environnement et dans sa vie quotidienne les objets d'artisanat, pré-industriels, pré-capitaliste. Cette attitude s'est affirmée au cours de son exil au Danemark (sous l'influence d'Helene Weigel et de l'attrance grandissante pour les "chinoiseries"). En Californie une même attitude l'a fait s'emporter contre l'"Unkultur" nouvellement à la mode. Elle trouva sa forme la plus élevée dans la simplicité rustique qui caractérisait l'ameublement de ses appartements à Berlin-Est et à Buckow. De là, Brecht dérivait vers la fin de sa vie une norme de conduite proprement humaine qui se traduisait par le choix d'objets peu nombreux mais de grande beauté.

Jost Hermand. "Acerca del cuidadoso tratamiento de los objetos bellos."

Ya a mediados de los años veinte, Brecht se oponía al nuevo estilo promulgado por la Bauhaus (ver sino su historia "Nordseekrabben") y prefería para su uso cotidiano a los objetos y muebles de tipo artesanal, correspondientes a una era pre-industrial y pre-capitalista. Estas preferencias se acentuaron durante su exilio en Dinamarca (bajo la influencia de Helene Weigel y también debido a su marcada preferencia por los objetos chinos). En California este desdén por lo moderno se expresó en numerosos exabruptos en contra de la novedosa "Unkultur" que estaba en boga allí en esos años. Finalmente, su amor por lo artesanal alcanzó su pico más alto en el estilo campesino con que decoró sus departamentos en Berlin Oriental y en Buckow. Hacía el final de su vida, Brecht trataba a un pequeño puñado de objetos bellos como si fueran auténticamente humanos.

Vaudeville's Children and Brecht: The Impact of American Performance Traditions on Brecht's Theory and Practice

Carl Weber

In 1936, during a period of exile when Brecht took stock of his past theater work, he stated in an article that was published in an English version in the *London Left Review*: "The gestic mode of acting owes much to silent film, elements from it were re-introduced into the art of acting. Chaplin, the former clown, didn't have the tradition of the theater and approached afresh the presentation of human behavior."¹ Brecht's fascination with Chaplin's movies and performance technique has, of course, become proverbial by now. There is hardly a book written on Brecht which does not mention the impression that the little tramp made on him. From the entry in Brecht's diary on October 29, 1921,² where he wrote that the short film "The Face on the Barroom Floor" (which he knew as "Alkohol und Liebe") moved him more than anything he had seen in the cinema, to notes in his *Arbeitsjournal* in the forties and fifties, Chaplin has been the performer most often mentioned by Brecht of all actors he didn't personally work with. Certainly he regarded him "perhaps [as] the greatest theatrical genius of [our] century," as Hanns Eisler pointed out,³ but beyond that Chaplin represented a performance tradition which Brecht also seems to have spotted in the work of Lilian Gish, for instance, of whom he wrote in 1929: "The type [of actress] which was represented by Duse and Bernhardt has been made obsolete by the—so far—last type of stage actress: the girl type. This girl type represented a considerable advance: It was more classical, so to speak, and showed instead of a mannered expression no expression at all, if you consider the expression of Lilian Gish, for instance, not quite as an expression but merely as an accidental side-effect of a pretty and weak personality that has nothing to do with the (real) expression of, for example, the beggar girl at Pont des Arts."⁴ The face of the actress Gish is described like an empty page on which a *gestus* can be inscribed, an aspect which Brecht had already become aware of when he saw the face of Chaplin's little tramp for the first time and described it in his diary: "Chaplin's face always is motionless, as if made of wax. One single mimetic flicker rips it apart, quite simple, powerful. . . . A pale clown's face with a thick mustache, the curls of an artist, the tricks of a clown."⁵ It obviously was the economy and precision of facial expression, the

strictly non-psychological technique of these American actors to which Brecht was attracted. Marieluise Fleisser described the young Brecht's fascination with American Westerns and his observation "how economical all movements are, precisely aimed at their purpose. With us here, the actor is overdoing everything, that's insecurity; there you see skill."⁶

No doubt, the style of acting Brecht discovered in American silent films had a strong and formative influence on the concept of *gestus* as he developed it in the twenties and early thirties. He kept naming Chaplin as the foremost model for the acting he desired for his Epic, and later Dialectic, theater. For instance, in 1931, commenting on his own production of *A Man's a Man*, he noted: "The spectator is invited to assume an attitude which equals the comparing way a reader turns the pages of a book. The actor of the Epic theater needs an artistic economy totally different from that of the dramatic actor. In a manner, the actor Chaplin would serve better the demands of Epic than those of the dramatic theater."⁷ And in his notes on the *Threepenny Trial* we find one of the reasons for his preference not only of Chaplin's acting mode but of the specific tradition he represents: "The great American humoresques [Brecht's term for slapstick comedy] present Man as an object and they would appeal to an audience of behaviorists."⁸

Of course, Brecht recognized the limits a capitalist film industry, and behaviorist psychology, imposed on the esthetics of the medium: "Chaplin knows very well that he has to be "human," i.e. corny, to be allowed to do other things, and to this end he changes at times quite unscrupulously his style. (See the famous close-up of the dog like expression that concludes *City Lights*!)."⁹ Moreover, he pointed out that in American films "the reflexes are biological, only in some Chaplin films are they already social."¹⁰ When, in 1935, Brecht finally came to America and had to live through one of his most disappointing experiences as a playwright, his respect for the skills and efficiency of American performers did not seem to have suffered, however irate and smarting he was after the botched production of *The Mother* by New York's Theater Union, and even though he noted that only in three instances during the performance of his play—after all, a model of epic-dialectic dramaturgy—was a correct delivery achieved when sentences were spoken "as if by a witness in court who talks for the record, and because the *gestus* can be retained in memory."¹¹ Quotability was, of course, a hallmark of gestic acting. He discovered traces of what he would call an epic performance in Helen Henry's Pelagea Vlassova (Henry was an actress who had worked in Vaudeville¹²) and also in the work of John Boruff and Millicent Green.

Eisler reports that he and Brecht went to the cinema all the time during Brecht's stay in New York, especially to see gangster movies, "conducting social studies, as we deceptively assured each other. Brecht lived next door to me, and I only needed to knock and say: Listen, why don't we conduct some social studies? And off we went to 42nd Street and saw gangster movies, with the wonderful

James Cagney, in *Public Enemy Number One*, and such."¹³ We know that Brecht collected numerous books and newspaper clippings on American gangsters in those months; eventually they were all used for *Arturo Ui*. But aside from the subject matter, he must have liked the performance aspects of what he saw, for instance Cagney's vaudeville influenced acting style. The quotability of Cagney's *gestus* must have struck and pleased him. He saw some theater, too, in New York and was impressed, as he later mentioned, with Clifford Odet's *Waiting for Lefty*, and with two all-black performances, *Green Pastures*, and—especially—Rouben Mamoulian's production of *Porgy and Bess*.¹⁴ He also seems to have liked some *Living Newspaper* productions by Joseph Losey.¹⁵

After his return to Europe Brecht still professed great respect for American theater, in spite of his clash with the group that produced *The Mother*. An article, "Theater for Entertainment or Theater for Instruction," which he wrote in 1936, begins with the statement: "When some years ago there was talk of modern theater, the theater in Moscow, New York, and Berlin was cited . . ." and Brecht points out: "There were only three theater capitals as far as modern art was concerned. . . . The Russian, American, and German theater were very different but they were comparable in that they were modern, that is they introduced technical and artistic innovations."¹⁶ And though he mentions Jouvet in Paris, Cochran in London, and the Habima's *Dybbuk*, he maintains that only New York, along with Moscow and Berlin, deserved to be called a modern theater capital.

It was not until he settled in the US for seven years of exile that Brecht discovered how much the leading people of the Theater Union, who had locked him out of rehearsals for his play were representative of an attitude which had become dominant in the thinking of American theater workers. This was mainly due to the influence of Stanislavsky's teachings and to the way they were understood and adopted by American actors and directors, as for instance by the members of the Group Theater.

After having spent three years in the country, when he had failed at efforts to write for Broadway and the movie industry, and sampled the New York theater during several visits, he explained in 1944 in a short treatise, ("Little Privatissimum For My Friend Max Gorelik"), to the American designer of *The Mother* production: "The manner and shape in which Broadway or Hollywood create certain little thrills and emotions may be artful but it serves merely to combat the horrendous boredom a perennial repetition of falsehoods and stupidities evoke in any audience. This 'technique' is employed and developed to elicit interest in subject matters and ideas which are not in the audience's interest."¹⁷

Among the few things he liked was Jed Harris' production of Thornton Wilder's *Our Town*. He called it a "progressive performance,"¹⁸ maybe because of Wilder's dramaturgy which had formal features of an epic play, maybe also because Harris had shown great interest in *Galileo* and Brecht was inclined to like his

work. In the same entry of his *Arbeitsjournal* he jotted down "saw . . . a musical, good." A note he wrote two years later, when the only Broadway production he was involved in, *The Duchess of Malfi*, had closed after 39 performances, seems to refer to *Oklahoma!*, which he saw in 1946. He explains: "How *Duchess of Malfi* ought to be performed: One should take as model the Broadway musical that has—in tough competition—been developed as the true expression of everything that is American, by certain groups composed of financial speculators, popular stars, good stage designers, bad musicians, mediocre if witty songwriters, imaginative costume designers and truly modern choreographers. The stage designers and choreographers employ to a great extent V-effects, the latter ones such as have been culled from folklore. [This remark calls to mind Agnes de Mille's choreography for *Oklahoma!*.] The painted backdrops—the most important part of the set—show the influence of modern painting, among other things good surrealist concepts. In the dance numbers, which sometimes are intelligently devised pantomimes, the gestic elements of Epic theater appear. The plot is sketched in strong lines and constitutes a supportive structure for the 'inserts.'" ¹⁹ Brecht, who points out earlier in the same note that the musical is "deeply fraudulent and offers merely empty entertainment," clearly separates the useful techniques that were developed by the genre from the inferior subject matter presented.

Some years earlier Brecht had told the playwright Odets that he liked his *Waiting for Lefty* because "This little play employed the only form which has a tradition here, namely the form of vaudeville."²⁰ Odets was quite amazed since he had long adopted Chekhov as his model, and Brecht's partiality to vaudeville and its techniques had to encounter bafflement in a period when most theater people regarded it as something crude, obsolete, and of no use to "serious" theater. Of course, many of the actors Brecht admired were vaudeville's children, as Chaplin or the Marx brothers, for instance.

The last entry we find in Brecht's journal mentioning an American performance he saw refers to the production of the *Glasménagerie*: "In an idiotic play I see a totally modern actress, [Lauretta] Taylor: she plays epic [theater]." ²¹ Taylor had returned to the stage in 1938 after a long absence, and her roots were in a performance style very different from the American theater Brecht had come to know in the forties. He actually considered her to be a potential Mother Courage, as he remarked to his friend, the designer Wolfgang Roth.²² One other actress seems to have made an indelible impression on him, and it is most probable that he saw her in *Annie Get Your Gun* in 1946. This was Ethel Merman, who also began her career in vaudeville. When there were talks in 1956 about a New York production of *Mother Courage*, I remember that Brecht and Weigel both felt she would be the right actress for the part. He discussed the idea also with Eric Bentley during his visit to Berlin, two months before he died. ²³ Kenneth Tynan called her some years later "the strutting incarnation of style in American musicals" and

described what surely would have impressed Brecht about her: "Always she keeps her distance. What she sells is the song, not herself; every syllable comes over with stereo crispness."²⁴

The number of American stage and movie actors whom Brecht truly admired was quite small. One has to add the names of Orson Welles, whose movies and stage work he respected, of Spencer Tracy, whose subtle performance in *Seventh Cross* impressed him, and of course of Charles Laughton, with whom he shared one of the most gratifying artistic collaborations of his life.

After Brecht returned to Berlin and was able to take up again his theatrical experiments, he formed a company of his own. There his directorial work and his approach to casting, design, and even to production procedure, showed that he had adopted many techniques from the American tradition, whatever he found artistically valid and useful to his own ends. In preparation for his 1954 production of *Caucasian Chalk Circle* in Berlin, Brecht jotted down some notes for his collaborators. One of them states: "The play, written in America in the eleventh year of exile, owes much of its structure to disgust with Broadway's commercialized drama; however, it also employs certain elements of the older American theater that excelled in burlesque and show. In these imaginative presentations which remind us of films of the exceptional Chaplin, the audience's attention wasn't yet merely focused on the advance of the plot, except in a much cruder and larger manner than today - it was more concerned with the 'How' . . . [Today] the joy of story-telling is stifled by the fear of achieving no impact."²⁵ Elements of what he called here the "older American theater," that is, of vaudeville and its offspring, musical comedy, became indeed an ingredient of the theater esthetics he created in his productions with the Berliner Ensemble.

One example of directorial invention which quoted from this tradition has been frequently mentioned by critics, namely the Wedding Scene in Act 3 of *Caucasian Chalk Circle*. Very recently, for instance, John Simon, in his review of the Ensemble's Toronto performances, mentioned "the wedding guests crowded into a small room like the ship's cabin in *A Night at the Opera*,"²⁶ and disapproved of such directorial crudity. Thirty years earlier Kenneth Tynan was greatly impressed by it: "Let me instance the peasant wedding in the *Caucasian Chalk Circle*, a scene more brilliantly directed than any other in London. A tiny cell of a room, ten by ten, is cumulatively jammed with about two dozen neighbors and a sottish monk. The chances for broad farce are obvious, but they are all rejected. Reality is preferred, reality of a memorable and sculptural ruggedness."²⁷ Tynan points out a most important feature of Brecht's appropriations from the American vaudeville tradition: he used the zany exaggeration of farcical staging and acting devices to demonstrate socially relevant behavior. In the famous wedding scene, the piling of neighbors and other freeloaders into the tiny house of Grusha's new husband showed more than jolly country folk; it said something about famine caused by a civil war, about the greed of so-called

"friends," and—later—about the xenophobia of a peasant population and the hostile environment Grusha will have to live in. I remember from rehearsals that Brecht actually referred to the Marx Brothers' famous stateroom scene as a model when, staging the wedding, he added more and more actors to the crowd until we were piled literally on top of each other. There were other instances in *Chalk Circle* where acting details from American movies were quoted: In the Ludovica scene in Act 4, Brecht had the actress playing the seductive innkeeper's daughter walk in the distinctive way nobody will ever forget who has seen Mae West in her movies, so that Azdak can point at her behind and exclaim: "Did you see that wiggle?" Or, the actor who played the soldier Blockhead was instructed to display a behavior that in its economy of movement and total lack of expression clearly recalled Buster Keaton, and the mask he had to wear reinforced the image.

Of the many pantomimes employed in the production, some were intended to create a dance-like imagery, for instance, the joyous procession of Azdak and his train on their travels through Grusinia. At the end of the play Brecht wanted an elaborate dance scene of the Grusinian people who were celebrating Azdak's last sentence while the good judge was to disappear among the dancers. Ruth Berghaus, the choreographer and wife of Paul Dessau (and today an eminent opera director who for some years in the early seventies was the artistic director of the Berliner Ensemble) worked for a considerable time on the scene with the company. Eventually Brecht had to realize that his actors were simply not trained enough to make a dance work. He substituted for it a procession of characters around the stage—charming but certainly not the exuberant, musical theater-like ending he had had in mind.

Of course, it could be argued that *Chalk Circle*, commissioned by the movie star Louise Rainer for a Broadway production, was to some degree shaped by Brecht to fit the requirements of the American commercial theater and consequently demanded a staging that employed Broadway techniques. However, if Brecht would have indeed felt the dramaturgy of the piece was a compromise to accommodate Broadway, he would have changed it drastically in production, as he never hesitated to do when he wasn't satisfied with his work. Actually, quotes and other details from American theater and film tradition were apparent in productions as early as *Mother Courage*, the first of his plays he staged after returning to Berlin.

Helene Weigel used a gestic detail she had admired in Ethel Merman's Annie Oakley of *Annie Get Your Gun*, when the actress' jaw dropped in joyous surprise at seeing a long missed lover. Weigel quoted Merman's open-mouthed expression when Anna Fierling discovers the Cook reappearing in Scene 8 after years of separation through the war. When, in Scene 3, Yvette walks away after her song, leaving her hat and boots behind in disgust with the failure of her prostitution business, Brecht had Regine Lutz exhibit the earlier mentioned gait of Mae West—and here the quoted

gestus was even more recognizable than in Ludovica's scene. Shortly thereafter Katrin tries on Yvette's hat and boots, and now Angelika Hurwicz mimicked Yvette's wiggle, quoting the quote. For those who had understood the earlier quote, another level of meaning was added. The characterization of the old Colonel, whom Yvette later brings in to buy her the wagon, used in his gestus the exaggeration so frequently found in American slapstick comedy. The image of senility he created was not only hilarious but also horrifying when one watched his lewd flirting with Katrin, and one could not help contemplate Yvette's future with this mental and physical wreck. When Yvette, herself a ruin now, returns in Scene 8 and reveals she married the colonel's elder brother, the remark triggered not only a tremendous laugh but also the memory of his gestus and it brought home the price Yvette had paid for her obvious affluence. Incidentally, the performance of actors who played the colonel over the years in repertory was frequently criticized by German observers for its lack of taste, for being a shtick. Not so in England, as I well remember. Brecht actually encouraged his actors to invent and experiment with shticks, or "Kisten," as German theater slang calls it. In the volume *Theaterarbeit*, which covers the first six productions of the Berliner Ensemble, Brecht published among other brief essays on his production of *The Tutor* one entitled "Kisten" where he defends shtick against its detractors: "To me it appears that shtick is so much a part of the actor's craft that it's worthwhile to discard its stigma of being despicable by differentiating the shtick which is imposed on the play, gratuitous and an end in itself, . . . from others that represent an actor's strong theatrical invention and are permissible."²⁸ Brecht proceeds to explain various shticks which were used in *The Tutor*, among them the ice skating pantomime of Scene 4 which ended in an elaborate pratfall; the scene when the major and estate owner was yelled at by his irate wife who continued to maltreat Haendel's Largo on her clavichord; and the extended, detailed pantomime of the major's son who was catching flies and dismembering them while his mother interviewed his new tutor: "He shows stupidity and shrewdness, immaturity and malice by the way he stalks, traps, and tortures flies. The tutor will have to expect some trouble from this student he makes such efforts to be entrusted with."²⁹ One could add here the scene when the major harangues his loutish son for neglecting his Latin studies, all the while correcting the way he is slumped in a chair by hitting him and pulling his hair; a shtick quite in the tradition of the cruel physical jokes American slapstick comedy abounded in. All these moments in the production could compete with the funniest scenes in, let's say, Laurel and Hardy films, but they also pointed to the larger implications, the social cause and effect of such behavior.

Another entry in *Theaterarbeit*, entitled "Clownery," deals with a shtick of the actor Steckel playing Puntila. Drunk, he tried to button his overcoat and repeatedly failed: one button is always left without its proper buttonhole. He finally rips the button off, and order has been restored. "An actor may indulge in such shtick if he

draws his character in general with appropriate seriousness,"³⁰ Brecht wrote. *Puntila*, being a "folk comedy" or "Volksstück," as Brecht labelled it, offered naturally many occasions where actors could quote or paraphrase from vaudeville and movie tradition. Regine Lutz as Eva, for instance, employed gestic patterns clearly derived from the vamps of Hollywood movie lore, at the same time making quite clear that she also played a person who liked to give herself such an image. When Curt Bois took over the role of Puntila, Brecht made ample use of his long experience in Hollywood movies. While in American exile, Bois had worked with Preston Sturges and appeared in more than 40 movies in smaller character parts. Before leaving Germany in 1933, he had been a popular operetta and music hall actor. His performance as Puntila was full of quotes, or rather paraphrases, of famous shticks. His crossing of the Aquavit ocean in Scene 1, for instance, when he swaggered utterly drunk across a pool table cluttered with bottles and glasses, made one think of the blind man crossing a street full of speeding cars in a W.C. Fields movie; later, when in Scene 7 he was shaving on the terrace of his mansion with his daughter Eva holding the mirror for him and while they both heatedly argue about Eva's refusal to marry the attaché her father intended for her, Bois turned the shaving into a paraphrase of Field's famous shaving scene in front of a dangling mirror. Bois tended to embellish his shticks during the long run of the production and occasionally crossed the line where they became an end in themselves and lost their social meaning. When eventually he played Puntila in the film by Cavalcanti, he obviously wasn't controlled by the director and went quite overboard in his performance. Brecht was disenchanted with the movie version of the play; in his theater, however, he sometimes gave his actors considerable freedom if he respected their talent and inventiveness.

These examples of Brecht and his actors using gestic details that were adapted from American theater and films may suffice, though many more could be described. There are, however, other aspects of Brecht's theater practice in Berlin where the influence of American models is quite evident. When *Mother Courage* opened in 1949, the way music and songs were incorporated into the play and performed in its production was breaking new ground for the German theater. Certainly, twenty years earlier Brecht's *Threepenny Opera* had established a precedent, and *Happy End*, *The Mother*, and *Mahagonny*, in different ways, further defined the new function Brecht and his composers had assigned to music on the stage. However, a barely established tradition had been disrupted in 1933 and was nearly forgotten by the time Brecht returned to Berlin. Audiences and critics noticed that the *Mother Courage* music was what connected the production with Brecht's experiments before he went into exile. Yet most of them seem to have overlooked, or not recognized at all, what set it apart from those productions of seventeen or more years earlier.

If one compares the dramaturgical use of songs in *Mother Courage* with their function in Brecht's earlier work, one can't help

but notice that they are quite integrated into the action, not unlike the way American musical theater employs singing on the stage. Certainly, their function for the fable of the play is different, and Brecht took great care to emphasize in production their esthetic separateness from the acted dialogue, by changing the lighting, by flying in enblems, and so forth, but such devices are not alien to musical comedy and vaudeville, in fact they are very much part of their vocabulary. Dramaturgically, all the songs emerge from a scene's action and are connected to its progress; they usually are introduced with an established motivation—certainly a feature of the so-called book-musical. I think it is important to remember that Brecht wrote *Mother Courage* after he had seen *Porgy and Bess* in a New York all-black production he much admired. Of course, Paul Dessau's music had very little in common with Broadway scores by Gershwin, Berlin, or Rodgers, and certainly the "message" of most songs was quite alien to the Broadway Brecht knew. But the way Brecht had the play begin in his Berlin production, for instance, a definitive change from the script, is strictly a musical theater technique, and also the powerful staging of the end, a paraphrased quote of the beginning, creates a fusion of image and music as the American musical frequently tries to achieve it.

I mentioned earlier that Brecht's production of *Caucasian Chalk Circle* employed musical theater processions and pantomimes. The staging of songs and the gestus of their delivery equally showed the influence of Broadway techniques, however unlike Broadway the ends were for which Brecht used them. Angelika Hurwicz commented on her work with Brecht on Grusha: "The songs are often interpreted as V-effects. They interrupt the dialogue, consequently it is assumed they have to interrupt the play of the actors. But Brecht wanted, for instance, during the reunion of Grusha with her fiancée that the actors accompany the text of the singers with very detailed facial expressions. Mistrust, reproachfulness and disappointment were to be mirrored in their faces. The song as a poetic interpretation of silence. At the same time the singer who expressed the reproachful thoughts of Simon wasn't supposed to sing with the uninvolved attitude of a narrator, as at other times, but angrily and accusingly."³¹ What Brecht asked his performers to do here is very close to the mode of the American musical. And the presentation of many of the songs in the production would have served well on any Broadway stage. Another aspect of *Chalk Circle* which sets it apart from all previous Brecht plays is its truly happy ending, as James K. Lyon has pointed out,³² assuming this to be a concession to Broadway tastes. Even if, at first, this ending should have been due to the intended American audience, Brecht could have changed it easily in Berlin, if he had wanted so, and created something closer to the ironic pseudo-"happy endings" of his earlier plays. Many aspects of the Berlin production indicate, though, that he was intent on a performance which one could call truly "culinary," to use his own term, a production that had much in common with the lavish stagings he

had seen on Broadway or in American movies. This brings us to the impact the visual semiotics of the American musical had on Brecht.

When recommending the musical as a model for a production of the Jacobean tragedy *Duchess of Malfi*, Brecht specifically emphasized the sophistication of the painted backdrops which he regarded as a most important ingredient of this theatrical genre. If we look at the set designs for Brecht's productions in Berlin after 1950, we discover that backdrops, or a cyclorama, with highly detailed and often quite illustrative imagery were increasingly used. While for Caspar Neher's sets mainly projections were still employed to this end, the images became more and more painterly and illustrative—as in Brecht and Neher's staging of *Der Hofmeister*, for instance—instead of creating first of all a commentary with little, if any, integrated realistic function, as in their collaborations before 1933. Beginning with *Katzgraben*, Karl von Appen's first design for the Ensemble, Brecht used in his productions—and this also applies to some by the Ensemble's younger directors—painted drops which were exquisitely executed. While still providing comments on play and fable, they mainly defined location and mood in a quite realistic manner. With the production of *Chalk Circle*, Brecht clearly began to experiment with new visual ideas; his preferred palette of drab, grayish-blue or brown earthen colors was not abandoned but certainly greatly expanded, and the production was not only a whirl of movement and action but also of color. I remember well Brecht's complaints about the lack of good painters in the Berlin stage shops, and how he declared that here an old tradition needed to be revived. The collaboration with von Appen pushed the Ensemble's esthetics in a direction which was very different from the one Brecht had pursued with Neher, and if he always called Neher a stage builder, von Appen could well have been called a "stage painter" who offered Brecht meticulously executed renderings of his designs which were much closer to the practice of American designers than to Neher's sketches on wet drawing paper.

It was characteristic of von Appen's sets for Brecht that they used no elevated levels, that very few but exquisitely designed and crafted set pieces were on stage, and that the dominant element of his design were the painted back-drops, be they framed and earthbound, as in *Katzgraben*, or light and elegantly flown in from above, as in *Chalk Circle* or *Trumpets and Drums*. These were features of the American musical stage which were adapted to facilitate dance numbers and very quick scene changes. Of course, I do not claim that the new directions in which Brecht experimented were mainly due to impressions he brought back from his American exile. But he seems to have discovered possibilities on Broadway stages which he had not seen in Europe or had formerly ignored. The close encounter with an obviously culinary, yet technically much advanced theater made him aware of tools which he later employed and refashioned according to his own needs, as he tried to make his actors use and develop skills which American stage and movie performers had demonstrated to him.

It would have been fascinating to witness what Brecht might have done with an American story on his stage. In 1955, he became very interested in producing a play on Joe Hill, *The Man Who Never Died*, published a year earlier by the American author Barrie Stovies. The text contained many songs of the American workers movement, several by Joe Hill himself. Brecht wanted Ernst Busch to play Joe Hill, and Busch was intrigued by the role as well as by the songs which were so close to his art and to his heart. Brecht planned a thorough adaptation of the piece and wanted to include additional songs. Unfortunately the resistance of Barrie Stovies himself, or of his translator George Alexan, to such an incisive reworking of the script prevented Brecht from pursuing the project further. Brecht had been deeply impressed when he heard Burl Ives sing American folk songs in the last year of his American exile; he called Ives "a great man" and felt he, Brecht, had discovered a new American idiom, as various friends from that time reported.³³ The Joe Hill play would have offered an occasion for Brecht to explore that idiom further. The project was discussed for quite a while at the Ensemble, as I remember, and an actual production might have shown us how and to what extent Brecht would have applied his knowledge of American performance to a thoroughly American story.

There was one aspect of the Ensemble which set it quite apart from the average residential company of other large German theaters. Brecht eventually had about 75 performers at his disposal and hardly any one of them fitted the mold of leading young men, ingenues, character actors, and so forth, as was generally accepted in the German theater of the time. Instead, they were a carefully selected group of interesting individuals with usually striking personal features, or "gestus," as Brecht would have said. He recruited actors he had known or directed before his exile, others he discovered in Berlin theaters after his return; some he brought from Switzerland where he had worked with them in Zurich or Chur, and again others came from operetta houses or small popular beer garden theaters; several were amateur actors with little if any training. Their already proven or their potential talent, and also an idiosyncratic appearance were important. Kenneth Tynan's description of the performers he saw in London, in 1956, mirrors the impression Brecht's actors appeared to make wherever they performed: "They neither bludgeon us with personality nor woo us with charms; they look shockingly like people—real potato-faced people such as one might see in a bus queue. . . . They look capable and practical, accustomed to living in the open air."³⁴ The principles by which Brecht selected actors had little in common with those of other German director-managers but quite a lot with the way Hollywood studios picked their contract players in the forties when Brecht became familiar with the "industry" he detested in most respects. Again, he saw what was useful and made use of it.

There was a popular joke Berlin actors loved to tell in the mid-fifties which illustrates very well how the mainstream theater responded to Brecht's company. Two actors who were colleagues

many years ago at a small provincial rep company meet again on Berlin's Kurfürstendamm. After greeting and embracing each other, actor A asks: "And what are you doing these days?" B replies grandly: "I'm leading man at the Hamburg Theater. And what about you?" A beams: "I'm with the Berliner Ensemble now." B is startled and says: "That's fantastic. But you've two legs, both arms, your nose is straight, not even an ear is missing. How come Brecht's hiring you?" A proudly states: "I've got only one lung!"

Brecht's unorthodox selection of actors wasn't the only artistic management practice which was new to the German theater. Many regarded it as positively outlandish that he insisted on having up to ten previews before he officially opened a show. He continued to rehearse during the preview period which—since the Ensemble played in repertory—sometimes lasted several weeks, and he refused to admit the press until he was reasonably satisfied with the performance, never accepting an opening deadline. Productions often were drastically changed if the carefully observed and analyzed audience response during previews indicated that important points of fable or concept were missed or weren't properly understood; this resulted in numerous rewrites, considerable restagings, changes in set, costumes and props, and so forth. The critics never ceased to object to the practice, and many tried to sneak into the first public performances of new productions. Sometimes they succeeded but were not allowed to write before the official first-night.

This is, of course, a totally familiar and accepted procedure in the American commercial theater, and one does not need Brecht's genius to understand its advantages. But while Broadway needs its previews to create the most marketable product—or at least one the producers believe to be marketable, Brecht used them to hone ever more precisely the fable he tried to tell and the message he intended to convey. The criterion was never what pleased audiences but what most effectively stimulated their critical awareness of the issues presented. Which isn't to say that Brecht liked to offend his audiences; yet, before the opening of *Der Hofmeister*, he told his actors: "I'm not sure, maybe the audience will flop tomorrow night." Well, they didn't, it became one of his greatest triumphs.

Whatever disappointment Brecht experienced in his various and unhappy encounters with the American theater (with the exception of *Galileo*), whatever he came to loathe about Hollywood's movie industry, the examples presented show that he nevertheless learned much from his American experience, that he gladly accepted and used what he liked as the great eclectic he always was. Many remarks I heard from him while I was one of his assistants made me aware of his respect for various aspects of the American performance tradition. But only after I went to America and, working as a director, became familiar with those traditions, did I fully understand how much of his work and his tastes at the time I knew him reflected his American experience. This brief survey can only touch upon many areas which deserve to be thoroughly explored,

and such studies should investigate both periods of his directorial practice—before and after his exile—in their relation to American performance models and procedures.

The influence Brecht's work had on the European theater after his death has been quite adequately documented by now. Very little has been done, however, to assess his impact or lack of impact on the American theater. I am convinced that the American theater of today would be different if the Ensemble could have been seen in New York during the mid-fifties, as it was in London and Paris with such far-reaching consequences for the theater of Western Europe. However, through the backdoor, so to speak, Brecht has exerted his influence, in the main by way of London productions or directors whose work reflected his impact on the British theater, like Peter Brook's or Trevor Nunn's, for instance. What has been adopted, and rather superficially adopted, were purely formal features, mere stylistic devices, and rarely his dialectic approach. Brecht's approach never was a "style" but a working method, it could appropriate nearly any style and tradition, could digest them and make them its own, as Brecht so clearly demonstrated in what he adopted and what he ignored of the American performance tradition.

NOTES

- ¹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/Main, 1967), 15: 238.
- ² Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922* (Frankfurt/Main, 1975), 171-72.
- ³ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge* (Leipzig, 1975), 20.
- ⁴ GW, 15: 187.
- ⁵ *Tagebücher 1920-1922*, 171.
- ⁶ Marieluise Fleisser, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/Main, 1972), 3: 127.
- ⁷ GW, 17: 987.
- ⁸ GW, 18: 171.
- ⁹ *Ibid.*, 170.
- ¹⁰ *Ibid.*, 172.
- ¹¹ GW, 17: 1052.
- ¹² Lyon, James K., *Bertolt Brecht in America* (Princeton, 1980), 10.
- ¹³ Eisler, 101.
- ¹⁴ *Bertolt Brecht in America*, 20.
- ¹⁵ *Ibid.*, 17.
- ¹⁶ GW, 15: 262.
- ¹⁷ *Ibid.*, 469.
- ¹⁸ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt/Main, 1973), 2: 645.
- ¹⁹ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (Frankfurt/Main, 1963), 4: 196.
- ²⁰ *Arbeitsjournal*, 1: 456.

²¹ Ibid., 2: 744.

²² From a conversation with Wolfgang Roth; also mentioned in *Bertolt Brecht in America*, 141.

²³ Eric Bentley, *The Brecht Memoir* (New York, 1985), 79.

²⁴ Kenneth Tynan, *The Sound of Two Clapping Hands* (London, 1975), 80, 82.

²⁵ GW, 17: 1204.

²⁶ John Simon, "Light From The East," in *New York Magazine* 19: 44 (November, 1986): 113.

²⁷ Kenneth Tynan, *A View of The English Stage* (London, 1975), 196.

²⁸ Berliner Ensemble, *Theaterarbeit* (Dresden, 1952), 102.

²⁹ Ibid., 103.

³⁰ Ibid., 21.

³¹ *Materialien zu Brecht's "Der Kaukasische Kreidekreis"* (Frankfurt/Main, 1966), 63.

³² *Bertolt Brecht in America*, 129-30.

³³ *Bertolt Brecht in America*, 246.

³⁴ *A View of the English Stage*, 196.

Carl Weber. "Vaudevilles Kinder und Brecht: Der Einfluß der amerikanischen Aufführungs-Tradition auf Brechts Theorie und Praxis."

Daß Brecht ein Bewunderer Charlie Chaplins war, ist weithin bekannt; er glaubte, daß der Gestus dieses Schauspielers eher dem des epischen als dem des dramatischen Theaters gerecht werde, erkennbar an Ökonomie und Präzision von Bewegung und Gesichtsausdruck und einer insgesamt streng non-psychologischen Spielweise. Chaplin stand in der Tradition des amerikanischen Vaudeville, und so verwundert es nicht, daß Brecht in den Jahren seines amerikanischen Exils sowohl den Aufführungspraktiken des Broadway als auch den Darstellungsmitteln des amerikanischen Films Vorzüge abgewinnen konnte, die er auf seine spätere Theaterarbeit mit dem Berliner Ensemble übertrug. Aus Brechts Aufzeichnungen geht hervor, was er an dieser Tradition bevorzugt: der Mensch werde als Objekt dargestellt und—im Idealfall—einem Publikum von Behavioristen vorgeführt.

Im Broadway-Musical entdeckt Brecht Elemente des epischen Theaters in Tanzeinlagen, die oft genau durchdachte Pantomimen seien, sowie Einflüsse moderner Kunst in der Gestaltung des Bühnenbildes. Weber weist diese und andere Elemente des amerikanischen Musiktheaters an verschiedenen Aufführungen Brechts nach, die nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil am Berliner Ensemble inszeniert wurden. So werden beispielsweise Songs eher in die Handlung integriert; das Bühnenbild unterscheidet sich durch "kulinarischere" Gestaltung von Bühnenbildern früherer Aufführungen; "happy endings" erfahren seltener die in früheren Stücken typische Ironisierung.

Carl Weber. "La Vaudeville, les enfants, et Brecht: L'influence de la tradition américaine du vaudeville sur la théorie et la pratique de Brecht."

Que Brecht ait été un des admirateurs de Charlie Chaplin est un fait connu de tous. Il était de l'avis que le Gestus de cet acteur s'approchait plus du théâtre épique que du théâtre dramatique, et ceci, à cause de l'économie et de la précision dans les mouvements et dans les expressions du visage, aussi bien que le jeu non-psychologique. Chaplin fait partie de la tradition américaine du vaudeville. Il n'est donc pas étonnant que, au cours de ses années d'exil en Amérique, Brecht ait su tirer profit de Broadway aussi bien que du cinéma américain, et qu'il ait pu en faire la transposition dans son travail au Berliner Ensemble. Ses notes laissent percevoir ce qu'il a valorisé de cette tradition: l'être humain est représenté comme objet et, idéalement, le spectateur est un behavioriste. En ce qui concerne les comédies musicales de Broadway, Brecht découvre dans les dances des éléments du théâtre épique qui sont souvent des

pantomimes, et dans les décors scéniques des influences de l'art moderne. Weber relève un certain nombre d'éléments du théâtre musical américain dans une variété de productions brechtiennes au Berliner Ensemble. A titre d'exemple, les chansons sont généralement intégrées à l'action; le décor se différencie de la pratique antérieure en ce qu'il est plus "culinaire;" les "happy endings" sont moins ironiques que dans ses premières pièces.

Carl Weber. "Los hijos del vaudeville y Brecht: El impacto de las tradiciones teatrales americanas en la teoría y la práctica Brechtianas."

En este artículo el autor demuestra la influencia que tuvieron en el dramaturgo alemán los modelos norteamericanos de actuación y producción, especialmente los derivados del cine mudo, la comedia musical, y entre los actores, los hermanos Marx, Buster Keaton, Mae West y sobre todo, el incomparable Carlitos Chaplin.

Para Carl Weber, el estilo de actuación que Brecht descubrió en estos casos tuvo una enorme influencia en la formación de su concepto del "gestus," desarrollado hacia fines de la década del veinte. Weber explica como, para Brecht, Chaplin era el modelo paradigmático requerido por el tipo de técnica interpretativa que el deseaba para su teatro épico, y más tarde también para su teatro dialéctico: la cara de Chaplin, como una "tabula rasa", solo necesita de una rápida y estereotipada contracción mimética para expresar una emoción global. Esta técnica anti-psicologista empleada por los actores arriba mencionados, fue según el autor de este artículo, lo que más atrajo a Brecht del conjunto total de las contribuciones de los Estados Unidos a la escena moderna.

Weber analiza también la peculiar articulación entre música y acción dramática en la obra brechtiana, y la similitud entre ésta y las tradicionales comedias musicales de Broadway. Mas adelante este autor se concentra en aspectos de la producción teatral, tales como la selección de actores y los trabajos de ajuste final de detalles antes del estreno de una pieza, y los equipara con prácticas similares del teatro comercial americano.

La información provista por Carl Weber demuestra como, a pesar del odio intenso que Brecht decía profesar a Hollywood, su inteligencia y sensibilidad artísticas le permitieron nutrirse de muchos de estos originales elementos, incorporándoles con provecho a su propia obra.



Hamlet instructing the players (II.ii). Helsinki 1979.

Photo: Kari Hakli



Polonius, Laertes, Ophelia (I.iii). Helsinki 1985.

Photo: Jesus Moreno

Hamlet, Brecht, and Besson¹

Clas Zilliacus

Benno Besson got to Shakespeare fairly late, in 1959. This was the second great step in his career in the theatre. The first had been taken ten years earlier when, upon Brecht's asking, he joined the Berliner Ensemble. He could not, on Berliner terms, have gotten to the bard much earlier. The matter is succinctly put in a 1967 interview: "Nicht einmal Brecht wagte sich an Shakespeare, und es kam für mich gar nicht in Frage, mich an Shakespeare zu wagen. Brecht war der Meinung, daß dieses Wagnis einer langen Vorbereitung bedürfe."²

This interview, with André Müller, was published ten years before Besson started his apparently open-ended series of productions of, or investigations into, *Hamlet*. Besson was staging *Oedipus Rex* at the time, and this fact prompted Müller to try him on *Hamlet*: "Der Fall eines großen Individuums wird ja auch im 'Hamlet' abgehandelt." Certainly Brecht's emphatically wartime reading of the play might be significantly widened today, under peace-time, and societally different, conditions? The approach suggested by Müller is that a man faced with the imperfections of a new kind of reason starts looking for the rear exit and precipitates everything around him into the maelstrom of his own barbaric destruction.

Quite so, Besson replies, adding that he does not know yet how the play might best be approached today (1967). Obviously the warlike ambience would still have to be taken into account. But there are other aspects—"so das Zögern vor den Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten beim Aufbau einer neuen Gesellschaft"—which are of great importance today but did not announce themselves to Brecht at the time.³ That is about all there is in the Müller/Besson interview. There was more that they could have talked about: André Müller's own and highly innovative *Lesarten zu Shakespeare* was in preparation, and a great many findings of his are strongly similar to approaches tried in Bessonian productions of *Hamlet*. Cases in point are Müller's analysis of the Horatio figure, which imbues the Hamlet/Horatio relationship with a highly actable dialectic; of the oddly post-feudal stress on diplomatic stratagems rather than brute force; and of the way the play's peripeties are laid out.⁴ Müller's lengthy chapter on *Hamlet* is dedicated to Besson.

What did Brecht see in *Hamlet*? His written and explicit observations on the play seem to cover some thirty years. The

starting-point is a brief diary entry made in 1920 to the effect that when he gets hold of a theatre, classics such as *Faust* and *Hamlet* are to be used to exhibit the alienating virtues of persiflage.⁵ This idea, which appears in the *Arbeitsjournal* twenty years later, came to fruition in 1963, and seems to have scored the laughs intended.⁶ I have found no emphatic mention of *Hamlet* from the fifties. It is well known that Brecht's stand on Shakespeare (and on the classics in general) mellowed considerably during the postwar Berlin years; shortly before his death he called Shakespeare the Berliner Ensemble's crucial test, 'die Feureprobe.'⁷ With *Hamlet*, however, he had great reservations, for as far as his written comments take us.⁸

Brecht frequently insists that what the play offers, thematically, is the cleaning-up of an Augean stable; a notion that first occurs in the late twenties.⁹ What he dislikes about the play is the way the broom runs amuck. He catches the bard in the act of rehashing an old play for a thick and asthmatic actor who is to do a hesitant prince for three acts; then nuances are brought in, and the play stops dead in its tracks. Wilhelm, as Brecht calls his colleague, goes home and writes out a brief scene (IV, iv) where Hamlet encounters Fortinbras's army. It's a crib and he knows it. But it works: a well-calculated thirty minutes before end of play Hamlet buys the idea that fighting needs no rationale to turn very bloody indeed.

Much the same view of the play is found in the *Messingkauf* dialogues. Shakespeare, Brecht puts forth, was experimenting. The fourth act is an array of alternative scenes, each one of which offers a solution to the problem of pushing the hesitant prince on to that final carnage which everybody knew was the key to the play's success.¹⁰

A radio adaptation of *Hamlet* by Brecht was broadcast by Berlin radio in 1931. It was introduced by the announcer as a "Glanzstück mittelalterlicher Dramatik," presenting "einen Massen-Familienmord." This grand finale, however, was not to be brought on the air: its awkward and scurrilous content had rendered it no longer suitable for the modern stage.¹¹

There is a sonnet on *Hamlet* from the late thirties. Its subject is Hamlet's reaction when he witnesses Fortinbras' army heading for Polish exploits. Intertextual foci of the sestet are the concluding couplet of Hamlet's Fortinbras monologue and the exhortation by Fortinbras that ends the play:

Erst jetzt gelingt's dem Dicken, rot zu sehn.
Es wird ihm klar, er hat genug geschwankt.
Nun heißt's, zu (blutigen) Taten übergehn.

So daß man finster nickt, wenn man erfährt
"Er hätte sich, wär er hinaufgelangt
Unfehlbar noch höchst königlich bewährt".¹²

There is no tenable manner of dating the following observation by Brecht on *Hamlet*. The *Werkausgabe* printed it among the non-Aristotelian texts from 1933-1941: "Das Mittelalter mag in dem berühmten Zögern Hamlets Schwäche, in der eigentlichen Ausführung der Tat aber ein befriedigendes Ende gesehen haben. Wir sehen gerade dieses Zögern als Vernunft und die Greuelthat des Schlusses als Rückfall. Allerdings drohen solche Rückfälle auch uns noch, und ihre Folgen haben sich verstärkt."¹³ Brecht wrote a 'bridge scene' for *Hamlet* in 1939; this and a few other practice scenes for actors seem to have been early efforts within the *Messingkauf* project. It was expressly intended for rehearsal use only, to provide actors with a kind of contrastive understanding of their material and to be inserted just before the Fortinbras encounter "on a plain in Denmark." By this scene, Hamlet's indecision is put into the framework of an ascendant bourgeois ethics, a merchant ethics.

This exercise brings the principle of reduction to the acting of the play: the regal *gestus* is cut down to size. What Hamlet learns in this interlude is that the new king is wielding his usurped power with most businesslike sagacity. He has ceded a strip of Danish land to Norway in return for a trade agreement that guarantees the sale of Danish herring to Norway. There was a period of indecision while he pocketed his pride; the nation held its breath. Now Denmark is prospering and the King has a popular backing.

Hamlet's *confidant* thinks honour is the worse for it, but Hamlet finds it hard to agree: "Die neuen Methoden, Freund. Das trifft man jetzt allenthalben. Das Blut riecht nicht mehr gut, ein Wandel des Geschmacks." The scene articulates an aspect of Hamlet's plight that rarely gets a hearing: it is no happy task to reopen a case so well closed. Brecht's little dialogue ends on an iambic tirade in which Hamlet tells himself to revert to carnage—"kehr zurück/Zur blutigen Tat, weil jener mit ihr anfangt!/Oh, hätt er doch gezaudert! Hätt er doch!"¹⁴

In the execution of this scene Brecht, as Ute Baum has shown, disregards certain premises basic to Shakespeare's text.¹⁵ Structurally, however, this interlude is closely patterned on the *Hamlet* scene which it is to render relative. The Danish ferryman whom Brecht's Hamlet bumps into has a maieutic function analogous to that of the Norwegian captain in Shakespeare. And Hamlet's ignorance of the present state of Denmark—of military matters with Shakespeare, of political economy with Brecht—is equally striking in both, whether it is put on or not.

There is a brief prefatory text to the Shakespeare practice scenes which clarifies their purpose. The idea of the *Hamlet* scene is thus to prevent actors from rendering the title figure as a hero:

Die bürgerliche Hamlet-Kritik begreift für gewöhnlich das Zaudern Hamlets als das interessante neue Moment dieses Stückes, hält jedoch die Schlächtereie des fünften Aktes, das heißt die Abstreifung der Reflexion und den Übergang zur 'Tat' für eine positive Lösung. Die Schlächtereie ist aber ein Rückfall,

denn die Tat ist eine Untat. Das Zaudern des Hamlet erfährt durch die kleine Übungsszene eine Erklärung: es entspricht der neuartigen bürgerlichen Verhaltensweise, die bereits auf dem politisch-sozialen Gebiet verbreitet ist.¹⁶

This prefatory text does not refer to the bridge scene only but to a 'Schlußbericht' printed right after that scene. It is a nine-line summing-up, permeated with icy irony, of Hamlet's regression ("zurück/Zur blutigen Tat"), inspired by the sight of Fortinbras's army. It tells, in the third person, of how Hamlet profits by that chance encounter with martial noise to rid himself of his inhibitions: he goes berserk, reverting to the *Endlösung* for which feudal ethics has always opted. This final report comes very close, in theme and build, to Brecht's *Hamlet* sonnet mentioned earlier, which dates from the late thirties.¹⁷ Rodney Symington may be right in linking it with the 1931 radio adaptation; there does, at any rate, seem to be internal evidence in the Brecht archive material for such a tie.¹⁸

There is a very acrimonious observation on the play in a 1940 entry in the *Arbeitsjournal*. Brecht has just been to see a *Hamlet* at the Swedish Theatre in Helsinki. He finds the production "sehr provinziell (dh repräsentativ)." This production, incidentally, has gone down in history as one of the great events in mid-century Finnish theatre. Brecht was not taken in. The production proper gets just one brief and mordant paragraph in his journal, but there seems to be some spillover onto his remarks on the play. Hamlet, Brecht writes, is simply an idealist, derailed when he collides with the real world, an idealist turned cynic: "nichts ist komischer als die seriöse weise, in der unsere theater den shakespeare aufführen. er mag theatralisch sein, aber er ist niemals repräsentativ."¹⁹

In the *Kleines Organon* Brecht offers a summary of the play against the backdrop of the dark and sanguinary era in which he was writing (1948), an era of criminal ruling classes and a widespread mistrust and misuse of reason. Here, too, he focusses on the Fortinbras encounter. Overwhelmed by the warlike example, Hamlet turns back and in a barbaric *mêlée* kills his uncle, his mother and himself, leaving Denmark to the Norwegian. Wittenberg taught him the new art of reasoning, but he doesn't know what use to make of it: "Sie kommt ihm bei den feudalen Geschäften, in die er zurückkehrt, in die Quere. Gegenüber der unvernünftigen Praxis ist seine Vernunft ganz unpraktisch. Dem Widerspruch zwischen solchem Rasonieren und solcher Tat fällt er tragisch zum Opfer."²⁰

Throughout the years, the Fortinbras scene remained the peripety for Brecht, and a stumbling-block. In the opinion of Eric Bentley, Brecht's reading of the scene stuck out like a sore thumb: it did not respect the facts. Bentley, editing the *Organon* for Toby Cole's *Playwrights on Playwriting*, insisted that Brecht's précis of the play was unlikely to meet with approval in Shakespeare's England: Hamlet does not in fact turn back at that point, nor is it appropriate to say that he slaughters his mother and himself. In one of his rare reply letters to Bentley, Brecht grants him a point: paragraph 68 in

the *Organon* must be amended. "Anstatt 'und schlachtet in einem barbarischen Gemetzel seinen Onkel, seine Mutter und sich selbst', muß es heißen: 'und bringt in einem barbarischen Gemetzel seinen Onkel, seine Mutter und sich selbst zu Tode'." Brecht's adjustment is minuscule, to say the most of it. In a second letter he concedes that the mere sight of Fortinbras is not enough to make Hamlet turn back; he also needs to realize that his own life is endangered. There is, however, nothing to act out in Hamlet's voyage to England. Hence the onus falls on the Fortinbras monologue.²¹

The most obvious difference between Brecht's *Hamlet* and Besson's is that whereas Brecht never staged the play, Besson has never stopped. He did his first *Hamlet* in 1977 at the Volksbühne in Berlin (GDR); it was followed by a co-production by the Parisian TEP and the Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve (also in 1977). A Swedish-language version was mounted in Helsinki in 1979. Two Swiss versions were made in 1983, at the Zurich Schauspielhaus and at the Comédie de Genève. Besson's last *Hamlet* to date is a 1985 production in Finnish at the Lilla Teatern, done in part with the same cast that acted in the Swedish version six years earlier.²²

Besson's *Hamlet* productions have all been characterized by a constant mingling of comic and tragic elements, of the grotesque and the sublime, and by an extraordinarily rapid flow and delivery of the lines. The usual running time is approximately three hours. There are, with one significant exception, very few cuts. Besson does not use the King's prayer scene (III,iii): it is deleted in order to maintain as much of an equilibrium as possible between the two chief combatants, Claudius and Hamlet. For Besson as for Brecht, the state of Denmark has profited by the *Machtübernahme* of Claudius; what the latter in his practice scene called the new methods seem to work. In other respects, the two directors' emphases and even interpretations differ considerably.

The following quotation is culled from the TEP programme; it is a kind of key that Besson used on several occasions in the seventies productions:

Les plus belles qualités, de force, d'énergie, d'amour et d'amitié passionnés, de sensibilité et d'intelligence, propre au prince Hamlet tournent à sa honte, le contraignent à la folie et à la mort. L'ombre de son père, héros chevaleresque, le tourmente avec son idéal de superman viril de tueur justicier, vengeur; à l'honneur chatouilleux—cet idéal encore aujourd'hui trouble les consciences et nous le voyons incarné dans les héros de western et de thrillers, ces durs, ces hommes à poigne, politiques ou a-politiques. Ces fantômes virils et paternalistes agissent comme un poison cancéreux et amènent à son autodestruction à une communauté humaine, le Danemark, en plein essor. Ils favorisent la prise du pouvoir par une équipe de foudres de guerre bornés, eux-mêmes sous la coupe de propriétaires sans scrupule.²³

Hamlet, for Besson, is neither Hamlet's personal tragedy nor a tragedy proper. It is a "tragicall histoire", as the title-pages of the first quartos spell it out, a story with a tragic ending. It is a legend that spans over more than six centuries, from the era of Saxo to the Shakespearian present. Even in Shakespeare's time *Hamlet* was "schon ein märchen", Brecht had written in his *Arbeitsjournal* apropos of the 1940 staging. This level has to be maintained, Besson agrees, and must be defended against undue psychologizing. This consideration brought Besson to the use of masks for the entire cast, a convention used for the first time in a Besson Shakespeare in the 1979 Helsinki production. Fully costumed in this way, *cap-à-pied*, the actors would better focus audience attention on the *dramatis personae* and their relationships, and counteract interest in actors' personalities. More often than not, these masks—"Muppets!"—were jeered at by reviewers, in terms that spoke volumes about the brute force of genre expectations.

The individual as a theme, Besson insists, makes it all the more imperative to counterbalance the stage projection of the individual actor's personality.

Au début du dix-septième siècle, un personnage qui cherche à se comprendre comme une entité, c'est une nouveauté. Hamlet est tout le contraire d'un homme politique, il ne pense pas en termes de forces sociales, comme c'est le cas dans la société tribale et féodale. Il pense en termes de forces personnelles, de droits humains, dirait-on aujourd'hui. Aujourd'hui chacun porte son Hamlet en soi, mais à l'époque c'est rare. Hamlet est détruit par ce processus de prise de conscience.²⁴

This Bessonian comment stems from 1983, and it is excerpted from a much longer explication quoted in Anne Cuneo's fascinating *Benno Besson et 'Hamlet'*, a portrayal of three productions which contains a wealth of stills from the second Helsinki version.

Brecht's Hamlet was a corpulent asthmatic, indolent but finally and fatally activated by the din produced by Norwegian drums. His authority for Hamlet's obesity was the Queen's "he's fat, and scant of breath," too literally glossed. Any leisureliness of the kind, Besson insists, is bound to kill the figure: the least show of indolence would render it ludicrous. This is one important reason for the rapid flow: the pace by itself serves to characterize Hamlet. He is very energetic and totally restless, indeed, a man of too much action. The pace does not merely characterize; in a sense it also counteracts the building of a character.

In an *Arbeitsgespräch* in connection with the Berlin production Heiner Müller, who was responsible for the translation, talked of "die Atomisierung der Figur." The Hamlet figure, in other words, is not proffered as a finite bundle of character traits; he is put in motion, carried from one scene to the next, and observed while changing. "In dem Sinne," Besson agreed, "ist es ein bißchen ein Vabanque, wo man das Resultat erst am Schluß sieht."²⁵

Yet for Besson, as for Brecht, Hamlet's most constant feature, his truly modern disposition, is his doubting. It is his most precious quality. The way it has come about, at Wittenberg, and the way it dissolves, make up our focus of interest. The problem is how to foreground this without ego-centering the proceedings, without fixing them to Hamlet's point of view.

Besson goes to great pains to prevent the other *dramatis personae* from being read by us via Hamlet. Rosencrantz and Guildenstern are cases in point: they never chose to be spies, and must not be denounced as spies. Another instance is Hamlet's way with the itinerant actors when instructing them, in a manner that should be humiliating to professionals. His princely aloofness is, in the staging, alienated by visual means. This reminds us of what Brecht wrote in the *Messingkauf* of servants in the audience siding with Lear to such an extent that they applaud the beating a servant gets for carrying out orders.²⁶

There is a whole array of means of avoiding audience subordination to the Hamlet point of view. The mask convention has been mentioned, and in the first Helsinki production it was carried even further. The court, lords and attendants, were wrapped in a single costume, a kind of multi-person poncho which rendered their reactions pointedly collective. This orchestrated presence was an indication that what is at stake in the play is the state of Denmark, and representative, rather than family matters.

Another means is found in Besson's preferred choice of Hamlets with a background in comedy acting. This was noticeable in the Zurich production and strongly accentuated in Helsinki (both Finnish versions featured the same actor). For Besson the choice of a versatile comedian has deeper, pre-Hamlet roots: his casting of Fred Düren as Oedipus in Berlin (1967) had been one means of steering clear of the tragically tragic; and as early as 1954 Brecht had praised his *Don Juan* specifically for reinstating the comic dimension of the Don Juan figure—by reinstating the social criticism of the play, as he chose to put it.²⁷

Actors with a comic resonance have the advantage of knowing how to use their lines to reach out—for assistance, as Peter Brook would have it. Besson makes Hamlet deliver most of his monologues head-on, with the purpose of implicating the audience in his predicament. There is, of course, something counterproductive in this reaching out; it works as a means of effecting distance by obtrusiveness. Technically it is an alienation device, a way of making Hamlet comment upon Hamlet. On the level of plot, it is at the core of Besson's reading of the play. Hamlet has been cornered by feudal mores, by a paternalistic ghost, and by the somewhat juvenile conviction that he was born to set the time right. He is in dire need of amity. But a good friend is hard to find; what he is offered, with irritating frequency, is service and obedience.

This is where Besson's assessment of Horatio comes in. His Horatio is not the static "friend of Hamlet" one is wont to find in *Hamlet*, from the list of *dramatis personae* onwards. And he certainly

isn't the *confidant* who spoke up for honour in Brecht's practice scene. He is someone who gets to be Hamlet's friend, in a process which spans most of the play and which, furthermore, structures the insights to be gained from the play. Horatio, for Besson, is a key figure. Several roles in the play—Laertes and Gertrude are cases in point—have undergone considerable change during Besson's years with Hamlet, while that of Horatio has remained more or less unaltered. I quote from the Berlin discussion (1977):

Die Horatio-Figur ist meiner Ansicht nach in dem Stück eine ganz wesentliche Figur, die sozusagen chorische Funktion hat, in dem Sinne, daß er während des ganzen Stückes praktisch dem Publikum ein echter Spiegel ist, daß er der Art—wie das Publikum die Verhältnisse auf der Bühne aufnimmt—genau entspricht, aber auch eine Spur dahinter ist, so daß das Publikum seiner eigenen Aufnahmeweise kritisch gegenüberstehen kann, über die Figur von Horatio. . . . Durch die Ungereimtheiten, mit denen der Horatio konfrontiert wird, kommt er im Laufe des Stückes zu verschiedenen falschen Urteilen oder zum Teil falschen oder nur zum Teil wahren Urteilen über das, was passiert, insbesondere über die Position von Hamlet, und erst in der letzten Szene, wenn Fortinbras mit seinen Truppen und Trommeln kommt, dann hat er die Geschichte einigermaßen verstanden und empfiehlt auch eine rasche Aufführung des Stückes, damit weitere Irrtümer beziehungsweise Verbrechen möglichst verhindert werden.²⁸

In other words, when the play is over, it begins. The case is reopened for inspection. Unwrapped in this manner, it emerges not so much as a story of a stable to be cleaned up, or of a broom running amuck, but rather as material for a learning process. It is a *tragicall historie*, told "lest more mis-chance/ On plots and errors happen."

Besson has no need of, or use for, a *Schlußbericht* of his own devising in order to put Hamlet into perspective. It is all in the play as written. What he does need is all the play, in order to exhibit and examine the numerous junctures at which things might have taken a different course. These were accentuated with particular care in the 1985 Helsinki production, and this must be one of his main reasons for calling it his favourite version.²⁹ The Fortinbras scene, for Besson, is not *the* peripety of the play. His Hamlet did not stop thinking on a plain in Denmark. On the contrary, even there he insisted on the primacy of thought: "from this time forth/My *thoughts* be bloody, or be nothing worth." The italics are Besson's. They are rarely heard on the stage, and rarely conveyed by translations. Brecht turned the concluding couplet of the monologue against Hamlet; the use regularly made of it is to point the way to condoned chaos. For Besson, it is a sign that Hamlet has his wits about him, once again.³⁰ The barbaric butchery at end of play is not triggered by him.

Brecht's very last entry in his *Arbeitsjournal* (dated July, 1955) concerns *Coriolanus*, the opening scene of which he had so adroitly

adapted and amended a couple of years earlier. What he now wonders is whether it would be possible to stage the play without additions or with very few, just by skilful production. The *Hamlet* suite of Besson, the leading Brecht-Schüler of the fifties, may be adduced to confirm his suspicions. It would be possible. "Il aurait certainement aimé l'*Hamlet* que nous montons maintenant," Besson said shortly before the 1985 Helsinki first night, referring to Brecht.³¹

NOTES

¹ This essay, presented at the Seventh Symposium of the IBS in Hong Kong (1986), appeared in *Nordic Theater Studies* 2/3 (Copenhagen, 1989)

² André Müller, *Der Regisseur Benno Besson* (Berlin, 1967), 30f.

³ *Ibid.*, 24f.

⁴ Müller, *Lesarten zu Shakespeare* (Berlin & Weimar, 1969), Ch. I.

⁵ Brecht, GW 15, 51.

⁶ *Arbeitsjournal* 1, 158; Rodney K.T. Symington, *Brecht und Shakespeare* (Bonn, 1970), 164.

⁷ Letter quoted in Ernst Schumacher, *Leben Brechts* (Leipzig, 1984), 375.

⁸ See, e.g. Symington 1970; Ute Baum, *Bertolt Brechts Verhältnis zu Shakespeare* (Berlin/GDR, 1981); Margot Heinemann, "How Brecht Read Shakespeare," in J. Dollimore and A. Sinfield (eds.), *Political Shakespeare* (Manchester, 1985), 202-230.

⁹ GW 15, 121.

¹⁰ GW 16, 588.

¹¹ Symington 1970, 96f.; cf. Brecht Archive (BBA) 351/34ff; see also 1705/1ff and 122/40f.

¹² GW 9, 609.

¹³ GW 15, 334.

¹⁴ GW 7, 3016 (cf. BBA 154/76ff).

¹⁵ Baum 1981, 125ff.

¹⁶ GW 7, 3014.

¹⁷ Cf. GW 10, 16* (Anmerkungen).

¹⁸ Symington 1970, 96ff; cf. BBA 351/34ff, 344/40.

¹⁹ *Arbeitsjournal* 1, 159f.

²⁰ GW 16, 696.

²¹ For Bentley's expostulation and Brecht's response see the latter's *Briefe* 1, 587-590 and 2, 210-211; cf. Toby Cole (ed.), *Playwrights on Playwriting* (London, 1960), 100f and Bentley, *The Brecht Memoir* (New York, 1985), 93-97.

²² I made the Swedish adaptation of the text and worked as Besson's interpreter during rehearsals; I also collaborated on the Finnish

translation. This, in fact, is what attracted me to the topic discussed in this article.

²³ *tep-actualité* 111 (juin 1977), supplément.

²⁴ Anne Cuneo and Jesus Moreno, *Benno Besson et 'Hamlet'* (Lausanne, 1987), 31.

²⁵ In "HAMLET und kein Ende," a Volksbühne pamphlet (1977).

²⁶ GW 16, 591.

²⁷ GW 17, 1260f; cf. Müller 1967, 18.

²⁸ Cf. n25.

²⁹ Cuneo and Mureno, 1987, 121.

³⁰ *Ibid.*, 268.

³¹ *Ibid.*, 121.

Clas Zilliacus. "Hamlet, Brecht und Besson."

Brecht betrachtete Shakespeares *Hamlet* mit großen Vorbehalten. Wenn er beispielsweise im Jahre 1931 die letzten fünf Szenen für eine Radioadaptation strich, war die begrenzte Sendezeit sicherlich nicht der Hauptgrund für diese Änderung. Seine Skepsis richtete sich gegen zwei Punkte und machte entsprechende Gegenmaßnahmen erforderlich: zum einen sollte der Protagonist des Dramas kein Held sein, zum anderen dürften die Ereignisse nicht als unabänderlich dargestellt werden. Benno Besson, der seine Karriere als einer der führenden "Brecht-Schüler" begonnen hatte, führte Regie über mehr als ein halbes Duzend *Hamlet*-Produktionen seit Mitte der siebziger Jahre, wobei er die Maßnahmen, auf die Brecht bestanden hatte, in den Vordergrund stellte. Jedoch vertritt Besson den Standpunkt, daß diese Maßnahmen bereits im Originaltext vorhanden seien: er vertraut Shakespeare damit in einer Weise, wie sie nur im Brecht der späten Jahre zu entdecken ist. Der vorliegende Beitrag behandelt zwei Helsinki-Fassungen Bessons (1979, 1985); auf den Autor, Clas Zilliacus, geht der Text der ersten Fassung (1979) zurück. Während der Proben arbeitete Zilliacus als Dolmetscher für Besson.

Clas Zilliacus. "Hamlet, Brecht et Besson."

Brecht avait une opinion très réservée du *Hamlet* de Shakespeare. Par exemple, lorsqu'il en élimina les cinq dernières scènes dans une adaptation radiophonique de 1931, il ne l'avait pas fait uniquement par manque de temps. Son scepticisme semble toucher à deux points, qui tous deux exigent des contre-mesures: il est impératif que le protagoniste de la pièce ne soit pas un héros et les actions dans la pièce ne semblent pas immuables. Benno Besson, qui a fait ses débuts comme l'un des principaux "Brecht-Schüler," a monté plus d'une demi-douzaine de productions de *Hamlet* depuis les années 70, en mettant l'accent sur les mesures prônées par Brecht. Néanmoins, Besson trouvent celles-ci toutes faites dans le texte même de Shakespeare: il fait confiance à Shakespeare d'une manière qu'on retrouve dans le Brecht des dernières années. Le présent essai centre l'attention sur les deux versions de Besson montées à Helsinki (1979, 1985); l'auteur de cet essai fut le collaborateur pour le texte de 1979 et l'interprète du metteur en scène durant les répétitions.

Clas Zilliacus. "Hamlet, Brecht y Besson."

Brecht tenía grandes reservas con respecto a *Hamlet*. Por ejemplo, cuando el decidió cortar las últimas cinco escenas de su adaptación radial de 1931, el escaso tiempo que le habían otorgado no fue la única razón. Aparentemente, Brecht parece haber dudado de dos cuestiones, las cuales determinaron la toma de contramedidas: el protagonista de la obra no debe ser un héroe y lo que sucede no debe posar ningún aire de inmutabilidad. Benno Besson, que comenzó su carrera como uno de los principales "Brecht-schuler", ha dirigido más de media docena de producciones de *Hamlet*, desde mediados de los años setenta, dándole preeminencia a las medidas promulgadas por Brecht. Sin embargo, Besson encuentra a éstas ya listas en el texto original: él confía en Shakespeare de una manera que es discenible solamente en el trabajo tardío de Brecht. Este artículo centra su atención en las dos versiones de Besson en Helsinki (1979, 1985). El autor de este trabajo, Zilliacus, fue responsable por el texto de 1979 y trabajó como interprete del director durante los ensayos.

Brecht et l'Autre chinois: Questions préliminaires

Shuhsi Kao

I

La mise en voisinage des noms propres de "Brecht" et de "la Chine" évoque inmanquablement toute une tradition de pensée et un certain type de pratiques interprétatives que révèle, grosso modo et symptomatiquement, la formulation suivante qu'on peut trouver dans la fameuse biographie critique de Martin Esslin:

The Confucian urbanity and courtesy [...] became a decisive influence in [Brecht's] progress toward mature simplicity. The gentle politeness of the Chinese, the undogmatic authority of their classical teachers, represented for him the ultimate socialist ideal of friendliness as the basis of human relations. (104-105)

Sauf à se contenter de la passivité qui résulterait d'un haussement d'épaules impatient à la lecture (une fois de plus) de formules consacrées ou quasi de rigueur—l'esprit chinois, semble-t-on dire, étant confucianiste ou il n'est rien, de là ces références attendues à la "courtoisie," à la "politesse," à l'"amabilité" dites chinoises—on se doit cependant de mettre en question, sinon la validité, du moins la pertinence de telles généralisations reçues. Ce serait là un premier pas à faire, semblerait-il.

Or, l'*auctoritas* à laquelle l'éminent auteur du passage cité ci-dessus pourrait, avec justice, se référer n'est autre que Brecht lui-même. *Höflichkeit*, *Freundlichkeit*, et même *Weisheit*¹ appartiennent, on le sait, au vocabulaire conceptuel de Brecht. On saurait difficilement reprocher aux critiques d'en faire comme lui usage. Dans ce cas, l'attention devra se porter sur l'oeuvre dite primaire. Le matériau textuel "brut," pourrait-on dire, ne manque certainement pas. Ecrits de théâtre, poésie, essais, ébauches, *Arbeitsjournale*, correspondance: autant d'expériences brechtiennes d'écriture et de réflexion où se laisse déceler au premier regard la présence marquante de "la Chine."

Dans la tradition des recherches brechtiennes on n'a pas manqué, et pour des raisons évidentes, de faire bonne place au traitement de la question des rapports de pratique et de savoir entretenus par Brecht quant à la Chine depuis les années 20. Il serait fastidieux de relever en détail les innombrables contributions apportées, dans ce cadre, par les chercheurs au cours des deux dernières décennies en particulier. Pour mes propos ici, il suffira de

noter que, outre la place privilégiée accordée aux écrits de théâtre et aux textes en prose dans la réflexion des spécialistes, la lecture critique des écrits de poésie a retenu et minutieusement détaillé les nombreux lieux de rencontre entre le travail de Brecht et "la Chine". Dans son étude séminale *The Mask of Evil*, référence indispensable pour tout travail portant sur cette question, Antony Tatlow formule les axes principaux de la question dans les termes suivants:

[The topic] "Brecht and East Asia" suggests three overlapping areas of investigation. Firstly, how did he respond to East Asian forms and thought? Secondly, how does this response relate to the European reception of East Asian forms and thought? Thirdly, how does his response reflect East Asian forms and thought? (4)²

La portée de ces questions est évidente. D'autres critiques s'en sont aussi occupés. En ce qui concerne la poésie, et pour ne s'en tenir qu'à un seul cas, on relèvera le corpus, remarquablement volumineux, de lectures exégétiques portant sur le seul topos du poète en exil tel que ce dernier a été "figuré" par Brecht (dans ses *Svendborger Gedichte* par exemple) sous les traits et les mots de personnages chinois. Concomitant de ce topos sont les thèmes, si souvent repris par le poète lui-même, du *verbannte Dichter*, du *Schreibverbot*, du rôle de la poésie "in finsternen Zeiten", entre autres. On conçoit que les spécialistes aient voulu reprendre et développer ces mêmes thèmes dans leur réflexion portant sur la poétique brechtienne, surtout lorsque l'auteur les a déjà posés en termes peu ambigus. A témoin ce passage tiré du texte intitulé *Das letzte Wort*:³

Die älteste aller Lyriken, die noch besteht, die chinesische, erfuhr Beachtung von seiten gewisser Fürsten, indem die besseren ihrer Lyriker individuell gezwungen wurden, mitunter die Provinzen zu verlassen, in denen ihre Gedichte zu sehr gefielen [...]. Man sieht: Die Seßhaftigkeit war nicht das Hauptziel dieser Literatur, noch war diese Kunst lediglich eine Kunst, zu gefallen. Eine solche Beachtung von Seiten des Staates allerdings, eine Ehrung von solchem Ausmaß, wie die deutsche Literatur dieser Zeit erfuhr in Form ihrer totalen Vertreibung, hat kaum je eine Literatur erfahren [...]. (*Schriften zur Literatur und Kunst* 2, 7)

Au passage cité et à sa comparaison centrale font écho ces autres lignes que contient la fameuse lettre à Karin Michaelis rédigée en mars 1942:

Unsere Literaturgeschichte zählt nicht so viele exilierte Schriftsteller auf wie etwa die chinesische; wir müssen das damit entschuldigen, daß unsere Literatur noch sehr jung ist und noch nicht kultiviert genug. Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es schien Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, daß man wenigstens *einmal* den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln mußte. [Souligné par l'auteur] (*Schriften zur Literatur und Kunst* 3, 128)

Compte tenu de telles mises en juxtaposition brechtienne dans les écrits en prose, et en y associant ici, à titre d'exemple, la présence textuelle des poètes chinois Po Chü-yi, Tu-fu et Li-Po dans les poèmes "Besuch bei den verbannten Dichtern" et "Die Auswanderung der Dichter", on devra alors admettre que la question posée plus haut, mettant en cause la pertinence de la position tenue par le discours critique, se voit quelque peu décalée. De fait, elle se pose en premier lieu par rapport aux textes dits primaires, car il s'agit en fin de compte du statut épistémique de la présence chinoise dans l'économie textuelle et conceptuelle de l'oeuvre brechtienne dans son ensemble. Le fait que la question désormais se pose en ces termes découle directement de l'inscription du fait chinois dans l'écriture brechtienne. Elle ne se laisse donc pas aisément subsumer sous des catégories traditionnellement établies telles que "source", "influence", ou même "réception", "intertextualité".

Ainsi, dans les poèmes mentionnés ci-dessus en particulier—mais ce ne sont là que deux exemples parmi beaucoup d'autres—la problématique de l'écriture intertextuelle, à première vue incontournable, perdra également de sa pertinence immédiate dès lors que l'on interroge le statut des références explicitement chinoises, en les distinguant des références localisables à l'intérieur des confins stricts de la tradition poétique de l'Europe occidentale. En d'autres termes, il ne suffira pas de rendre compte, *en bloc*, du fonctionnement intertextuel de l'écriture sous-tendant la thématique de l'exil. L'altérité irréductible qui marque—scripturalement, pourrait-on dire—la présence chinoise dans ces écrits risque d'être occultée par un trop grand empressement à faire intégrer ce qui est, a priori, non-intégrable. Il est bien évident qu'il n'est aucunement question, ici, de stratégie de lecture, ni surtout d'intentionnalité de la part du critique. Je souligne bien plutôt l'effet produit par une pratique de lecture à laquelle manquerait le support d'un travail préliminaire de déchiffrement.

Un tel travail pourrait consister à prendre en ligne de compte la résistance des noms propres chinois à se laisser subsumer sous le registre d'une collectivité homogène et identifiable, en l'occurrence celle des illustres poètes exilés. L'effet d'une telle incorporation, si elle pouvait se faire sans accroc, résulterait en la cooptation, voulue ou non, de l'altérité inscrite dans l'écriture poétique. On conviendra que, s'agissant de l'oeuvre de Brecht, un tel résultat serait très peu souhaitable. Dans cette perspective, l'interrogation du statut du texte brechtien quant à référence chinoise influe directement sur l'acte de lecture. Et l'inverse n'est pas aussi faux qu'on le pense.

Par ailleurs, et toujours dans le cadre des deux poèmes mentionnés ci-dessus, on notera que le rappel des noms d'illustres précurseurs et la mise en juxtaposition de ces noms avec celui de l'auteur (explicitement inscrit ou non dans le poème) sont des procédés topiques d'écriture qui renvoient à une longue tradition de poétique/rhétorique/théorie facilement identifiable. A côté de ces aspects formels, on notera également que, au niveau de la thématique, un certain nombre des noms propres réfèrent implicitement aux oeuvres respectives où il est question, justement, de l'exil. Renvois intertextuels doublement renforcés, comme on le voit. Ceci, à l'intérieur du cadre strict de la tradition européenne occidentale, je le répète. De *La Divine Comédie* à la poésie de la Renaissance italienne/française/anglaise, de Bembo, Ronsard et Sydney à Baudelaire par l'exemple, les précédents ne manquent pas. Et la tradition les sanctionnent. Les procédés formels sont repris, même si les causes que défendent les textes en question varient selon les oeuvres, les circonstances historiques, les positions théoriques. Le spectrum inclut un topos tel que l'exil, aussi bien qu'une stratégie rhétorique comme le laisse entendre la notion d'"illustration" telle qu'elle opère dans le discours de la *Deffence* de Du Bellay. A la limite, l'*imitatio* de la Renaissance européenne sur laquelle se fonde une certaine conception de la poéticité serait un cas exemplaire des causes qui justifient les moyens, comme on dit. L'efficacité de ces moyens ou procédés traditionnels ne peut être mise en doute: par delà les vicissitudes de l'histoire et des temps, dit le poète, une commune mesure se retrouve dans la compagnie des poètes pris à témoin. D'où: consolation, confirmation, ratification, selon le cas et les besoins de l'heure. A la limite: autorisation. Mais consolation avant toutes choses, comme il sied à la tradition de la poésie de l'exil, et, pour Brecht, cette consolation est de source chinoise dans le poème "Besuch bei den verbannten Dichtern" des *Svendborger Gedichte* des années 30:

[...] Doch, Trost in den Augen
 Näherte Po Chü-yi sich und sagte lächelnd: "Die
 Strenge
 Hat sich jeder verdient, der nur einmal das
 Unrecht benannte."
 Und sein Freund Tu-fu sagte still: "Du verstehst,
 die Verbannung
 Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird
 [...]."

Mais qu'en est-il de l'exemplarité et de l'efficacité notées ci-dessus lorsque l'altérité de la présence chinoise dans les poèmes brechtiens rend difficile, sinon invraisemblable, l'intégration des noms propres de Po Chü-yi, Tu-fu et Li-Po dans la communauté culturellement démarquée d'Homer, Lucrèce, Ovid, Dante, Villon, Shakespeare, Voltaire, Heine? Sauf à se contenter d'une conclusion au niveau thématique (disons, un certain universalisme, pour ne pas dire internationalisme, du thème du poète exilé), la réponse à cette question dépend évidemment de la mesure dans laquelle on veut bien retenir et souligner l'"étrangeté" du fait chinois dans l'oeuvre et la pensée de celui à qui l'on doit le concept de *Verfremdungseffekt*. Pour ma part, je dirais que cette question dépasse de loin les limites des préoccupations strictement textuelles envisagées ici jusqu'à présent. Elle requiert un cadre plus élargi de réflexion, celui du concept de l'épistémè occidentale.

II

Toute question fructueuse, dans la mesure où elle l'est, suscite d'autres questions. Celles posées ou impliquées dans le travail exégétique et interprétatif accompli par les recherches brechtiennes forment les conditions de possibilité pour la formulation de mes propres questions et, par là même, la part de dette que je leur dois. Le présent travail se situe dans le cadre d'une interrogation de longue haleine portant sur la configuration épistémique de l'*Autre* chinois tel qu'il a été (et est encore) véhiculé par le savoir et l'imaginaire collectif occidentaux depuis, disons, le temps de Leibniz. Je formule la chose en ces termes non seulement par souci de brièveté, mais aussi pour marquer, dans cette interrogation, les deux coordonnées incontournables que sont *et* le concept d'épistémè dérivé du travail inaugural de Michel Foucault, *et* le nom de Brecht mis en rapport avec la Chine. Dans le projet qui

m'occupe, Brecht tient une place privilégiée aux côtés de poètes tels que Paul Claudel, Ezra Pound, Henri Michaux, par exemple. Il s'agira en effet de voir que la présence constitutive de la "Chine" dans quelques-unes des principales poétiques du vingtième siècle ne relève pas simplement d'un effet de prolongement de la longue fascination proprement européenne avec ce qu'il est convenu d'appeler l'"exotique" oriental. Bien plus, elle est axée sur le désir de figurer l'altérité, désir que les poètes occidentaux ont rendu explicite au vingtième siècle et que requiert l'articulation de la parole poétique impliquant le "je" du sujet parlant. Que cette recherche de l'Autre prenne, aujourd'hui, pour visée et pour objet de connaissance une "Chine" encore et toujours à saisir et à reconnaître, cela n'a rien qui doive surprendre si l'on veut bien admettre qu'une certaine "Chine", épistémique justement, a fait son entrée définitive dans l'imaginaire collectif européen par le biais de la réflexion philosophique sur le langage. La saisie de l'Autre s'effectue ainsi dans la parole, après qu'elle s'est procurée une assise épistémologique dans la tradition philosophique et en passant par l'activité fondatrice de l'imaginaire collectif. Il va de soi que l'entreprise d'écriture brechtienne ne saurait ni échapper à l'emprise de l'épistémique dont elle est héritière, ni se soustraire au désir sous-tendant l'imaginaire poétique moderne de voir figurer l'Autre, en l'occurrence l'Autre chinois.

Mais avant de passer au cas brechtien proprement dit, et pour mieux souligner toute l'innovation autant que le souci de participation dans la contemporanéité historique tels qu'on peut les déceler dans l'oeuvre de Brecht, il convient au préalable de relever très brièvement quelques points de repère pris dans l'autres poétiques. Ce sont quelques-uns des hauts points du parcours suivi par le vocable "Chine" dans l'imaginaire européen. Ils serviront à mieux délimiter la contribution brechtienne à ce parcours et, par suite, à la réflexion sur la question éminemment moderne de l'Autre. Il s'agira en particulier des approches divergentes présentes dans les écrits de Saint-John Perse, Pound et Segalen, en exergue desquelles je cite une petite fable de Nietzsche:

In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der "Weltgeschichte": aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben. (*Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, 309)

A cette fable je fais suivre la question posée par Foucault dans *Les Mots et les choses*, question qui résume de la façon la plus directe la problématique du sujet dans le langage:

[...] puis-je dire, en effet, que je suis ce langage que je parle et où ma pensée se glisse au point de trouver en lui le système de toutes ses possibilités propres, mais qui n'existe pourtant que dans la lourdeur de sédimentations qu'elle ne sera jamais capable d'actualiser entièrement? (335)

La question de Foucault pose en termes clairs le rapport irréductible entre le langage et le savoir—rapport qui n'a pas fini de préoccuper la pensée philosophique européenne depuis au moins le temps de Locke. Une des couches de cette sédimentation du savoir a pour nom la "Chine", formation discursive/conceptuelle qu'ailleurs j'ai appelée l'imaginaire idéogrammatique occidental. Au vingtième siècle, l'actualisation de cet imaginaire dans l'écriture est plus particulièrement remarquable, non pas tant pour le fait de sa fréquence que pour les formes divergentes qu'elle a prises.

Chez Saint-John Perse, comme le montrent ses "Lettres d'Asie" contrastées aux écrits poétiques, une espèce de schizophrénie marque l'expérience vécue en Asie par le poète d'*Anabase* et celle vécue par le jeune diplomate impliqué par ses fonctions dans "l'histoire à vif" d'une Chine en pleine effervescence déjà visant l'oeuvre révolutionnaire à accomplir. D'un côté, Perse a fait de sa jouissance des espaces désertiques et dépeuplés de l'Asie centrale la substance imaginaire des "anabases" de son écriture poétique. De l'autre côté, il a su percevoir l'envergure du processus historique en cours, tout en rejetant expressément toute l'actualité culturelle et la réalité quotidienne du peuple chinois, agents producteurs de ce processus.

Dans un contexte différent, la découverte de l'idéogramme chinois par Ezra Pound, ainsi que l'entreprise d'écriture poétique dans laquelle s'inscrit graphiquement le signe idéogrammatique, se sont effectuées sur la base d'un savoir livresque et d'une cécité à l'encontre de la réalité contemporaine de la Chine. Encore une fois, il s'agit d'un rejet du présent, pour cause de non-pertinence. L'actualité de l'histoire est évacuée d'office, pour faire place à tout un système de références culturelles d'autant plus valorisées qu'elles sont divorcées du présent vécu de l'Autre. C'est donc dans la mesure précise où elle est statique, stratifiée et statufiée, que l'altérité chinoise a pu s'inscrire dans l'espace textuel de Pound et jouer un rôle constitutif dans l'articulation de la poétique vorticiste. De fait, l'auteur de *l'Imagist Manifesto* est quelque peu malmené par Brecht

dans un poème datant des années 40, "E.P. Auswahl seines Grabsteins". Même si ici Brecht s'en prend plus au programme imagiste du poète américain qu' à ses vues politiques, la notion de pétrification (*Versteinerung*) dont il est question dans ce poème se laisserait transposer, avec pertinence, dans le cadre des rapports de Pound à une "Chine" inscrite et ciselée dans la pierre de l'édifice culturel ébranlé par les forces révolutionnaires déjà en cours. Dans ce sens, on dira que le fonds culturel révolu que privilégie Pound (dans les *Cantos*, par exemple) participe de la *Herstellung von Versteinerungen* au coeur de l'entreprise imagiste telle que Brecht la perçoit.

Ainsi, en contraste direct à ce qui sera le cas chez Brecht, la vigueur des tentatives de renouvellement qui ont lieu en Chine au cours des premières décennies du vingtième siècle n'ont trouvé aucune résonance chez Pound. Le regard également admirateur jeté par le poète de *Cantos* sur le modèle chinois n'aura su retenir en fin de compte que la part d'héritage culturel et intellectuel justement reniée par l'actualité en cours. Dans la même perspective, quoique pour des raisons différentes de poétique, le dire du poète Victor Segalen rend explicites aussi bien le rejet de l'histoire en voie de se constituer, que la recherche—que j'appellerais archéologique, dans l'acception *non*-foucauldienne du terme—d'une pensée et d'une pratique millénaires mais dépassées par les événements politiques alors en procès. Ce que perçoit le regard sélectif de Segalen sur la Chine, ce qui constitue le fondement même de sa poétique de l'"exotisme" et structure ses *Stèles* aussi bien que son monde imaginaire, c'est "l'ancienne Chine," dit Segalen: c'est un temps, une esthétique, tout un système de valeurs philosophiques et symboliques que la Chine contemporaine tente, justement, de répudier.

A cet égard, le cas de Brecht est un cas exceptionnel. Il est d'autant plus frappant lorsqu'on considère que c'est par le biais de sa propre oeuvre et de sa réflexion sur la Chine dite classique que Brecht a su saisir toute la portée historique de l'actualité politique alors en pleine lancée en Chine. Cette même actualité contre laquelle s'était buté Saint-John Perse, au point qu'il l'avait ressentie comme une entrave à son activité créatrice de poète, c'est justement celle tant admirée par Brecht pour ce qu'elle implique du rôle producteur enfin alloué à la masse dans l'émergence du nouvel ordre. Cela est d'autant plus vrai que, vers le début des années 50, un Brecht déçu a dû faire le constat amer d'un processus en cours en Allemagne menant droit au règne de la statistique et à une bureaucratisation étatique toujours plus envahissante. L'admiration chez Brecht est en proportion directe au succès apparemment décisif du modèle chinois, lequel succès lui apporte espoir et

encouragement. Rien, soit dit en passant, n'est plus proprement admirable qu'un nouveau modèle qui a réussi.

Dans une direction diamétralement opposée aux cas de Perse, Pound et Segalen, mais fonctionnant selon les mêmes axes, l'adhésion de Brecht à ce qu'il perçoit de fondamentalement positif et fructueux dans le phénomène historique de la révolution chinoise s'inscrit dans sa propre réflexion politique et poétique. Une telle adhésion se laisse voir à la fois comme une quête, dans l'altérité, de ce qui pourrait lui servir de points de référence aussi bien que de modèles, et comme la *re*-connaissance de repères préalablement *compris*. C'est dire que pour Brecht, qui a su si bien accueillir les nouvelles données d'une Chine nouvelle, ce qui a été retenu ne saurait différer de ce qui était *déjà sien*. Nécessairement. La question de savoir si Brecht en était ou non conscient ne me paraît pas d'une grande pertinence. Je dirais presque qu'il s'agit là d'une nécessité de nature constitutive quant à toute recherche de l'altérité. Je ne pense pas non plus qu'il faille faire intervenir la notion de circularité herméneutique ou du *wirkungsgeschichtlichen Bewußtsein*,⁴ notion dont le fondement philosophique ne saurait admettre la figuration de l'altérité. Disons donc, pour aller vite, que le fonctionnement ici de la *re*-connaissance se fonde sur une *pré*-connaissance historiquement circonscriptible et culturellement incontournable. Profondément enracinée dans l'imaginaire européen, la fameuse "connaissance de l'Est"—pour reprendre ici une expression de Claudel qui, lui aussi, a sa part à jouer dans cette histoire—est un fait de langage, une formation discursive/conceptuelle ayant pur nom la "Chine."

Que cette *figure* privilégiée de l'Autre fonctionne à la fois comme figure paradigmatique de l'altérité et comme creuset où se cristallise une expérience collective historique de première importance, c'est là une instance rare de conjugaison dont Brecht a su extraire une mesure de bénéfice pour son travail d'écriture et de réflexion politique. Une telle conjonction opportune lui sert de cadre dans lequel les préoccupations esthétiques et idéologiques tentent de saisir les alternatives que semblent lui présenter les succès de la révolution chinoise. Elle signale la possibilité de la mise en marche d'un processus dynamique de renouvellement politique et social, tel que l'aurait souhaité Brecht pour une Allemagne socialiste délestée du fardeau immobilisant d'un dogmatisme étatique déjà trop ancré. Pour ce qui est du domaine du travail créateur, on se rappelle l'exaspération de Brecht, dramaturge et directeur de théâtre, aux prises avec les intransigeances et interférences de ceux qu'il appelle les *Publikumsschulmeister*.

Rien, en effet, ne paraît plus menaçant à celui qui recherche avant tout le *Heimische* que ce qui est *fremd*. Et rien n'est plus potentiellement *verfremdend* que la référence chinoise, lorsque telle est la visée d'une certaine construction de représentation. Pour l'auteur du *Verfremdungseffekt*, la rencontre décisive avec le célèbre acteur de l'opéra chinois, Mei Lan-fang, à Moscou en 1935 lui présente un point concret de focalisation sous la forme de la technique traditionnelle du jeu théâtral chinois, et c'est à partir de ce point que se laissent enfin formuler les diverses expérimentations avec la *Verfremdung* prédatant la rencontre de 1935. D'où l'importance du texte intitulé *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, rédigé peu après l'expérience personnelle des effets du spectacle théâtral chinois.⁵ Son importance dépasse le cadre du souci strictement scholastique quant aux origines du concept de l'effet de distanciation dans le théâtre brechtien. Bien plutôt, je soulignerais ici la connotation de l'étranger/l'autre que retient le fonds étymologique du terme brechtien. Bref, la référence chinoise offre à Brecht un *double* bénéfice: d'une part, l'occasion de puiser dans le fonds communautaire de l'imaginaire européen pour y trouver la figure déjà "familière" et re-connue de l'Autre chinois, et d'autre part, la possibilité d'exploiter l'infinie altérité de cette figure pour en faire la clef de voûte de son édifice conceptuel du *Verfremdungseffekt*.

La question ne peut en rester là, il faut encore la faire accompagner du souci brechtien souvent énoncé quant à la fonction transformatrice du théâtre de la distanciation. La transformation que Brecht vise à instaurer chez le spectateur ne saurait se laisser divorcer de la réalité en transformation représentée sur la scène. Les notions qui reviennent le plus souvent dans ses écrits sur le théâtre, ce sont justement: changement, mouvement, processus. Une note de son *Arbeitsjournal* (vol. 1) insiste sur la relation nécessairement étroite entre la dialectique et le théâtre de la distanciation, la tâche de ce dernier étant de

auf den widerspruchsvollen, prozessualen charakter der zustände, vorgänge, figuren hinzuweisen, denn ohne erkennen ihrer dialektischen natur ist die realität ja eben nicht meisterbar. der v-effekt macht diese dialektische natur darstellbar, das ist seine aufgabe [...] da ist ständig der sprung [...] vom jetzt zum gestern und morgen, die einheit des inkongruenten, die diskontinuität des weitergehenden. hier wirken die v-effekte. (216)

Dès lors, on conçoit que Brecht ait pu se sentir puissamment attiré par le mouvement historique en Chine, en cours dès les premières

décennies du siècle, et qu'il ait voulu en tirer pour le fondement conceptuel de son théâtre une part de réalité politique et sociale jusqu'alors manquante en Allemagne. L'actualité de la révolution maoïste aura été pour lui le *troisième* et dernier maillon qui complète la figure désormais pleinement efficace de l'altérité chinoise. C'est la référence chinoise dans toute son efficacité et son actualité qui joue dans les pièces comme *Die Maßnahme* et *Der gute Mensch von Sezuan* par exemple, et dans un poème tel que "Die andere Seite":

1934, im achten Jahre des Bürgerkriegs
Warfen Flugzeuge Tschiang Kai-scheks
Über dem Gebiet der Kommunisten Flugblätter ab
Die auf den Kopf Mao Tse-tungs einen Preis
setzten.

Umsichtig
 Ließ der gebrandmarkte Mao angesichts des
 Mangels
 An Papier und der Fülle der Gedanken die einseitig
 Bedruckten Blätter aufsammeln und brachte sie
 Auf der sauberen Seite bedruckt mit Nützlichem
 Unter der Bevölkerung in Umlauf.

Cecit dit, je ne voudrait pas assigner à la Chine révolutionnaire un rôle trop exclusif en ce qui concerne le développement de la pensée politique chez Brecht. Il est bien évident que Brecht n'a pas été chercher chez Mao Zedong, dans les essais politiques ou dans la poésie de ce dernier, ce qu'il savait de marxisme. Quoique, soit dit en passant, on ne saurait trop insister sur l'importance attachée à l'essai de Mao *Sur la contradiction* (1937) par le Brecht désabusé des années 50 qui déplore la "Verkümmerung der Dialektik". La re-connaissance dont il a été question tout à l'heure s'effectue dans la rencontre entre, d'une part, l'accomplissement d'un modèle idéologique *dans* la réalité contemporaine, et d'autre part une pensée en pleine effervescence, tout entière prise par l'urgence d'une tâche encore à accomplir et impatiente face à ce lui paraît comme un freinage imposé par la bureaucratisation naissante. Mais réduire cette rencontre aux dimensions d'une coïncidence heureuse serait, à mon sens, refuser d'admettre que le fonds collectif qu'est le savoir épistémique sur la Chine a, encore une fois et toujours, son mot à dire dans toute approche de l'Autre. Brecht, héritier de ce fonds et travaillant à l'intérieur du cadre de ce savoir—au même titre que Perse ou Pound—ne saurait échapper à son emprise. Il lui doit ses premiers pas dans sa recherche de l'Autre, et ce fonds le rend réceptif à la

contemporanéité de l'Autre. C'est bien dans cette mesure que Brecht a pu trouver dans divers courants philosophiques chinois, dans les formes traditionnelles de la poésie chinoise, et surtout dans la pratique théâtrale chinoise, des éléments qu'il a par la suite assimilés au point de les faire siens, et qu'il a su maintenir dans leur "étrangeté" inaugurale. C'est là, pourrait-on dire, une forme de contradiction permanente. Elle me permet de suggérer que notre approche du *Verfremdungseffekt* (par exemple) pourrait éventuellement bénéficier d'un passage par la réflexion sur l'épistémè occidentale touchant à la figuration de l'altérité chinoise.

Bibliographie des ouvrages cités

- Berg-Pan, Renata. *Bertolt Brecht und China* (Bonn: Bouvier, 1979).
- Brecht, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Vols. 2 et 3. Werner Hecht, ed. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967).
- Esslin, Martin. *Brecht. A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions* (London: Methuen, 1984 [1959]).
- Felbert, Ulrich von. *China und Japan als Impuls und Exempel* (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1986).
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966).
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Vol. 3 (München: Carl Hanser Verlag, 1977 [1966]).
- Song, Yun-Yeop. *Bertolt Brecht und die chinesische Philosophie* (Bonn: Bouvier, 1978).
- Schwarz, Peter Paul. *Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik* (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1978).
- Tatlow, Antony. *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation* (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1977).

ANNOTATIONS

¹ A propos de ces termes brechtiens et de leurs rapports avec la tradition chinoise, voir les remarques judicieuses d'Antony Tatlow, *The Mask of Evil*, p. 369-381.

² La portée de ces questions, Tatlow l'a amplement démontrée dans son ouvrage. Elles donnent à penser, et les quelques réflexions que je communique dans le présent travail portent la marque de la dette que je dois au travail de Tatlow. Dans le cadre général des rapports Brecht-Chine, citons également les études de Renata Berg-Pan, Ulrich von Felbert (65-115) et Yun-Yeop Song.

³ Sur la question de la datation de cet écrit, voir en particulier les renseignements fournis par Antony Tatlow dans la note 133 à la page 150 de son ouvrage.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr, 1972), pp. 284ss. Voir également le débat Habermas-Gadamer des années 60 et 70.

⁵ Voir Tatlow, pp. 303-325. Voir également John Willett, *Brecht in Context* (New York: Methuen, 1984), pp. 219ss.

**Shuhsi Kao. "Brecht and the Chinese Other.
Preliminary Questions."**

Brecht scholars have long used the critical concept of influence when delving into the multi-faceted relation between Brecht's work and the Chinese theatrical, poetic, philosophical and cultural traditions. This essay aims to show that, whether it be, for example, in his poetic portrayal of the "verbannte Dichter" or in terms of the "Verfremdungseffekt," this relation, perforce, should be located within the philosophically grounded and infinitely complex framework of the Western epistemic conception of China as the Other. In this sense, the subterranean search for alterity which underlies much of Brecht's theoretical reflection can be said to be the heir of the specifically Western epistemic tradition of the Other.

**Shuhsi Kao. "Brecht und das chinesische Andere.
Einleitende Fragen."**

Die Brecht-Forschung versucht seit langem, die facettenreiche Beziehung zwischen Brechts Werk und chinesischen Traditionen in den Bereichen Theater, Poetik, Philosophie und Kultur mit Hilfe des Konzepts der Einflußnahme zu erklären. Der vorliegende Beitrag untersucht, ob diese Beziehung, beispielsweise in Brechts Darstellung des "verbannten Dichters" oder in dem Begriff des "Verfremdungseffekts", notgedrungen in einen philosophisch begründeten und äußerst komplexen Rahmen der abendländischen Konzeption von China als dem Anderen verwurzelt ist. Die latente Suche nach dem Anderen in Brechts theoretischen Reflexionen stünde damit in dieser spezifisch westlichen epistemischen Tradition des Anderen.

**Shuhsi Kao. "Brecht y el 'otro' Chino.
Notas preliminares."**

Los estudiosos de Brecht han usado el concepto crítico de influencia en sus análisis de la multifacética relación entre el trabajo del alemán y las tradiciones culturales, filosóficas, poéticas, y culturales chinas. Este ensayo trata de demostrar que ya sea en el retrato poético de la "verbannte Dichter", o en terminos de "verfremdungseffekt", esta relación debe ser localizada en el complejo marco de la construcción epistémica de China como el 'otro.' En este sentido la búsqueda subterránea de alteridad que caracterizada toda la obra teórica de Brecht, puede ser considerada como heredera de la tradición epistémica occidental del "otro".

Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism, and the Politics of Form

Janelle Reinelt

This paper is an attempt at a possible articulation of Brechtian dramaturgy, feminism and deconstruction, or more generally of post-modernism. The vigorous debate about whether feminism should be considered a post-modernism has some features in common with the question of how far Brecht can be seen as a precursor of post-modern aesthetics. Brecht and feminism are often strange bedfellows, but they nevertheless share several crucial features which enter this debate. First, the political agenda of both Brecht and socialist-feminism is inseparable from their art. The task of Brecht and also of feminist theatre is to interrupt and deconstruct the habitual performance codes of the majority (male) culture—their stance is always adversarial vis-à-vis the prevailing hegemony. Both Brecht and feminism emphasize the possibility of change, that things might be other, that history is not an inevitable narrative. Feminism is and Brecht was historically embattled in the struggle to make art which dismantles the political and artistic status quo.

The search for means of subverting bourgeois ideology in performance links Brecht and feminism to some of the critical projects of deconstruction. Foregrounding these affinities, however, displaces and obscures the radical engagement in Sartre's sense which marks both Brecht and feminism.

Brecht and Deconstruction

By what sign does Galy Gay know that he himself
Is Galy Gay?
If his arm were chopped off
And he found it in a hole in the wall
Would Galy Gay's eye know Galy Gay's arm?
And would Galy Gay's foot cry out: that's the one?¹

Brecht's debunking of the continuity of the ego in *A Man's A Man* provides a useful focal point for a look at the complex relationship between Marxism and deconstruction. While Marxism and deconstruction seem compatible when the critical operations are

to make discourses evident, to unravel hegemony, to denaturalize and displace the seemingly natural and sovereign, the contradictions between them become acute over questions of "real" knowledge and truth. A sympathetic Marxist critic like Michael Ryan can see that "permanent revolution is the deconstructive possibility expressed politically."² On the other hand, Perry Anderson judges that post-structuralism results in the "exorbitation of language," the "attenuation of truth," and the "randomization of history."³ The heat of this debate exists because of the contradictions playing through deconstruction at this historical moment. Its great power to retrieve and recuperate areas of marginal discourse has been recognized by many, especially by feminists, while the political conservatism of the Yale critics seems to confirm Terry Eagleton's charge that their "recycling of the work of Jacques Derrida for Ivy League consumption may be seen as the latest instance of US cultural imperialism."⁴

We can turn to Brecht, then, to see to what uses and abuses such critical theory can be put. Brecht anticipated and developed practical demonstrations of several of the key operations of deconstruction and post-structuralism. However, from a different viewpoint, certain aspects of his work seem to establish a limit case for such critical practice, demonstrating the incommensurability of the discourses of deconstruction and Marxism. I chose *A Man's A Man* for the exemplary text here because the role of the subject in the production of meaning is a critical issue in Marxism, feminism and deconstruction. Galy Gay is post-Derridean man. He is a "man who does not wish to be named;" that is, specified through signification, benamed, established. He goes out to buy a fish but, as a result of his position in an ensuing web of sociopolitical practices, he changes his intentions and his functions and becomes interchangeable with Jeraiah Jip whose place he displaces. In the vaudeville "numbers" that follow, Gay acts out the sale of a fraudulent elephant, is tried, convicted and executed. But he does not die, he merely "slips" into somebody else's shoes. "One man is no man. Until somebody calls out to him."

This calling out is the function of ideology, which governs the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence. The individual is constructed as a subject to take up a position of unity and coherence from which she is able to act, learned from the ideological mirror in which she mistakes herself. Galy Gay refuses to look into the crate where his dead self lies:

I cannot look, on pain of instant death/
At the blanked-out face in a crate/
Of a certain man, once known to me from the
water's surface/
Into which looked a man who, as I know, has just
died.

The myth of identity comes from a reflection, which is always in an ideological mirror. Refusing the old identity (which was also ideological), Gay accepts the reflected self which Uriah and his buddies give him in calling out to him as Jeraiah Jip.

While here Brecht portrays an instance of the transformation and reconstruction of a subject, he also had a dramatic method or technique for uncovering the arbitrariness of identity and its social construction. The Alienation effect hollows out and denaturalizes behaviors which are actually socially constructed, enforced through power relations and the myopia which results from habitual positioning within them. The A-effect underlines the non-necessity of such behaviors and the insubstantiality of such constructed identities. Terry Eagleton has remarked on the Derridean character of alienated acting which, "sliding a hiatus between actor and action," reveals the non-self-identical gesture as imbricated in the conditions of their production. He writes: "The dramatic gesture, by miming routine behavior in contrivedly hollow ways, represents it in all its lack, in its suppression of material conditions and historical possibilities, and thus represents an absence which it at the same time produces."⁵

The Derridean gloss helps clarify the production of meaning. What the actor does in fact displaces the other possible actions. They are there in radical alterity, present in their absence, if only we can see them. Thus Brecht writes: [The actor] "when he appears on the stage, besides what he actually is doing he will at all essential points discover, specify, imply what he is not doing; that is to say he will act in such a way that the alternative merges as clearly as possible, that his acting allows other possibilities to be inferred and only represents one out of the possible variants."⁶ Brecht's major technical tool for fixing the not-but, the social gest, exposes the sociopolitical relations which support it. Brecht builds the lesson of the gest into *Caucasian Chalk Circle* when Azdak explains to the disguised Grand Duke how a poor man eats in contradiction to a rich man. In so doing, Brecht alienates the gest of eating, revealing the possibilities for a disquisition on the mythology of table manners, à la Roland Barthes. In fact, Barthes, writing of the Brechtian gest in terms of Lessing's "pregnant moment," sees it as "just this presence of all the absences (memoirs, lessons, promises) to whose rhythm History becomes both intelligible and desirable."⁷

In addition to the A-effect and its critical support, the social gest, Brecht's epic structure also seems like a deconstructive strategy. Episodes are self-contained, discontinuous spectacles, contradicting or replacing each other, and designed for possible rearrangement. The logocentric, seamless world of Aristotelian drama is here subverted, refused a place. Events are not causally connected, self-identical and stable, but are constituted by difference, by what they are not, are lacking, might have been. Roland Barthes describes these epic scenes as cut-outs, "decoupage," the "erecting of a meaning manifesting the production of that meaning" and thus ultimately throwing it into question.⁸

Thus far it seems as if Brecht's work is almost a precursor of deconstructive practice, breaking up continuities, denying identities, approaching meanings by reference to lack and absence, refusing closure or completion in many of his texts. However, this harmonious compatibility unravels in Brecht over the issue of the subject's role and the value of valueless discourse. Bourgeois critics often act as if the A-effect, social gest and epic structure can be lifted out of Brecht and treated completely as a formalism. Fundamental to both feminism and to Brecht's project is the embodiment of socio-political analysis in those processes. These tools are not neutral. To consider this distinction, we will return to *A Man's A Man*.

In a 1927 radio broadcast, Brecht described "a new type," a human being who is infinitely adaptable and changeable and who, contrary to what we might think, is no weakling but the strongest of all. "That is to say he becomes the strongest once he has ceased to be a private person, he only becomes strong in the mass."⁹ Brecht claimed to have revised the text of *A Man's a Man* ten times. This endless rewriting and modification is a typical refusal of closure in Brecht's work, one of the indices of his post-modern leanings and his inclination to open-ended supplement and re-iteration in Derrida's sense of those words. However, the ending of the play reveals a site of struggle over the production of meaning which is germane to this discussion. In the 1928 version, produced at the *Volksbühne*, the last scene took place before the fortress at Sir El Djowr where Galy Gay leads an assault. In 1931, the scene was cut from Brecht's production with Peter Lorre, Brecht saying he was "unable to see any way of giving a negative character to the hero's growth within the collectivity. I decided to leave that growth undescribed."¹⁰ In the 1950s, he restored the Fortress scene with several insertions, the most pointed being the description of 7,000 innocent refugees burning inside the fortress. The reworking of this material represents an effort on Brecht's part to close the gaps and the possible play of signification in the earlier version, to disallow the possible positive reading of Gay's transformation. Ceasing to be a private person and becoming a member of the mass has positive connotations vis-à-vis the effort to build a revolutionary party, but its fascist connotations are much stronger, especially within Brecht's historical context. This ambivalence of the centerless self points to the problematic of the subject as seen within both post-structural and Marxist discourse.

The relationship between structure and subject has not had a history of successful articulation in Marxist thought, and in France in the period we now call structuralist, two divergent ways of thinking coalesced to dismantle the subject. Lévi-Strauss and Foucault proclaimed the end of the subject in favor of the development of forms, and Marxism's most important thinker of the moment, Louis Althusser, joined forces with this view by erasing the subject altogether with a theory of ideological determination. In what is called post-structuralism, a radical linguistic model becomes the paradigm for human interactions and with it, especially in Derrida, structures themselves are overthrown in a philosophical critique of

centers, presences, and origins. Enter undecidability, indeterminacy, and the endless play of signifiers. Along with the subject, the notion of Truth disappears. As Perry Anderson points out, "the *distinction* between the true and the false is the ineliminable premise of any rational knowledge. Its central site is evidence."¹¹ This epistemological crisis is heightened when coupled with a theorized dispersed subjectivity in a field of infinite play.

The function of ideology is to position subjects within a specific organization of reality, making available certain fixed relations which pass for the whole of sociability. Althusser attacked naive notions of false consciousness and uncritical empiricism and reinstated ideology as a constitutive practice that produces and reproduces life, freeing it from relegation to the status of superstructure determined by the economic base. The new theory, however, proclaimed that ideology had no history, or, in other words, subjects exist wholly *inside* an ideological formation.¹² Ideology interpellates (his word) individuals as subjects, fixing them in an always imaginary relationship to the real conditions of existence. Rosalind Coward and John Ellis identify the shortcomings of this view: "... this Marxist account does not show how the contradictory processes of the individual subject are themselves constituted: this in turn means that it cannot analyze moments of ideological crisis where these subjective processes enter into contradiction with the functioning of ideology itself; where these subjective processes are overdetermined by the contradictions of other practices."¹³ How is it that subjects have agency? How is it possible to work for revolutionary change? From the dangers of a crude economism, Marxism had made only a lateral move to the dangers of a crude ideologism.

In spite of Althusser's sympathetic reading of Brecht, Brecht's work is quite incompatible with Althusserianism, as it is with the truth-denying aspects of deconstruction. While it is true that most of Brecht's characters are not themselves aware of their ideological behavior, the whole intent of the alienation effect is to make the socially constructed bases of such behavior apparent. To whom, we might ask, if there is no subject capable of grasping and struggling with this knowledge? Further, some characters do possess knowledge of their own positioning, even as they live it, such as Schweyk, Adzak, Galileo, who are not ignorant of the conditions of existence and are able to make or fail to make their own limited interventions. The implicit theory of the subject in Brecht's work is the subject in process, crisscrossed by the contradictions of competing practices. Brecht's split characters like Puntila and Shen Te or Mother Courage, who damns the war only to defend it in her next stage moment are sites of ideological struggle through competing social practices which may not resolve into unified subjectivity, but which do provide grounds for dialectical change.

Brecht's acting theory also requires the representation of agency as well as fixed conditions. The Brechtian actor portrays character in such a way as to draw attention to the possibilities for

alternative behavior in concrete historical moments. Phil Auslander has recently commented on the incompatibility of this acting technique with deconstruction, because while the actor deconstructs the unified subjectivity of the character, she reintroduces it in the persona of her involved social self-as-actor who comments on the action. He writes: "Brecht would have the actor partly withhold her presence from the character she plays in order to comment on it. To do so, however, she must endow another fictional persona with the authority of full presence, a theoretical movement which makes Brecht's performance theory subject to the same deconstructive critique of presence as Stanislavski's."¹⁴ Perhaps, but only if the actor's own position as subject in process is not taken into account. The framing device for *Caucasian Chalk Circle* historicizes the incidents of the narrative; similarly, the acting device of alienation historicizes subjectivity, implicating the actors as well as the characters in its wake.

Since Brecht's theatre always requires the representation of agency implicated in historical and material processes, it refuses and critiques Althusser's interpellation theory as well as deconstruction's dispersed and infinitely deferred self. In the case of socialist-feminism, some of the same affinities and ultimate incompatibilities reappear when feminist aesthetics attempts to appropriate deconstruction.

Feminism, Brecht, and Deconstruction

Issues of representation constitute one of feminism's most formidable problematics. Recognizing that women have been inscribed in literature and drama as an objectification of the male gaze, gendered as "Women" in a mythically charged field of signification designed and operated largely by bourgeois men, women artists have struggled to break these forms of representation and to create or at least imagine the possibility of new ones. Through the seventies, the new theory, especially of French feminists, seemed to provide an articulation of semiotics and psychoanalysis which could account for the ideological (read patriarchal) character of representation itself. As appropriated by materialist feminists, this theory underscores the social construction of gender, the male-gendered subject position and the corresponding Other left for women in dominant bourgeois discourse. Thus, the possibilities for deconstructing representations of gender on stage held promise for a new political theatre.

In her cross gender/race casting in *Cloud Nine*, Caryl Churchill, for example, deconstructs "normal" differences in the behavior of men and women by trying out those behaviors on each other's bodies. Simple actions become powerful social gestures in Brecht's sense of the word. The lifting of a Victorian skirt can look "natural" when a woman does it, but is strongly alienated when a man performs it as a learned behavior. Seeing a man play a little girl

establishes "Cathy" as a site of radical struggle over gender identification rather than as a female child who likes to play with guns.

Thus far, feminist applications of alienation devices and the social gest display the same affinity with deconstructive theory that appeared to apply to Brecht. However, in feminist theory there was a disquieting all-pervasive consequence of seeing a woman totally constructed by male hegemony, lacking a speaking voice. As Julia Kristeva put it in a now famous passage: "It follows that a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say 'that's not it' and 'that's still not it.'"¹⁵ Thus, the predicament of women was to be able to expose oppressive representation as ideological but not to be able to affirm a more adequate one, at least not on theoretical grounds which exclude women from the subject of discourse. In an incisive essay on "Feminism and Formalism", Sue Ellen Case and Jeanie Forte write: "The problem is that in the closed systems of deconstruction the only possible reference is to the dominant ideology it deconstructs. In effect, it reproduces things as they are."¹⁶ As a result, women are left with a negative practice, all they can theoretically say is "no, that's still not it."

It is now apparent that the role of the subject in the production of meaning is precisely what is at stake for both Brecht and feminism. The requirements of the active subject, capable of surpassing a given ideological grid, cannot be subsumed under either Althusserian Marxism or French feminism. In practice, just as with Brecht, the texts of feminist artists reassert a female I, not only by "fixing the not-but" which is a negative relationship but also by staging female experience and appealing to a political practice aimed at ideological struggle. Agency is assumed here, too.

To return to Churchill's *Cloud Nine*, the cross-casting reveals strain between role and identity, tension between social construction and a self who wishes it were otherwise. In the course of the narrative, the main character evolves beyond the social configuration of Victorian England, although she is clearly within a new ideological formation, that of late bourgeois feminism/capitalism, which she must also struggle to transcend. In acting techniques as well, the requirements for agency contradict a theory of the infinitely dispersed subject. Following the movement slogan "the personal is political," much new feminist art has portrayed personal psychological experience, which would seem a Brechtian anathema if it were not for the contextualizing of the representations by writers like Churchill. To re-construct female experience, it has been necessary to combine two styles of acting. Gillian Hanna of the Monstrous Regiment, for whom Churchill wrote several plays including *Cloud Nine*, talks about having to mesh elements of sense memory with Brechtian demonstration. Churchill's plays frequently feature scenes of psychological realism, historicized by an episodic structure which interrupts the narrative and establishes historical distance between spectator and representation. Fredric Jameson has

remarked on the possibility that the hermeneutic process itself has two distinct and indispensable moments, "a first naive 'belief' in the density of presence of novelistic representation, and a later 'bracketing' of that experience in which the necessary distance of all language from what it claims to represent—its substitutions and displacements—are explored."¹⁷ In much feminist drama, there is a kind of flicker effect, an alternation between a deconstruction of representation and a reconstruction of a feminist horizon of possibility. That this, in turn, is subject to critique does not trap the process within a wholly negative dialectic.

Both Brecht and feminism posit a subject-in-process, the site of multiple contradictions and competing social practices, where concrete political change may coalesce, if not originate. The incompatibility of this subject with much of the so-called new critical theory is based on the inability of deconstruction to accommodate the reconstructive moment. Michael Ryan's optimistic characterization of deconstruction as the possibility of permanent revolution emphasizes the negative moment of the hermeneutic dialectic. Both Brecht and feminism require a concept of agency sufficient to ground political action. Jill Dolan specifies the task of socialist-feminist theatre: "Our socially constructed gender roles are inscribed in our language and in our bodies. The stage, then, is a proper place to explore gender ambiguity, not to carthartically expunge it from society, but to play with, confound and deconstruct gender categories. If we stop considering the stage as a mirror of reality, we can use it as a laboratory in which to reconstruct new, non-genderized identities."¹⁸ While Brecht's own representations of gender and sexual difference are subject to severe critique from a feminist perspective, his commitment to a socialist horizon and his belief in the ability of humans to transform their conditions of existence align him with some aspects of socialist-feminism. Both share the subversive agenda of deconstruction, but in refusing the endless play of signifiers in a ever-suspended production of meaning, both affirm the reconstructive possibility on the laboratory of the stage.

NOTES

¹ Bertolt Brecht, *A Man's a Man*, in *Collected Plays* Vol. 2, eds. Ralph Manheim and John Willett (New York: Vintage Books, 1977), 56.

² Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982), 5.

³ Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983), 40-48ff.

- ⁴ Terry Eagleton, "The Idealism of American Criticism," *Against the Grain* (London: Verso, 1986), 53-54.
- ⁵ Eagleton, 167.
- ⁶ Bertolt Brecht, "Short Description of a New Technique of Acting," in *Brecht On Theatre*, trans. by John Willett (New York: Hill and Wang, 1957), 137.
- ⁷ Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," *Image, Music, Text*, trans. by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 73.
- ⁸ Barthes, 71.
- ⁹ "A radio speech," *Brecht on Theatre*, 18.
- ¹⁰ "On Looking through My First Play," *Collected Plays* [Vol. 2], 245.
- ¹¹ Anderson, 48.
- ¹² Cf. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus" in *Lenin and Philosophy*, trans. by Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-86. Cf. also Paul Hirst's explanation and critique of Althusser, *On Law and Ideology* (London: Macmillan, 1979).
- ¹³ Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), 78.
- ¹⁴ Philip Auslander, "'Just Be Yourself' Logocentrism and Difference in Performance Theory," *Art and Cinema*, (Summer 1986), 12.
- ¹⁵ Julia Kristeva, "Women Can Never be Defined," in *New French Feminisms*, eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (New York: Schocken Books, 1981), 137.
- ¹⁶ Case and Forte, "From Formalism to Feminism," *Yale Theater* (Spring 1985).
- ¹⁷ Fredric Jameson, "Conclusion," in *Aesthetics and Politics*, trans. and ed. by Ronald Taylor (London: New Left Books, 1977), 204.
- ¹⁸ Jill Dolan, "Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?" in *Women in Performance* (1985), 10.

Janelle Reinelt. "Revision Brechts: Dekonstruktion, Feminismus und die Politik der Form."

Der politische Auftrag, die herrschende Schicht in Politik, Kultur und Gesellschaft allgemein zu unterminieren, wird in den Werken Brechts durch Denaturalisierung scheinbar natürlicher Verhaltensmuster erfüllt. Das Gebundensein einer politischen Absicht an das literarische Werk ist ebenfalls ein Muß für feministische Dramatikerinnen, denen es u.a. darum geht, den von Männern dominierten Bereich des Theaters für Frauen zu erschließen. Praktisch ist daran die Absicht geknüpft, herkömmliche, von Männern entwickelte Aufführungsformen zu dekonstruieren. Hat das Werk Brechts auch einiges mit Dekonstruktivismus gemein, so ist doch ein entscheidender Unterschied feststellbar: das Spiel der Dekonstruktivisten mit Zeichen deutet die Verneinung einer erschließbaren Wahrheit oder eines bestimmaren Sinns an. Der Dekonstruktion von konventionellen Darstellungs- und Verhaltensweisen in Brechts Stücken folgt jedoch meist der Vorgang der Rekonstruktion von zu bejahenden Alternativen, auch wenn sich dieser Vorgang oft nur indirekt auf der Bühne, weil direkt durch Mitdenken und Kritik des Zuschauers vollzieht.

Dekonstruktivismus erweist sich für den Feminismus insofern als problematisch, als ein für Dekonstruktion notwendigerweise existierender ideologischer Bezugsrahmen immer schon von Männern festgelegt ist. Mit anderen Worten, Frauen fehlt eine eigene "Stimme" in einer Gesellschaft, deren Sprache selbst von Männern gestaltet ist, ebenso im Theater, d.h. in der Sprache theatralischer Darstellung. Sie sind an eine negative Praxis gebunden, bestenfalls aufzeigend, was Frauen *nicht* sind. Feministisches Theater hingegen, darin vergleichbar mit Brechts, läßt auf den Vorgang der Dekonstruktion den der Rekonstruktion folgen, indem es Erfahrungen von Frauen auf der Bühne zum Ausdruck bringt.

Janelle Reinelt. "Révision de Brecht: Déconstruction, féminisme, et la politique de la forme."

Dans les oeuvres de Brecht, la tâche politique de généralement saper la classe dominante en politique, dans la culture et dans la société se réalise par le biais de la dénaturalisation de ce qui paraît être un comportement naturel. La liaison étroite entre l'intention politique et l'oeuvre littéraire est également revendiquée par les dramaturges féministes qui visent à élargir pour les femmes le domaine théâtral traditionnellement dominé par les hommes. Le but pratique est de déconstruire les formes traditionnelles de la mise en scène développées par les hommes. Si l'oeuvre de Brecht se sert bien de la déconstruction, il existe néanmoins une différence

fundamental: le jeu déconstructif des signes pointe vers la négation d'un sens saisissable ou d'une signification définissable. Normalement dans les pièces de Brecht, le procès de la reconstruction des alternatives affirmatives suit la déconstruction de modes conventionnels de comportement et de mise en scène. Ceci, malgré le fait que ce procès n'ait lieu qu'indirectement sur la scène, car il s'opère cognitivement et critiquelement chez le spectateur. Pour le féminisme la déconstruction est en fin de compte problématique dans la mesure où ce sont les hommes qui ont établi un cadre idéologique de référence pour la déconstruction. En d'autres termes, il manque aux femmes une voix autonome dans une société dont la langue est produite par les hommes. Et de même au théâtre, c'est-à-dire dans le langage de la présentation théâtrale. Les femmes restent prises dans des pratiques négatives qui tendent à montrer ce qu'elles ne sont pas. Au contraire, le théâtre féministe—comparable en ceci au théâtre de Brecht—permet au procès reconstitutif de suivre un procès déconstructif en présentant sur scène les expériences de la femme.

Janelle Reinelt. "Repensando Brecht: Deconstrucción, feminismo y las políticas de la forma."

La autora de este trabajo trata de articular la dramaturgia brechtiana, el Feminismo y la Deconstrucción. Es decir que busca articular a Brecht con el Postmodernismo. Reinelt sostiene que el debate acerca de si el Feminismo debe ser considerado postmoderno o no, comparte algunas características con el problema de hasta dónde se lo puede considerar a Brecht como a un precursor de la estética postmoderna.

Para esta autora tanto Brecht como el Feminismo están inextricablemente ligados a sus respectivas agendas políticas. También afirma que tanto una dramaturgia como la otra se propone interrumpir y deconstruir los códigos de actuación habituales y prevalentes, es decir, los fijados por la cultura hegemónica, burguesa en un caso, machista y burguesa en el otro. En ambos casos la mira está puesta siempre en la competencia con el paradigma preponderante.

Otra similitud, para esta autora, está constituida por el hecho de que tanto en uno como en otro caso se enfatiza la posibilidad de cambio, se pone de manifiesto que las cosas podrían ser de otra manera y que la historia no es una narrativa de carácter inevitable. En ambos casos los sujetos aparecen activamente empeñados en la producción de nuevos significados y son, según Reinelt, los núcleos que renegando del infinito juego de los significantes, afirman la posibilidad reconstructiva del laboratorio que constituye el escenario.

Brecht and the Question of the Audience

John Rouse

Contemporary experimental theatre work has opened up a radical reconsideration of the theatrical institution's three basic structural elements: the text; the performance apparatus—the ensemble of practices and techniques whose general, historically limited possibilities are seized in specific ways for each theatrical production; and the audience. In particular, this work moves beyond the conventions of realistic representation while putting into question representation's potential for ideological criticism. In its own time, Brecht's theatre also "[put] into crisis the normal forms of thinking and representation in bourgeois society."¹ Remaining within the limits of realistic representation in order to attempt a total refunctioning of the theatrical institution, Brecht's work has become a model against which past and present projects within realism can be tested. Although it has drawn freely from Brecht's techniques and theory, contemporary avant-garde theatre puts Brecht's model into question, but his model remains one against which the consequences of this new work can themselves be examined.

I should like to sketch in one such examination by comparing Brecht's work to that of the Wooster Group and of Robert Wilson in his collaborations with Heiner Müller. I shall focus this comparison on the question of the audience: on the work these models expect their spectators to undertake; on the pleasures and freedoms they offer; and on the point of view, or lack of it, they attempt to persuade the spectator to adopt.

Certainly Brecht, the Wooster Group, and Wilson all recognize that any truly radical refunctioning of the theatre's means must be grounded in a reconsideration of the spectator's function, not only through explicit general statements (in Brecht's case, the various statements about an "audience of the scientific age") but also through an implicit postulation around which the structure of each theatrical production is woven. On the other hand, the notion of a spectator inscribed in the production reveals the slipperiness of dealing with the audience as focus, a slipperiness Brecht knew well. In the simplest sense, an audience is simply a collection of subjects who desire to see representations, each of whom, to fulfill this desire, "delegates," in Augusto Boal's phrase, her power to act—in traditional bourgeois theatre to the character through which she lives vicariously.² It is on the basis of the desiring subject's surrender of power that theatre can exercise, can speak, its ideological function;

for as Virgil Tanase has noted, "the ideological is not a fact of presence in the world but of the simple 'wanting to say': the universe becomes schematic only at the moment when it is observed, and the spectator is nothing other than the presentation, the instituting of a showing, he is an instance of the *making visible*."³

Brecht recognized early on that what makes itself visible, what speaks, in the unchallenged representation of bourgeois theatre is ultimately not the ideas and interests of either author, director, or spectator, but the ideology of the institution itself.⁴ At the same time he recognized that the bourgeois spectator is not simply a victim of the institution, but a willing victim, complicit in his own ideological subjugation. Brecht's constant criticism of the theatrical "apparatus" is complemented by an equally sharp criticism of the spectators who "wish only to exchange a contradictory world with a harmonious one, a world not particularly well known with a dream world" (GW 16: 675). The spectators' "theatrical competence," the set of conventions for viewing theatrical representations shared by the members of this kind of audience attending this kind of theatre, is revealed here in its character as ideological demand.⁵

No one has longed so insistently for a refunctioning of the spectator, a new "art of watching" than Brecht (GW 16: 710). Brecht's early models for this ideal spectator included the spectators of sporting events who know the rules of the game and come to judge the play of experts within them (see GW 15: 81-84). His later ones posited "transformers of society," producers of the world who, Brecht hoped, would not delegate their productive power in return for the opportunity to project themselves into representations of social life as unchangeable, individual destiny but would come to the theatre to playfully gain insight into the dialectical rules of a different game—society as the changeable product of human interaction (GW 16: 671-72). At the same time, Brecht recognized the limits of his theatre's ability to actually produce this competence in his real, rather than ideal spectators. Beginning with his notes to *The Mother*—of all Brecht's productions perhaps the one in closest contact with its audience—Brecht's various discussions of the spectator reflect a vacillation between "making possible" the spectator's use inside the theatre of a critical attitude she has brought with her from outside and "organizing" this attitude (GW 15: 245).

Brecht was also aware of the sociological dimension of this problem. He knew that few of the spectators who actually attended his postwar productions could be assumed to have anything like a highly developed dialectical consciousness. Indeed, he despairingly noted in his *Arbeitsjournal* in 1953 that scarcely 7% of the spectators were workers at all; the majority belonged to "the petit-bourgeois public of the Volksbühne."⁶ Under these circumstances, Brecht's theatre had to resign itself to what Hans Mayer has called "anticipatory behavior in the superstructure."⁷ The well-known devices of Brecht's theatre reflect this contradiction: on the one hand they attempt to refunction the performance apparatus so that it provides a place for the inscription of this new spectator's dialectical

point of view. On the other, they treat him mistrustfully as an old spectator, working to block the expectations of his old competencies and to encourage, or force, him to develop new ones.

We can examine some of these devices in operation and gain a more specific idea of the type of work Brecht's theatre expected from its spectators, and the type of pleasures it offered them, by considering an example from the 1950 production of the *Hofmeister*: the first meeting between the tutor Läufer, on the run from his employer, and Wenzeslaus, the village schoolmaster. The space Caspar Neher designed for the characters to interact within was a mini box set, realistically depicting the main room of the schoolmaster's poor, sparsely furnished combination cottage and school. However, while it extended across the proscenium opening, the box set occupied less than half the depth of the Deutsches Theater's stage space, which remained open behind it. And the room's walls rose to a height of only about fifteen feet in a vertical space nearly twice that high. They were backed, for this scene, by a projection in the etching style of Lenz's period showing an exterior view of a village. Both box set and etching denoted themselves as highly wrought examples of theatrical artistry while connotating the fictional action's social and historical location.⁸

In the moment, or *Einzelgeschehnis* (GW 16: 693), I want to consider, Läufer, having been momentarily protected from his pursuers, has just asked Wenzeslaus about his pay. Wenzeslaus rejects the question as a stupid one, angrily asks if Läufer knows what it means to be a teacher, and then begins to march back and forth around the room, "frightfully" according to the stage directions. As he marches, he declaims proudly that he shapes his students after his own images, "German Hermanns! Sound minds in sound bodies . . . half intellectual giants, half good subjects. . . . Reach ever towards the stars, but woe on you if you kick against the pricks!" (GW 6: 2371; the text here is Brecht's, not Lenz's.)

This is an example of what Brecht called his theatre's *Gestus* of holding forth a created object to the audience (GW 16: 699). Through the self-referentiality of its elegant design and comically exaggerated acting, Brecht's theatrical interpretation draws attention to its own situation of enunciation, subverting the ideological presentation of interpretation as the simple reflection of reality. As Roland Barthes has put it, Brecht's signifying theatre "erects a meaning" for the audience while "manifesting the production of that meaning."⁹ Discussing Wenzeslaus' comic exaggeration with Friedrich Maurer, the actor who played the schoolmaster, Brecht was clear about the meaning he wanted his spectators to receive:

Maurer was afraid that the result [of the exaggeration] would be inhuman, and Wenzeslaus should for all his scurrility remain a human being. Brecht answered . . . that the march the schoolmaster begins here in the village school near Insterburg was brought to a halt for the first time at Stalingrad, and that made an exaggerated performance imperative. If the comedy of

Wenzeslaus were inhuman, then one could also laugh with a good conscience, one could also laugh at Hitler.¹⁰

The eccentric but likeable Wenzeslaus of Lenz's text here becomes the type of schoolmaster Brecht, and presumably many of his spectators, encountered as a boy—anxious to drill into his charges the virtues of serving a glorious Germany, expecting them to be able to describe in detail the battles of the German states and to be proud of German militarism.¹¹

Wenzeslaus' march is a rather extreme example of the interplay between Brecht's concepts of *Gestus* and historicization. Wenzeslaus thinks he is acting as private subject; Brecht encourages Maurer to present him to the spectator as social object, to reveal in the attitude he adopts towards Läufer the results of an historical determination inscribed, and hence made visible, in his body—in his gestures and his speech. The thematic relationships between his history and the spectator's, all the changes and lack of changes, opportunities seized and avoided, capitulations made and remade, are present as the absences, the traces that glimmer in the comically arrested passage from signifying actor to signified character.

The clarity with which these absences are traced in this scene also makes it a possible example of Brecht's rather problematic, late notion of the public as "co-storyteller." It is based on the notion that the theatre's clear structuring out of the fable's contradictory events would provide the spectator the freedom to "compose in imagination other ways of behaving and other situations and, following the fable, compare them to the ones put forward by the fable. In this way, the public transforms itself into a story-teller." (GW 16: 924) This "co-storytelling" is presented as an imaginative freedom Brecht's theatre makes possible for its spectators, if not at the level of each beat, at least in the interruptions created by the fable's development through episodic scenes. It is also, and I assume most specifically, both an imaginative and a social possibility to be seized at the end of the production. The insights of the "Not/But" are in the end pleas for action by the social totality of which each spectator is asked to see herself as a member. This is why Brecht's historicizing adaptations ended up radically actualizing their originals, relating them directly to a topical context. The *Hofmeister's* original spectators were, of course, returned overtly to this context in the epilogue Brecht wrote for the production. Here the "students and teachers of a new time" are asked to consider the servility of bourgeois intellectuals like Läufer, Pätus, and the humbler Wenzeslaus in order to free themselves from it (GW 6: 2394), and hence from a recurrence of its consequences.

This direct connecting of artistic demonstration to a proposed action within the spectator's immediate social situation is a key feature of the didactic character of Brecht's productions; they use the distance of historicization or parable to clarify a problem the answer to which is not only necessary but close at hand—for these spectators, as part of this social totality, at this historical moment.

And the proposed solution—proposed either directly or through the very formulation of the problem—is validated by the appeal to what Barthes calls an “ideal meaning (Good, Progress, the Cause, the triumph of a just History),” presented straight in every scene as the Law that ultimately selects and arranges a specific tableau, a specific symbolic demonstration from the plentitude of the imaginary.¹² While Barthes praises the clarity of Brecht’s tableaux, his discussion reflects an uneasiness with what he calls the fetishistic quality of their ideal meaning. He also notes, in a long parenthesis, that there would doubtless be little difficulty in finding in post-Brechtian theatre productions “marked by the dispersion of the tableau, . . . the holding in check of the metaphysical meaning of the work—but then also of its political meaning; or, at least the carrying over of this meaning towards *another* politics.”¹³

Barthes’ parenthesis has proven prophetic: Much postmodern theatre work has been marked by precisely this dispersion of the tableau to hold in check its metaphysical and ideological meanings. The Wooster Group’s 1984 *L.S.D.* (. . . *Just the High Points*), for example, created a collage of historical and fictional texts while refusing either realistic representation or the appeal to a clear narrational frame of reference. Part I presented the audience with a group of male actors in contemporary clothes seated behind microphones around a long table, reading excerpts, selected at random from night to night, from works by Timothy Leary, William Burroughs, Allan Ginsberg and others. In Part II, the male performers were joined at the table by women in period costume for a reading/performance of fragments—the high points—from Arthur Miller’s *The Crucible*. Part III moved away from the table to reproduce the company’s attempt to rehearse the preceding scene while on acid. And Part IV began with excerpts from a Leary/G. Gordon Liddy debate and ended with a grotesque dance.

During the *Crucible* section, the textual fragments were delivered at an extremely rapid pace and alternated with the physical depiction of a theatricalized hysteria; there was no attempt at the assumption of realistically grounded characterization. Miller’s text and the hysteria of all the witch-hunters the production’s intertextual collage implicates were demonstrated, held up “in Brechtian fashion,” one commentator suggested.¹⁴ In combination with the other documents about a persecuted intellectual of the 1960s that, in essence, resituated Miller’s historicized link between Salem and the McCarthy period, the *Crucible* was used for its material value as a “literary and political icon,” in director Elizabeth LeCompte’s phrase.¹⁵ At the same time, the performance’s collage-like development of textual citation and contrasting activity revealed and recompllicated the position of the demonstrator, decentering any appeal to an “ideal” point of view outside the demonstration itself which the spectator could be encouraged to adopt.

If *L.S.D.* reflects a deconstructivist activity of dispersing the tableau, Robert Wilson’s work reflects the possibilities of restructuring the tableau around the absence of a dramaturgical or

historical master fable. At least this is true of Act IV of his *CIVIL warS* project, created in Cologne along with two other scenes in collaboration with the Cologne dramaturgs and Heiner Müller, who also provided Act IV's texts. (Other acts and scenes of Wilson's monumental five-act undertaking were created at six theatres on three continents.) The setting for Act IV creates no illusion of being anything but a performance space. The proscenium opening is filled by a scrim. Between this scrim and the proscenium itself a narrow, wooden runway-like platform on trestles extends across the width of the stage to a small platform, reachable from the runway down a small flight of steps on the stage-left corner of the forestage. Halfway along the runway a pier-like stage thrusts out past the proscenium frame into the first two rows of the auditorium.

The stage-right half of the scrim is used continuously for the projection in black and white of various film images. At the beginning of the Act the image is an unchanging close-up of the back of a man's head. An actress dressed recognizably as Frederick the Great becomes visible in spotlights behind the scrim at about center stage; for the rest of the sub-scene, she/he gazes into the face we cannot see. One by one, seven actors of various ages dressed in nondescript modern clothing cross very slowly along the runway beneath the screen to take their place around a table set on the small square platform. In the production's book-length program, these figures are identified as various members of a single family; in performance, the spectator only gradually infers these familial functions from the stage activity. The figures sit for some time at the table. The grandfather reads. (The program tells us he is reading Voltaire, but this is not apparent from the action). The child plays with a ball. After a few more moments, a figure at the head of the table unemotionally recites a letter sent to the adolescent Frederick by his father, cursing him for his lack of filial love. Very slowly all but the grandfather and the child cross back to center; they laugh, apparently at the other two, then slowly exit. The figure of Frederick disappears behind the scrim. The projection changes to a film of the surface of water as a new character enters. In the text this combination of occurrences marks the beginning of a new numbered sub-scene, twelve in all; in performance the structuring of action and imagery is continuous.

The structural principle within this scene is that of montage; each scene's montage—and the sense the spectator makes of it—are in turn mounted into a larger montage developed across the twelve scenes. In the fifth of these, for example, Frederick crawls slowly across the square platform, carrying his throne on his back. A filmed series of faces is projected onto the scrim, behind which five members of the family are visible sitting on school benches. Speaking in a kind of musical counterpoint, these figures recite the text of a letter by Franz Kafka to his father in which he describes his father's use of curses and threats in raising him. Partway through this grim recital a figure called the White Scribe slowly crosses the trestle stage. A recurring figure in the Act, she looks rather like a crumpled

piece of paper with a large pencil thrust through it. In a high, childlike voice, she sings a gruesome German folksong in which a young girl is murdered by three men posing as counts. A third text consisting of stock exchange figures and names of American corporations is added by a group of figures who rise up out of the forestage in front of the trestle.

Three sub-scenes later, Frederick slowly dies on his throne on the square platform, surrounded by several servants and doctors in period dress. Behind Frederick a film of the family scene from the opening of the Act is projected without sound. While Frederick dies, eight figures on stilts, dressed in hooded black robes and carrying huge black quills (the program calls them Black Scribes), move slowly across the stage, along the pier, and out into the auditorium, whispering the names of German battles and concentration camps.

Brecht frequently insisted that his productions be considered not as developing organically but through montage; he remarks on this to his assistants, for example, in the 1953 *Katzgraben* notes (see GW 16: 798). Certainly Brecht's concept of "Separation of the Elements," including, at least theoretically, the separation of the actor from his role, and Walter Benjamin's championing of this element in Brecht's work reflect both these men's allegiance to the historical avant-garde of the 1920s and the debt owed their work by such more recent theatrical experiments as Wilson's.¹⁶ On the other hand, the kind of montage we can see operating in the interaction of projection, box set, and action in the *Hofmeister* is limited by Brecht's insistence that all the separated theatrical arts work together to mediate the fable (GW 16: 696-97); nor does it include the text, which retains its traditional transformation from discourse to spoken dialogue. In Wilson, however, there is, beyond minimal limits, no narrative and no characterization to arrest the montage principle's extension to the structuring out of all elements within and across scenes. This structuring principle even embraces the texts, which are not enacted as dialogue but "quoted" into the scenes in their concrete materiality as historical or fictional documents.

The construction of separated elements within and across scenes, held together only by the proscenium frame, out of which they sometimes break, and the extremely slow pace at which this structuring takes place, are important for the type of activity and the kind of freedom Wilson wants his spectators to embrace. Wilson has stressed repeatedly that he tries not to subordinate what the spectator sees to what she hears—that "the text should be presented without interpretation on our part."¹⁷ Instead, Wilson creates what he calls a visual and an acoustical score and montages them as separate but equal elements on stage so that "in the mixing in the head, something else happens."¹⁸ In most of Wilson's work, this mixing takes place without much overt thematic content; Wilson's own texts tend to be snatches of everyday conversation or disconnected sentence fragments, functioning "like the weather; they're something that creates a certain atmosphere. It's not something that we have to think about; it's something we can simply

listen to."¹⁹ Particularly when supported by Müller's texts, however, Wilson's montages do present, or imagistically develop, a series of ideas; but they do not present a visual production as the illustration of a textual meaning. Nor do they develop the kind of narrative meaning we find in Brecht's work. Wilson has said that he saw the relationship between Frederick and his family as a prototype of a world family.²⁰ His images and texts, linked by the recurrent figure of Frederick, suggest a series of relationships between the key signifiers "civil war" and "family," around which the production was created. These include: a concept of the family as the site of a kind of civil war in miniature; a contrast between the American Civil War and the contemporary form of warfare that is civil in that it consumes the total population; and, in Frederick's death scene, a utopian projection, perhaps, of the final death of both kinds of family warfare. But these are possible stories the spectator constructs herself during, or after, the performance event. The power to "say," to tell a story, is surrendered by the production.

Müller has praised Wilson's stage as a place where "Brecht's epic dramaturgy [has] a place to dance."²¹ Certainly the ability of each separated element of Wilson's montages to introduce ideas and images is a possibility of which Brecht did not even dream in his own concept of Separation of the Elements. On the other hand, there is nothing to alienate in Wilson's theatre, except our normal practices of perception; in particular, there is no fable, carefully composed as the gestural elaboration of socially determined behavior. The production refuses any appeal to a master narrative or a social totality within which the spectator could structure the historical or story fragments Wilson's images present. And with this refusal goes the didactic focus of Brecht's theatre.

This refusal is, of course, intentional. The work of Wilson or of the Wooster Group mediates in part, perhaps in the largest part, an aesthetic politics, a refusal to see production "merely" as the enactment of a pre-existing text's representations. However, in its desire to interpret historical material without authorization of an ideal meaning, it also mediates, or at least can be tied to, a political aesthetic, grounded in a suspicion that the means by which representation could appeal to an ideal meaning have already been co-opted, that any conflicts and contradictions today's theatre could represent "are," as Gilles Deleuze puts it, "already normalized, codified, institutionalized" by a dominant power the theatre is therefore compelled to re-represent.²² Brecht could still hope to seize this power, to offer his representations' political meaning for carrying over to another politics by a new social totality. In the situation within which the contemporary Western avant-garde theatre operates, the authorization of any such ideal meaning is held in check out of a fear that it may, in fact, end up being carried back into the politics it hopes to transform. Instead, the liberation of the spectator's imagination and the refusal to authorize final interpretation become themselves political acts, acts of resistance against what Müller has

called the "imperialistic occupation of the imagination by the prefabricated clichés of the media."²³

Even if we grant the validity of such attempts to liberate the imagination, this form of avant-garde theatre still faces a vision of the sociological problem Brecht's theatre faced. In the passage I just quoted, Müller speaks of "very small groups" within which free spaces of the imagination can be created.²⁴ The audiences of Wilson's or LeCompte's theatres can hardly be said to represent such groups. One can at best see this work as a new form of "anticipatory behavior in the superstructure," an enrichment of the theatre's means and of the spectator's competencies that can be used for a new political theatre, the precise character of which has yet to be determined. Where that theatre could seize a place within the institution as it is currently constituted and where that theatre will find its spectators remain only partially answered questions.

NOTES

¹ Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), 36.

² *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride (London: Pluto, 1979), 102.

³ "Le théâtre et le dissidence permanente," quoted in Patrice Pavis, *Language of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, trans. Susan Melrose (New York: Performing Arts Publications), 86-87.

⁴ For Brecht's early attitudes, see GW 17: 1005 and Walter Benjamin's "Der Autor als Produzent" in *Versuche über Brecht* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967).

⁵ See Peter U. Hohendahl, "Beyond Reception Aesthetics," trans. Philip Brewster, *New German Critique* 28 (Winter 1983): 134.

⁶ Entry from 4.3.53, *Arbeitsjournal* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 596.

⁷ *Brecht in der Geschichte: Drei Versuche* (Frankfurt: Suhrkamp, 1971), 235.

⁸ For illustrations of the setting for this scene see *Theaterarbeit*, 114-115.

⁹ "Diderot, Brecht, Eisenstein," in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977), 71. See also Barthes, *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston: Northwestern UP, 1972), 1974.

¹⁰ Egon Monk, unpublished rehearsal note, BBA 2062/33-34.

¹¹ See Elisabeth Hauptmann's comments in an interview with Lawrence Kitching from 4 and 6 February 1970, as recounted by Kitching in his *Der Hofmeister: A Critical Analysis of Bertolt Brecht's*

Adaptation of Jacob Michael Reinhold Lenz's Drama (Munich: Fink, 1976), 121.

¹² "Diderot," 71 et passim. Barthes' comments bear interesting comparison to Jean-Francois Lyotard's attack on the "grand narratives" of modernism in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: Minnesota UP, 1984).

¹³ "Diderot," 72.

¹⁴ David Savran, "The Wooster Group, Arthur Miller and the *Crucible*," *TDR*, T106 (Summer 1985): 105.

¹⁵ Letter to Arthur Miller, 30 November 1983, as quoted by Savran, 102.

¹⁶ Brecht's concept of "Separation of the Elements" is first formulated in print in the 1930 *Mahagonny* notes but can be seen in Brecht's plays and directing at least as early as the 1926 *Mann ist Mann*. See GW 17: 1010-12 and Benjamin's remarks on Brecht's theatre in *Versuche über Brecht*.

¹⁷ *The CIVIL warS*, documentation booklet (Cambridge: American Repertory Theatre, 1984), 17.

¹⁸ *Village Voice* (29 July 1986): 39, col. 2.

¹⁹ *CIVIL warS* booklet, 17.

²⁰ *CIVIL warS* booklet, 20.

²¹ Trans. Paul Schmidt, *CIVIL warS* booklet, 23.

²² Carmelo Bene and Deleuze, *Superpositions* (Paris: Editions de Minuit, 1979), 122.

²³ "Mich interessiert der Fall Althusser," in *Rotwelsch* (Berlin: Merve, 1982), 177.

²⁴ *Ibid.*

John Rouse. "Brecht und die Frage des Publikums."

Zeitgenössische experimentelle Theaterarbeit hat eine radikale Revision der drei Grundpfeiler der Institution Theater (Text, Aufführungsapparat und Publikum) vorgenommen. Eine Folge dieser Revision ist die Abkehr von realistischen Darstellungsmitteln, da deren Wirksamkeit im Dienste ideologischer Kritik angezweifelt wird. Auch Brecht stellte konventionelle Formen des Denkens und der Darstellung in Frage; dennoch hielt er sich im Rahmen realistischer Darstellung auf, um eine umfassende Wiederbelebung der Institution Theater zu ermöglichen. Ausgehend von der Frage des Publikums wird die Brechtsche Vorstellung von einem idealen Zuschauer diskutiert; ideal insofern, als das tatsächliche Verhalten des Zuschauers kaum dem von ihm seitens Brecht geforderten Verhalten—Kritik an den dargestellten Gesellschaftsformen und die Bereitschaft, diese außerhalb des Theatersaales zu ändern—gerecht werde. Am Beispiel einer Produktion des *Hofmeister*, Brechts Übertragung des Lenzschen Stückes in den eigenen politischen Kontext, veranschaulicht der Verfasser die Möglichkeiten des Theaters, den Zuschauer durch Historisierung und Parable und mit didaktischer Absicht zum Mitdenken und Handeln anzuregen.

In zeitgenössischen Inszenierungen der Wooster Group und Robert Wilsons in Zusammenarbeit mit Heiner Müller, die ebenfalls Gebrauch von dem Mittel der Historisierung machen, stellt Rouse weder einen für den Zuschauer klar erkennbaren Bezug zur Geschichte, noch den eindeutigen Appell an einen idealen Standpunkt fest. Dies sei eine Folge avantgardistischer Darstellungsmittel, wie beispielsweise visuelle und akustische Montagen sowie der Verzicht auf eine Fabel. Er räumt sowohl der Wooster Group als auch Wilson und Müller die zugrundeliegende Absicht ein, dem Zuschauer einen größtmöglichen Interpretationsfreiraum zu lassen, ihn zum Mitdenken anzuregen; ebenso die Absicht, den didaktischen Fokus aufzuheben. Ob das angestrebte Ziel, die Phantasie des Zuschauers freizusetzen, um ihn schließlich zu kritischem Mitdenken anzuregen, erreicht wird, führt zu der Frage zurück, die auch Brecht sich stellte: was kann man tatsächlich von einem Zuschauer fordern, dessen Erwartungen wenig mit den Vorstellungen des avantgardistischen Theaters gemein haben?

John Rouse. "Brecht et la question du public."

Le théâtre expérimental contemporain a entrepris une révision radicale des trois piliers de l'institution théâtrale: le texte, l'appareil de la mise en scène, et le public. Une des conséquences de cette révision est le rejet des modes réalistes de représentation, parce que leur efficacité au service de la critique idéologique est mise en question. Brecht lui-même a mis en question les formes conventionnelles de pensée et de représentation. Néanmoins, il est

resté à l'intérieur du cadre du réalisme afin de permettre une revitalisation compréhensive de l'institution théâtrale. A partir de la question du public, l'auteur traite de la conception brechtienne du spectateur idéal—idéal dans la mesure où le comportement réel du spectateur n'a guère à faire avec ce qu'exige Brecht, c'est-à-dire la critique de la société représentée et la volonté de changer la société au-delà des murs du théâtre. Brecht a tenté d'en amenuiser la différence en abattant les attentes du spectateur. Par l'exemple de la production du *Hofmeister*, transposition de la pièce de Lenz par Brecht en son propre contexte politique, cette étude montre les capacités du théâtre de stimuler le spectateur. Avec une intention didactique, Brecht se sert de l'historisation et de la parabole pour activer la pensée critique chez le spectateur. En examinant les mises en scène contemporaines du Wooster Group et de Robert Wilson en collaboration avec Heiner Müller, lesquelles se servent également des moyens de l'historisation, l'étude montre l'absence de référence reconnaissable à l'histoire et d'appel à une perspective idéale. C'est là la conséquence des moyens de représentation avant-gardistes tels que les montages visuels et accoustiques ainsi que le renoncement au récit. L'auteur de cette étude reconnaît que ces mises en scène offrent au spectateur la plus grande possibilité d'interprétation et qu'elles stimulent sa pensée critique, mais que par contre elles négligent l'intention didactique. La question du succès de la tentative de libérer l'imagination du spectateur afin d'activer sa pensée critique nous ramène à la même question que s'était posée Brecht: que peut-on en fait exiger du spectateur dont les attentes ont peu à faire avec ce qui est requis de lui par le théâtre avant-gardistes?

John Rouse. "Brecht y el problema de la audiencia."

En este artículo, el autor establece las diferencias entre la audiencia del modelo brechtiano y la audiencia implícita en la obra de Wilson y el Wooster Group. Rouse comienza explicitando que el teatro experimental moderno ha iniciado un proceso de cuestionamiento profundo y radical de los tres elementos estructurales básicos de la institución teatral: el texto, las técnicas de puesta en escena y la audiencia.

Pasa luego el autor a considerar al teatro contemporáneo, y dice que éste último se ha nutrido enormemente del teatro brechtiano, el mismo al que ahora esta empeñado en cuestionar. Sin embargo, Rouse aclara que Brecht es todavía el patrón apropiado, a la hora de evaluar los aportes de modelos mas contemporáneos, y del rol que ellos dan a sus respectivas audiencias. En el caso del dramaturgo alemán, puede decirse que Brecht modificó las teorías de actuación para proponer un nuevo espacio donde el nuevo espectador pudiera inscribir su punto de vista dialéctico. En una segunda instancia, el trabajo de Brecht apuntó, según dice Rouse, a bloquear las expectativas de estos espectadores, y a tratar de

promover, por la fuerza, el desarrollo de nuevas competencias. De ahí el carácter didáctico de su teatro.

Por el contrario, los textos de Wilson tienden a ser retazos de conversaciones cotidianas, o fragmentos de oraciones desconectadas, que según su autora, funcionan como el clima, en el sentido en que son elementos que contribuyen a crear una cierta atmósfera. Las puestas de la Wilson según el autor de este artículo, no presentan a lo visual como mera ilustración de un significado literal, ni tampoco desarrollan el tipo de narrativa que caracteriza el trabajo de Brecht. Wilson, dice Rouse presenta a su audiencia historias plausibles que el espectador tendrá que organizar por sí mismo durante o después de la función teatral. Según este autor, cada elemento independiente en el trabajo de montaje de la Wilson, se las arregla para introducir ideas y imágenes de una manera que Brecht ni siquiera imaginó fuera posible en su propia teoría de la separación de los elementos. Al mismo tiempo no hay nada diseñado especialmente para "alienar", solamente las prácticas perceptivas normales. Como dice Rouse, la producción se niega a apelar a una narrativa maestra o a una totalidad social en la cual el espectador podría estructurar lo histórico o los fragmentos de historias que la Wilson les presenta. En esta negación reside la mayor diferencia con el objetivo didáctico del teatro de Brecht. En un caso la audiencia es "iluminada", en el otro, la audiencia tiene que organizar su propia significación.

History Lessons: Brecht's Caesar Novel and the Film by Straub/Huillet

Barton Byg

Proceeding logically enough from the title, most critics have considered Julius Caesar to be the unifying structural device in Brecht's novel-fragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (*The Business Affairs of Mr. Julius C.*), written between 1937 and 1939.¹ These writers see the novel primarily as a narrative of a segment of Caesar's career, despite its strategies of demystification and Marxist analysis. Although they challenge the historical novel's conventions of identification, such interpretative patterns still assume that the reader can identify with Brecht's authorial voice as a basis for subjectively unifying the novel.

It is equally plausible, on the other hand, to consider the novel as the narrative of the young biographer's frustrated investigation of the "real" Caesar. The narrator who sets out to write a biography of Caesar some forty years after his death represents a consciousness to which all the contradictory evidence about Caesar's life is presented—with varying degrees of mediation by Brecht's other characters. While the myth of Caesar as hero gradually crumbles amid these contradictions, the effect on the narrator—and on the contemporary reader—logically becomes a central question.

In *Geschichtsunterricht* (*History Lessons*), their 1972 film based on Brecht's Caesar novel, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub emphasize the problem of the narrator's position by making him into a contemporary protagonist.² Although Straub/Huillet have removed nearly all of the novel's limited narrative material, *History Lessons* is not non-narrative as a result. Instead, the film follows through radically on what Herbert Claas has termed the coincidence of the narrator's point of view with a filmic one.³ Rather than "violating the fiction built by Brecht,"⁴ Straub/Huillet's film provides a basis for moving beyond the "Brechtianisms" of 1970s film theory as Sylvia Harvey has enumerated them: "distanciation, anti-illusionism, deconstruction, the critique of identification processes and the dismantling of 'classical' narrative."⁵

By comparing Brecht's method of structuring the novel to Straub/Huillet's film narrative, we can explore the persistence of the contemporary obstacles to the type of historical understanding Brecht sought. In conclusion we will propose that the film's structure as a quest by a contemporary "narrator" does not ignore but rather

problematizes what Harvey calls a "concern with a subjectivity conceived of in collective and class terms that has been largely absent from the psychoanalytic tradition in film studies."⁶ In both form and content, the film proposes a historical consciousness which does not remain trapped in inherited forms.

The Business Affairs of Mr. Julius Caesar

Brecht used the "demythologization of Caesar" not as the primary goal of his novel but as a means to an end.⁷ Overturning the popular image of the "great personality" as the moving force of history was a radical undertaking in the years 1937-1939. Adolf Hitler was being taken more and more seriously as a world leader. The Caesar fragment attacks the fascist strategy in two ways: first by erasing the grandeur of the great personality as the form-giving element in history, and secondly, by formally subverting the narrative history that accompanies such a view. The importance of the cult of a father-like leader in fascist movements is quite clear. But it must also be understood that the creation of such an image for consumption by large numbers of people is an aesthetic undertaking. There is a great deal of accuracy in Hans Jürgen Syberberg's metaphor of Hitler, Goebbels, et al., as artists, filmmakers, "staging" World War II as a backdrop for the role they continue to play as cultural commodities. Brecht sought to undermine this strategy of transmitting the great personality through the form of his novel. He did not merely seek to tarnish Caesar's image but to expose the process of creating such an image.

Brecht's approach to Caesar was for this very reason as political in form as in content. Pessimism and isolation made the work more difficult and ultimately led to its abandonment. Harro Müller sees the pessimism as the logical consequence of Brecht's rigorous Marxist analysis while Herbert Claas sees a contemporary connection to Brecht's dilemma in the persisting depoliticization of the working class.⁸ (Clearly, the novel was written for an audience that did not exist or could not be reached: German workers conscious of their own interests. Only after books I-III of the novel had been shown to some German workers was Brecht encouraged enough to go on: "They understood everything, even the details."⁹) The audience easiest to reach was not sympathetic. Ten months earlier Brecht had noted, "Benjamin and Sternberg, very highly qualified intellectuals, didn't understand it and urgently suggested including more human interest, more of the old novel!"¹⁰ To follow this advice would have meant a return to psychology and a single narrative line which gives the impression of inevitability. For Brecht, the opposite was most important, as he noted, "Writing 'Caesar,' I have just now discovered that I must not believe for a moment that it had to turn out as it did."¹¹

To "portray" Caesar without making history seem to follow an inevitable course is thus as much a formal problem as a question

of content. "More of the old novel" would mean a return to mimesis, which implies just such an inevitability. As Brecht wrote: "Mimetic theory therefore means an end to the dialectical relationship of consciousness and its object, thus negating consciousness as a determining factor in reality."¹² Brecht's formal experiment in the novel is aimed at maintaining the dialectical interplay of consciousness and its object. To this end, he splits the points of view of the narrative, giving none of them a privileged position where the "truth of Caesar" as a personality is concerned.

Klaus-Detlev Müller places the structure of the Caesar fragment in the context of a general strategy of historicization and historical critique. In this view, the novel passes through three stages of consciousness. At first, the narrator assumes that history is the work of individuals and that a biography of Caesar is thus an adequate approach. In the second step this assumption is placed in doubt by the facts. The information and opinions obtained by the narrator from people he interviews or from the diary of Caesar's secretary Rarus do not add up to a unified, heroic view of Caesar's personality. Even the "progress" Caesar represents remains invisible in much of this testimony. In the third step, then, applying a materialist critique to this confusing information suggests that economic processes, not personalities, determine the laws of history.¹³ Müller is certainly right that these steps are present in the novel, but he assumes too great a degree of homogenization in their formal presentation. Part of the problem is also the fact that Brecht's experiment was never completed, and one must at least speculate upon the internal and external reasons for this.

The central experiment in the Caesar novel, and perhaps also a barrier to its completion, is the fact that it is composed of contradictory narrative structures and writing styles. The most naïve and conventional narrative is that of the framing story. This narrative, along with the narrator's assumptions, cannot remain a "framing" structure, because the novel's strategy as a whole destroys it. To phrase it in accordance with Müller's scheme, the narrator embodies the first and second steps of consciousness, but he is not capable of moving on to the third. To have him "see the light" after his assumptions have been disputed by fact would be to return to a conventional mimetic narrative. His enlightenment would have to be somehow present in potential from the beginning, perhaps by virtue of his inquisitive nature. Brecht's narrator, however, does not wish to have his assumptions challenged, and throughout the novel these challenges remain external to him and external to his narrative as well. Here lies both the genius and the failure of Brecht's experiment.

The novel is divided into four books with the following titles: I. Karriere eines vornehmen jungen Mannes; II. Unser Herr C.; III. Klassische Verwaltung einer Provinz; IV. Das dreiköpfige Ungeheuer. The novel's entire framing narrative is contained in Books I and III. Books II and IV consist solely of Rarus' diaries, the purchase of which is the impetus for the framing story. They of

course also contain various narratives from Rarus' point of view: describing the poverty in Rome, Caesar's daily financial troubles, Rarus' troubles with his lover and the latter's unemployment due to the influx of skilled slaves.

Book I relates the first visits of the would-be biographer to Caesar's banker Mummlius Spicer in order to negotiate access to the diaries. What the narrator must unwillingly accept in the bargain is the commentary of Spicer. The first section, Caesar's "career," contains the most directly personal of Spicer's comments, which the narrator already finds heretical. He concludes at the end of Book I:

Das wenige, was er über den Gründer des Imperiums, einen der größten Männer der Weltgeschichte, vorgebracht hatte, sollte ihn ganz augenscheinlich als besonders verkommenen Sprößling einer alten Familie zeigen.

Meine Geduld war zu Ende. Wenn es mir nicht darum zu tun gewesen wäre, die unschätzbaren Papiere an mich zu bringen, wäre ich schon lange aufgestanden. Ich wollte nur noch auf sie warten, dann mit ihnen weggehen und endlich etwas über den wahren Caesar erfahren.¹⁴

The narration is marked by a similar tone throughout the first book—the biographer expresses his disinterest both in the economic and cynical personal reports of Spicer and in the political generalizations of Spicer's visitor, the jurist Afranius Carbo, who sees only an application of earlier trading principles in Caesar's founding of the Empire. The narrator's attention wanders, since he has concluded, "Für diese beiden Herren war mein Buch schon geschrieben,"¹⁵ and Brecht uses the opportunity to provide more ironic details of Spicer's estate.

Aside from the diaries of Rarus, there is only one witness from whom the narrator hopes to learn something of the "real" Caesar: the old legionnaire. But his account of the peasants' personal suffering as a result of economic change also fails to recognize Caesar's greatness, and the narrator leaves the interview disgusted and perplexed.

The novel reveals no similar reaction toward the diaries of Rarus, although the narrator does become less sure of himself. The violence and confusion of the Rome described in the diaries make him more appreciative of the peaceful estate of Spicer, three decades after the events. He no longer complains bitterly about Spicer's long lectures, but merely reiterates his skepticism about their relevance.¹⁶ At the end, he reports only being lost in thought as he leaves with the last of the diaries. Brecht concludes the narrative by returning to the ambience of Spicer's estate: a runaway slave, sought earlier in the day, has not been found. The singing of the slaves, which had begun the book, has also ceased. The slave quarters are silent.¹⁷

The narrator thus never reaches the third step in Müller's scheme; he never becomes critical of his own undertaking. The

confusion which conflicting representations of the past have created has not led him to a new analysis but rather to silence. As a more neutral narrator, he becomes merely Brecht's tool of montage, devoid of identity. He records the political exploitation of the threat of uprisings, described by Spicer's last guest, the poet Vastius Alder. The corruption of democracy within Rome is juxtaposed with the "peaceful" subjugation and administration of the Empire's provinces, described by Spicer. The narrator reaches no synthesis; he even ceases to think about Caesar.

The novel's possible synthesis is therefore independent of the narrative. The narrator, by virtue of his misguided quest, is incapable of changing enough to incorporate a synthesis. Ironically, the characters who do not undergo a process of narrative evolution are those who do have a critical view of both Caesar and the investigation at hand. Spicer, for instance, makes numerous ironic comments critical of the motives and practice of historiography.¹⁸ He also has no use for building a legend around Caesar, since the facts alone, impersonal as they are, are the material basis for his wealth and status. He has merely recognized and pursued his interest and Caesar represents no more than an aspect of this beneficial development.

The poet Vastius Alder has a similar point of view regarding Caesar, and even expresses it in terms that apply to the novel itself as well as to the listeners in the narrative. As Spicer is able to separate historical legend from his own interests, so the poet separates political instrumentality from the stuff of art. His attitude places any "representation" of Caesar in doubt, because to him the "great man" had no character at all, was pure instrumentality. Caesar was but a great man of the generic type:

Diese Art Leute wird abgemalt von einem Buch ins andere, durch die Jahrtausende. Es genügen ein paar Wasserfarben. Ich zweifle, verzeihen Sie mir, Spicer, ob ein Dichter, geneigt, über ihn zu schreiben, mehr als zwei Zeilen zu Papier brächte. Nicht alles, was Flächen hat, setzt Patina an, und Kunst ist Patina, nein? . . . Für die Dichtung ist der Mann, von dem wir sprechen, etwas, in das Brutus sein Schwert steckte. Sie können tausendmal sagen: der Gründer des Imperiums, eine Usance in Weltmaßstab! Sie setzt nicht Patina an, diese Usance. Freilich, wozu endlich Kunst? Ich bin leider partei.¹⁹

Both the language and the intention of the poet virtually banish Caesar as a personality from the novel. He is no longer even named, but is only referred to as "der Mann, von dem wir sprechen," "etwas, in das Brutus sein Schwert steckte," "unsere Usance" and "Ihr Angestellter." Significantly, the narrator neither protests, as he would have done earlier, nor does he reflect or comment, as he might if he had understood and undergone a change in his character. But the remark he does make, having forgotten Caesar, hints at a link between the economic and political

view of Caesar various speakers have given and the mundane details which are all the narrator is capable of perceiving.

Der Unterschied zwischen dem Bankier und seinem Gast war außerordentlich, kaum zu beschreiben. Beide waren niedriger Herkunft, Spicer Sohn eines Freigelassenen, Vastius sogar selber Freigelassener. Beide spielten als Kinder in der Gosse der Hauptstadt, beide saßen als Männer im Caesarischen Senat. Aber der Bankier schmatzte immer noch bei den Mahlzeiten, und der Dichter und Soldat war so weit gelangt, daß er fast schon wieder schmatzte.²⁰

The narrator has succeeded in making a connection between Caesar and the interests of class, but it is merely incidental and not part of any new perspective he has achieved. Since narrative is ineffective, the hand of the author becomes visible.

The novel succeeds, then, in some passages brilliantly, in demythologizing Caesar by subjecting the "personality" to multiple perspectives.²¹ The problem remains, however, as to who is able to take advantage of these multiple perspectives. The banker and his guests are given magnificent texts to speak which "possess for long stretches the analytical sharpness of Marx and the satirical linguistic wit of Karl Kraus."²² Although their perspective is the broadest, they have nothing to gain by exchanging their views on Caesar. As we have seen, however, the narrator is even less able to take advantage of the multiple perspective offered him, and the structure of the novel makes it clear that he has no self-interest which compels him to do so.

All that remains, then, is the effort of the reader to apply the multiple perspective to matters of his or her own historical interest, but the novel cannot attempt this synthesis without calling itself into question as a novel. Part of its story, its usefulness as a whole to someone, simply cannot be told. The independence of the diary segments is an example. There is no narration of the act of reading them. The reader's confrontation with them is not mediated by that of the narrator. Instead the two "readings" become one. The result is simply not there in the novel; the reader must process this raw material alone.

Ironically, the same principle applies to the speeches of Spicer and his guests. Since they, too, occur in long blocks of prose, they take on an independence of their own. To the extent that they do speak directly to the reader who can make use of their contents, they render the narrator superfluous. Indeed, many of his comments, which punctuate the long passages, appear to be novelistically inept. The narrative is a nuisance.

These contradictions go to the center of Brecht's creative activity in the early years of his exile. The lack of a "protagonist" or a synthesis is more than merely a formal dead end; it reflects Brecht's isolation and his lack of an audience. The "difficulty of finding heroes" reflects a degree of historical pessimism as well.²³ The

refusal to offer a homogenized view of Caesar in the novel stems from the rejection of such a view of Hitler and Brecht's refusal to delude himself in questions of political reality.²⁴ Therefore, Werner Mittenzwei tends to oversimplify Brecht's relationship to tradition as a unified aesthetic strategy. He shows little concern for Brecht's confusion and despair when he could not hope to reach a German audience and could not be sure that he ever would again. Mittenzwei misses the point when he concludes: "Doch gelang es ihm nicht, den von ihm erstrebten Romantypus durchzusetzen. Die Verbindung zu der Romantradition des 18. Jahrhunderts war seit langem unterbrochen. Der Brechtsche Versuch muß als gescheitert angesehen werden."²⁵ The tradition referred to was indeed broken off, by real historical processes, both during the exile years and after Brecht's return to Berlin. Brecht is no more (or less) responsible for the failure of his experiment in the novel than he is for the failure of German culture in the face of fascism. Klaus Völker seems equally insensitive to the graveness of the situation faced by artists in this historical position. The irony seems a bit cruel in his comment: "Die ungeheure Produktivität Brechts in den Jahren 1938-1941 ging nicht zuletzt auf eine Einsicht zurück, daß seine Kunstauffassung und seine politischen Meinungen kaum mehr gefragt waren."²⁶ Brecht recognized that his aesthetic limitations were reflections of the political defeats of his time and that he could not write for a liberated Germany when the agents of that liberation were nowhere to be seen. Although his journal entries seldom contain a plaintive tone, the effect of this situation on the Caesar novel is movingly expressed in the following entry, of July 25, 1938:

die ganze c-konzeption ist unmenschlich. andererseits kann unmenschlichkeit nicht dargestellt werden, ohne daß eine vorstellung von menschlichkeit da ist. das gesellschaftliche system kann nicht dargestellt werden, ohne daß man ein anderes sieht. und ich kann nicht nur vom heute aus schreiben, ich muß sogar für die damalige zeit den anderen weg als einen möglichen sehen. eine kalte welt, ein kaltes werk. und doch sehe ich, zwischen dem schreiben und beim schreiben, wie wir heruntergebracht sind menschlich.²⁷

To see the other path as possible was a profound challenge in the years of the rise of fascism in Germany, one which it was probably impossible to confront fully. Völker reports, regarding the work on *Puntila* in 1940: "Die Literatur als Praxis erwies sich als wegverlegt 'von den Zentren der alles entscheidenden Geschehnisse.' Der Stückeschreiber mußte sich eingestehen: 'Der Puntila geht mich fast nichts an, der Krieg alles; über den Puntila kann ich fast alles schreiben, über den Krieg nichts.'"²⁸

This is the artist's intolerable situation which became most extreme under fascism but which persists as long as consciousness is occupied by the culture industry. The artist must be hopeful that society will survive and that social change will restore a sense to the

values preserved in art. And this hope must also compel the artist to push artistic tradition forward, even though its social basis is in question. This is why Brecht's dilemma resonates with that of the political avant-garde in film and film theory after 1968. In an essay published in the British journal *Screen*, Franco Fortini describes Brecht in these roles during the period under discussion:

The fact is that in reality Brecht lived both functions: on the one hand the passer-on of a message that had to go 'under the sweat-stained shirt . . . through the police cordons,' the role, that is, of the scribe to whom tumultuous artisans assign the task of putting down their truth on paper; and on the other the mission of the man whose words to himself are: 'Know that you do it for yourself, so do it properly.' In the poem of 1939 from which I have quoted above, the situation of the 'outlaw,' with all its problems of double citizenship and double indemnity, is expressed as literally intolerable.²⁹

Fortini continues that many writers had felt integrated in the Communist Party as a "society within a society" and as a "concrete anticipation of socialist society." But after the victory of Nazism, even this identity was no longer possible. Fortini concludes: "On the eve of the Second World War a number of writers finally discovered what the working class should have known for at least a hundred years: that they had no home-land."³⁰

Brecht's Caesar-Roman and *History Lessons*: A Common Formal Dilemma

Colin MacCabe has criticized the Straub/Huillet film by asserting, "it is impossible to understand for what audience *History Lessons* was made."³¹ This might stand as a first indication of the strong correspondence between the dilemma of Brecht's novel and the post-1968 dilemma of the film. Deprived of a homeland, deprived of "tumultuous artisans" charging him with "the task of putting down their truth on paper," Brecht offers views of history which neither support an aesthetic form nor point toward a productive reception in existing society. The narrator becomes as silent in the face of Caesar as the German working class become in the face of Hitler. Straub/Huillet leave the dilemmas of the novel intact with regard to its own time, but they also reveal its contemporary resonance. The "slave quarters" are still silent today, but the artist persists in imagining that history could have been different, that change is possible.

Much of the text of the Caesar novel is missing from the film *History Lessons*. Yet if one sees the novel as a formal confrontation of the powerlessness of art in the face of history, it is all there, and perhaps with fewer aesthetic self-contradictions. The film contains all the major characters in Brecht's framing story and in approximately faithful proportions. Only the anecdotal details are

removed—the personal stories of Spicer's estate and of the narrator's journey. The character of the narrator and the diaries of Rarus are the most obvious deletions, yet the structure of the film functions to replace and transform these elements.

Let us begin with the narrator and the narrative in general. In contrast to the analytical overview provided by the banker and his guests, the clowning pretentiousness of the narrator is irritating (but does not produce a *Verfremdungs-Effekt*) and allows no room for development of consciousness. The film eliminates this personal tic of the narrator, but thereby restores his function as a vehicle of narrative continuity and even progress. The young man is situated between the extremes of the film: he is somehow between the Rome of 1972 through which he drives and the world of the men to whom he listens; he is also between the audience and these two aspects of the film, in a visual sense, in the tracking shots in his car (*Spaziergänge*) and figuratively, as a narrative link, in the interviews. The "narrator" of the film is not merely identified with a heroic view of Caesar, and his experience is therefore not exhausted by having such a view challenged. His attitude is only slightly similar to that of the novel's narrator in that he asks questions and is contradicted. He, too, is receiving information that he did not seek at the outset, but this experience enriches and confirms his presence in the film, as the bearer of the narrative.

This positioning of the young man is independent of both Brecht's text and conventional film action. This independence of the film's form from its text derives largely from the use of pre-existing literary material, the basis for virtually all Straub/Huillet screenplays. Texts become part of the documentation of history to be confronted by the formal fiction of the film. Straub/Huillet stress that the audience should be aware that everything seen on film is fiction, and the separation of their own work from the production of literary texts is meant to emphasize this. The historical events presented in the texts are separated from the audience both temporally and aesthetically: nothing is portrayed as happening "now," but rather past events remain in the past; and the literary form of the historical materials is separate from the film form which accompanies them. Concealing these distinctions would amount to deception on the part of the filmmakers. In an interview from 1972, the year of *History Lessons* and *Einleitung zu Arnold Schoenbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"* (*Introduction to Arnold Schoenberg's "Accompaniment to a Cinematographic Scene"*), Straub/Huillet described this "deception" and its avoidance by way of "pre-formed materials" as follows:

STRAUB: . . . Ich glaube, der Betrug beruht darauf, daß man den Leuten den Eindruck gibt, da passiert etwas im Augenblick, wo der Film abläuft, irgendetwas, was die "action" nennen. Es ist nicht wahr; wenn ein Film abläuft, der nicht auf Betrug beruht, dann passiert eben überhaupt nichts. Das kann nur im

Zuschauer passieren, was passiert und das kann nur durch Kombinationen der Bilder und Töne. . .

HUILLET: D.h. von Formen—

STRAUB: —von Formen, die dann durch die Ohren und die Augen und durch das Gehirn des Zuschauers und durch seine Reflexion eingehen.³²

In order to illustrate the importance of film form in preserving the audience's freedom to reflect, we will look at the way in which Straub/Huillet construct the narrative around the young man. His importance is not established by a role in a pre-conceived narrative but by the fact that he serves as a unifying element to suggest narrative possibilities.

The question of a unifying element is appropriate because there is no element of the film that is present in every shot. Although no narrative structure appears at the outset to unify the film, certain elements do link large sections of it. For instance, the first several shots are only linked to what follows by the sound of the streets of Rome. The film does not explain that these maps of the shrinking Roman empire (and the statue of Caesar which follows) are products of the Fascists, and that they are actually on the street. Yet the street noise and the abrupt cutting are sufficient to produce the feeling of instability. The noises link these shots to the shot of the statue, which almost equals their combined length. The name Caesar is present only in the subtitle—the maps and the statue are not conveyors of information but of questions about the relevance of one time to another. Their lack of "content" links them to the long shot from the back of an automobile being driven through the streets of Rome, but their abruptness contrasts to the "constant" shape of the driving shot.

Here the only other linking element besides the street sounds of Rome is introduced, the figure of the young man driving the automobile. Later, as men in "antique" costumes speak, it is again the presence of the young man in contemporary dress, listening to them, that links these shots to the rest of the film, although the sound and background, too, are those of Rome in 1972. Surprisingly, however, even these elementary links do not persist throughout the whole film. In shots 42, 43, and 44, comprising the "interview" with the writer Vastius Alder, neither the young man nor the sounds of Rome is present.³³ Yet this sequence of three shots is not foreign to the film. A unified tissue has been established by this time, which even the radical shift to shot 42 is incapable of breaking. By the 42nd shot we perceive that the young man is the character whose journey shapes the film. Most of the shots of the film, aside from the sounds of Rome in the first three, incorporate him as a constant element. He is included by way of a narrative structure of reverse angle cutting, implying dialogue, even when he is only listening to the text. In the sequence mentioned, the young man does not appear, but his presence and his point of view are assumed by the viewer.

The film includes a wide range of depictions of the human figure. The most stylized are at the beginning—the heroic statue of Caesar—and at the end—a woman's face carved in stone, an ancient fountain. In between we are witness to a wide range of human activities as we follow the young man on his journey which spans most of the film—a journey both physical and mental. First the viewer sees the young man driving through the streets of Rome. No indication is given of a destination, and the camera remains stationary through the driving shots (from now on to be referred to as *Spaziergänge*, Straub's name for them).

The first of the three such shots lasts 8 minutes, 40 seconds. Since the camera has a fixed position in the car, the *Spaziergänge* are at the same time tracking shots of working-class Rome, through which the car passes, and stationary shots of the young man, seen from the back, driving. The young man's motions and the varying speed of the car provide some of the most vigorous action in the film. The *Spaziergänge*, if one refuses to dismiss them as merely boring, are an ever-changing blend of structured and unstructured compositions. We cannot consider here the succession of individual images which appear and disappear as the car moves. Each viewer will have a different perception of the people, vehicles and buildings, qualities of light, sky and foliage, as well as of the rich sound. Beyond this, however, there are constants to observe. Martin Walsh has pointed out the fragmentation of the film frame itself, which is achieved by the simultaneous motion and motionlessness of the camera.³⁴ One might even at this juncture become aware of the absolute artificiality of any "stillness" in motion pictures. Part of the image appears to move, part does not. But since the car is in motion, the apparent stillness of its interior is an illusion caused by the camera's motion with it.

The segments of the frame which contain motion into and out of the camera's view are in turn divided into smaller frames, similar to shots of a film-within-a-film. As the car moves, the windshield, the two side windows and the sun roof produce four tracking shots. A fifth shot of an intermediate nature (another frame in any case) is present in the mirror, which constantly shows part of the young man's face. We see the activity of the young man, looking, waiting, driving, and this is distinct from the motion we see this bring into view—in the moving pictures in the various frames and in the changing light and color in the car itself. There are even images and changes of light in the reflections on the dashboard instrument panel and through the glare in the windshield. And finally, all this interacts with motion that is independent of the motion of the car, outside on the street.

Up to this point, none of these observations has depended on an external introduction of the young man as a character. No narrative framework is given at the outset to explain his identity or actions. But while this breaks up a conventional narrative flow it does not negate it. The young man eventually takes on the function of a narrative protagonist as a result of composition strategies and the

material connection between shots. As we will see later, the fact that the young man is the visual link from scene to scene, and that he is seeing and hearing what the audience sees and hears, is enough to make him into a narrative protagonist, even though the meaning of his "quest," "journey," or criminal investigation is unclear. The tradition of *Bildungsroman*, picaresque novel, crime thriller and road movie all conspire to make this narrative assumption irresistible for the audience, despite the lack of many contextual clues.

The sounds of Rome and the very presence of the young man have already been seen as links between the diverse segments of the film. One last link lies, of course, in the Brecht text, which we hear on the sound track as we see it being either spoken or listened to. There is no voice-over in the film. As with the identity and destination of the young man, the *content* of the text is not essential to its role. Like the young man himself, the text's presence in the structure of the film helps the action become one action, almost in an Aristotelian sense, making the film, by the end, the story of the young man's investigation.

If we examine the text in its presence in the film as sound, related through composition to the images of the speakers and listeners, we discover patterns that lend great weight to a very few shots. For instance, the young man speaks very little in the film, and all but one of his utterances could be classified as short questions which pursue the investigation. Only the schoolboy-like recitation of the story of Caesar and the "pirates" is not directed at receiving a direct response, but even it provokes a lengthy correction by the banker. It is distinguished by its great length (ca. 3 minutes) and by the fact that it alone shows the young man walking as he speaks. The relation between text and composition again goes against conventional narrative: The young man is off screen in more than half of the instances when he speaks. In only four shots of the film's fifty-six does he speak alone on camera. This increases the impact of these short, interrogative, shots as it distinguishes the young man from the other characters, most of whom speak alone on camera for long passages.

Straub/Huillet thus construct a progression in the young man's position in relation to the other characters, his environment, and Brecht's text, which does not depend on any external narrative or identification. The motif of movement for the young man is three times asserted by the automobile shots, once by his only long speech concerning the "pirates," and at another crucial point which will later be contrasted with the role of the banker. His main use of language, however, is to ask questions, and as he does so, entirely in the early part of the film, his visual presence is much inferior to that of others. All the other characters are seen and speak *before* a question comes from the young man. He speaks only to the banker and the peasant. He is visible but silent while the jurist speaks; while the writer speaks he is no longer even visible.

The progression described here occurs entirely between the first and the third *Spaziergänge*, only to be dramatically reversed after

it. The young man has progressed from a polite interrogator to a silent listener to an invisible yet suggested "protagonist." This is the crucial significance of the consistent "presence" of the young man in each shot of the film, which spills over into the sequence where he is not seen (shots 42-44). The fact that the young man is indeed a narrative protagonist has only emerged through the variations in his bearing as the film progresses. The final stage in this development is the last section of the film, following the third *Spaziergang*. Now the young man is totally silent but seen alone on screen for long periods, alternately with the banker, intently listening to the latter's long speeches. He is no longer asking questions or moving, but he occupies the full screen, no longer turned away from the camera but toward it. Looking and listening, two of his major activities throughout the film, now reach their most powerful and richest presence.

In his article on *History Lessons*, "Brecht and Straub/Huillet: The Frontiers of Language," Martin Walsh provided a definitive analysis of the film which requires little comment. In describing the formal strategies of the film, however, including the formal bracketing of scenes and the young man's role, Walsh stresses the arbitrary nature of film form to an extent which is not justified by the film itself.³⁵ The error seems to lie in Walsh's approach of deductive argument in some cases. Regarding the young man, he writes: "For Straub/Huillet's formal decisions (particularly with respect to camera placement) are designed to ensure that the undercutting of the 'young man's vision of history' is maintained in *History Lessons*; and this they achieve by refusing to place the audience in a situation of identification with the young man, by only rarely making *our* point of view that of the young man."³⁶ Here Walsh is contrasting the narrative form of *History Lessons* with conventional illusionist films (he mentions *Citizen Kane*) which systematically use camera placement to *force* the spectator to identify, but in such a way that, as a result of the evolution of film "language," the identification seems automatic. Walsh is right that such techniques of editing and camera placement are avoided in favor of patterns which he terms "arbitrary." Yet the conclusion to be drawn from the analysis above is, after all, that the spectator will indeed identify with the young man and will follow the progress of the character as it develops through the formal variations of the shots. Therefore, the form is by no means arbitrary. But instead of identification being the result of passive reception on the part of the viewer, it, like the other ways of reading the film Walsh mentions, is the active production of meaning on the part of the spectator.

The absence of conventional means of producing identification or narrative does not mean that narrative and identification are not intended or desirable. On the contrary, the very nature of photography, which Straub/Huillet do not radically subvert, implies identification and narrative. The formal justifications for visual representation in Straub/Huillet films simplify the narrative structure as much as possible in conventional terms, so

that the use made of it by the viewer can be as complex as possible. As Brecht put it, the convention is not wrong in itself—it just has got in the way.³⁷ The identification with the young man in *History Lessons* is not constantly sustained, but it is likely to occur anyway and for entirely conventional reasons. For instance, after each of the *Spaziergänge*, the next shot contains the young man, whom even Walsh calls the “narrator” in this context. The film does not insist that this be perceived as his having arrived at a destination, but the likelihood is there. Also, each of the “dialogs,” with one exception, begins with a two-shot, placing the young man as the constant character whom the spectator is “following” through the film.

Again it must be stressed that the *content* of the text and the “identity” of the young man are not necessary for the recognition of these functions. The next step is to make it clear that this structure, although built according to its own internal logic, does not exist in a vacuum. The film form does not exist separately from the text by Brecht, nor are the forms of the shots irrelevant to each other. This is the second instance in which Walsh attempts to put the film into formal categories which do not fit it. In this case he begins with a concept of Brechtian aesthetics, drawing from Roland Barthes the idea that in epic theater the most important unit is the scene, not the whole play: “There is no development, no maturation . . . there is no final meaning, nothing but a series of segmentations, each of which possesses a sufficient demonstrative power.”³⁸ Walsh goes on to apply this Brechtian generalization to the text in *History Lessons* as follows:

Straub/Huillet respect Brecht’s segmentation of the text, and support it primarily through their editing strategies, which deny any sense of narrative development or interpretation of the verbal text; rather each sequence is closed in on itself, defines its boundaries, its fundamental separation from the rest of the film, in accordance with Brecht’s episodic theories.³⁹

Later he again stresses that Straub/Huillet’s editing strategies “in no sense themselves support the content of the segments. There is no homogenization of the filmic elements to make possible a transparent reading of the verbal text.”⁴⁰

These assertions must indeed arouse our curiosity. It should be obvious that the supposed lack of development is clearly contradicted by the form of the film as we have described it. Of course, we readily agree that there is no homogenized final meaning here, and no transparent reading of the text. But to sever the relationship between the film form and the text, to see no “sense of narrative development” is to impoverish both the film and the text. This conclusion is quite the opposite from that of Martin Walsh and Stephen Heath, whom Walsh cites in his article. Their deductions proceed according to the logic of formal structures but ignore their narrative significance. Heath writes: “Brecht declares his own point of view to lie in the montage, that is in the undercutting of the young

man's vision of history as the will of great men, by a multiple focus on the economic and political determinations operative in Caesar's rise."⁴¹ Walsh goes on to assert that "it is the formal, structural aspect that is crucial; only in (through) that can we specify Brecht's stance. This common formal emphasis marks a decisive point of intersection between Brecht and Straub/Huillet."⁴²

This interpretation glosses over the structural problems of the novel. The montage is important, but it is addressed to a consciousness beyond the narrator's place in the novel, and perhaps to a non-existent audience. The undercutting of the young man's vision of history is indeed achieved by the presentation of "economic and political determinations," but this, in itself, does not require montage. On the one hand, one might agree with Walsh and assert that Brecht's stance is most closely allied with the attitudes of Spicer and his guests. The montage of the novel, however, points toward the impossibility of achieving "a stance" under such conditions, and it even questions the helpfulness of Spicer's explanations. When Brecht wrote that what interested him was the montage, he was dealing with this latter dilemma. It is therefore anything but a purely formal consideration. Writing of the contrast between the "Rarus sections" of the novel and the "Spicer sections," Brecht describes the former as "badly-written" and the latter as "well-written," where style is concerned. Aside from a few episodes in which Rarus is moved to stylistic power, the diaries' beauty, Brecht notes, remains on the architectural level. The Spicer sections, however, "permit better reflections and the satire becomes more direct, but thereby the architectural element is weakened."⁴³ The montage, therefore, is not merely interesting to Brecht as a way of undercutting a false view of Caesar, but as an investigation of the difficulty of achieving a stage of reflection and control over the processes of history.

Walsh quite aptly cites Walter Benjamin's "Theses on the Philosophy of History" in this context, but his application of them to *History Lessons* remains too general except when applied to the *Spaziergänge*. Three of Benjamin's concepts that apply to the film are: the idea of wresting tradition from conformism, from becoming a tool of the ruling classes;⁴⁴ the view of the task of historical materialism as that of constructing moments of stasis out of the flow of events; and the conviction that "historicism gives the 'eternal' image of the past; historical materialism supplies a unique experience with the past."⁴⁵ By separating form and content for both Brecht and Straub/Huillet, and by isolating the structural elements of *History Lessons*, Walsh has failed to see how historical materialism applies to the entire montage, and to the interaction of form and content.

Regarding the *Spaziergänge*, the audience is invited to try to make some historical or narrative sense out of the unformed view of Rome, to create moments of stasis. Walsh rightly stresses that this world is kept "outside" the space of the narrative, and that the audience also is not allowed to feel located in this space. The crucial aspect, apart from the inside/outside dichotomy, is the process of

motion and stasis. The pictures are always moving, even when they stand still, and the motion of the world outside, the car and the driver, and the camera itself are all aspects of the historical flow which must be arrested. This assertion makes sense because the contrast of motion and stasis is not just crucial for the *Spaziergänge*, but for the film as a whole. Each of the *Spaziergänge*, for instance, begins with the car in motion. Although the material of the shot is largely unformed, the composition and the beginning and end imply a previous, intelligent act of choosing an excerpt. In a parallel way, the confrontations with the men in historical costume also begin after the "motion" has begun, referring to a narrative beginning which the filmmakers' choice has intentionally and recognizably excluded. The first words of the Brecht text, for instance, call attention to the exclusion of exposition: "At that time he no longer, as far as I know, did anything at all." The shot establishes the banker talking to the young man, who is barely visible in the frame, and the phrase "at that time" makes a cut evident.

The cuts in the text and the cuts in the film serve the same structural purpose as the interruptions of Brecht's narrator. Therefore it is a mistake for Walsh to ascribe to them purely formal significance.⁴⁶ The formal structure of the film is the filmmakers' tool to expose the dialectical interchange of motion and stasis in history. The film's formal construction also provides a pattern of reality through which the figure of the young man can move without being consumed by it. The filmmakers' formal thought at work here does not depict or delimit the young man's character, but liberates it. The moments of stasis in the film, the construction necessary to the conquering of history, do not have the young man as their subject. Instead, the moments of stillness remain outside him, allied to the structure of the film *through* which, not merely *within* which, he moves.

This freedom of the young man to digest the historical moments of stasis, to confront the stasis of the text and move beyond it, is also the freedom of the viewer. (It should be noted that all the texts used by Straub/Huillet in their film represent, materially, such static moments of history.) The young man's motion through the film is the only element which unites the film's various formal elements while pointing beyond them. This freedom is most clearly a function of camera movement. As noted before, the young man moves through Rome in his car, with the camera behind him. While reciting the "textbook version" of Caesar's encounter with the "pirates," he moves toward the camera, which tracks to follow him. Although this is the only version the young man has of the story, he does not act as if he identifies with it, as does Brecht's narrator. The conflicting versions are therefore not based on characters or beliefs, but produce a formal contrast, one of the moments of stasis in the film. At the end of shot 16, the young man keeps walking for about 38 seconds, further emphasizing his independence from what he has said. At the beginning of the next shot, the banker's contrasting

answer is also delayed. Thus the moment, the space, between two versions of a story achieves a visual, material weight.

Of paramount significance to our analysis is the text-less beginning of shot 17, which shows both characters, the banker and the young man, in motion for the only time in the film. The quality of their motion confirms the dissimilarity of their roles. The speech begins after the banker enters from right of the camera and sits down, on the left end of the bench seen at the beginning of the film. As he sits, he begins speaking, and "conventional composition" would put the listener off-screen right, on the empty side of the bench. But the shot has begun, as number 16 had ended, with the young man walking, still with his coat over his shoulder, now from off-screen right to off-screen left, and very near the camera, so that only his head and shoulders are seen. The banker walks in and stays there, implying a convention. The young man goes into and out of the frame, so that his relation to the scene is unclear. The banker is the captive of both the shot and the text; the young man is free.

Another contrast is the static point where the banker, at the end of his speech in shot 26, looks straight ahead without blinking for about 52 seconds. This view has all the pastness and flatness of a "wanted" poster, in contrast to the later shots of the young man's active, yet silent, listening. The assertion Walsh makes that formal choices, such as that "enclosing" the banker, are arbitrary, therefore misses the most important effect of these choices. The fact that the filmmakers' intelligence is seen at work, that their design is visible, has a liberating effect on both the narrator and the viewer. Walsh notes that "no one language dominates any other" in the film, but he sees this as merely a way of forcing viewers to construct their own readings, "to work at a plurality of possible readings." Colin MacCabe may have a point here in asserting that such a defense of the film smacks of a kind of "work ethic."⁴⁷ What is lacking is the sense of joy implicit in the discovery of freedom by way of the interplay between aesthetic beauty and harmony and "meaning."

By contrast, Walsh minimizes the narrative aspect of the increased distance between the banker and the young man at the end of the film. Yet, as has already been seen, this fact does far more than "express" the young man's mounting rage. (I must assert that, although rage may be present, even in the actor at the time of filming, this rage is not "expressed" at all. At most it can be sensed in the increased speed of the third car ride, in the fact that his sleeves have been rolled up, or in the seriousness of the young man's face, listening. But these are already readings supplied by the audience.) This wider background of the last shots allows the audience to enjoy the beauty of the garden. The young man now has as much visual weight as the banker speaking, and the greater space around the young man as he listens underlines the freedom described in his crossing of the screen in shot 17. The film's form has been our tool to render historical moments, historical "treatises," subject to examination. Yet we have not been drawn into this structure; it presents the narrative, it presents the text, but through

the implications of its formal development, its motion, its strategy of making excerpts, it constantly reminds us that there is more—there is a world outside this film. And we are in this world outside.

The *Spaziergänge* can thus be seen as analogous to Brecht's Rarus diaries. The audience confronts them directly, without their being given a form which integrates them into the experience of the film. Walsh stresses their otherness and the viewer's separation from them. But the viewer is separated from them only as a viewer of this film, and the film's reluctance to pretend to "show the world outside" is manifest in the cinematic variables which these shots expose. Just this reluctance to show "the world" allows the viewer to feel, like the young man, free to move with the film's structures, and in the end, to go beyond them. The film may or may not help viewers to new insights. In any case, the usefulness of such insights, like the acting-out of the young man's freedom, resides not in the film, but in the world it cannot show.

The young man's freedom is thus conveyed only by the simultaneity of his identification with the film's formal motion and his separateness from it. As I have said, his progress is coincident with his motion in the film and with his growing weight as an element of composition, in opposition to other visual elements and to the spoken text. His presence has also been a structural prerequisite for the narrative space of the entire film, a unifying motif. His liberation from this tie to cinematic form is ultimately achieved, however, when the form continues to assume the presence of his consciousness (and that of the viewer) without requiring his visual presence, as either object or agent of film fiction.

This leap is achieved through the use of the only two zooms in the film, the first ever used by Straub/Huillet in any of their films. The first, as we have seen, is at the beginning of the "problem sequence," shots 42, 43, 44. The zoom approaches the writer's villa from the rocking boat in the water, yet it never arrives at a point of rest. Just as the film's logic implies the presence of the unseen traveller and listener in this sequence, so does it identify this zoom with his motion. Yet the zoom is the only camera movement in the film which cannot be that of a human being as well. The impulse to identify with it is a cinematic contradiction; in the end it separates the motion of the cinematic form from that of the narrator or of the viewer's identification. The leap of freedom comes when, at the conclusion of the text, the young man again becomes invisible and his journey is completed instead only in the closure of the cinematic form. As the banker speaks his last line, he is again imprisoned, this time in the closest shot of the film. The shot's extreme shortness is also shocking after a series of shots one and a half to three minutes in length. The banker's head is seen from the side, as if he intends to move, but the shot and his head are immediately cut. Here one could indeed read "rage," but the young man is not seen acting it out. The rage is formal, and any connection to the young man, as in the earlier instance of the widening space, is a mental process on the part of the viewer. Then, in the final shot, the zoom toward the

fountain completes the motion begun earlier in the film. This time the zoom does come to rest on the female face in stone (vomiting in rage, as Straub has put it)⁴⁸, while an excerpt from the *St. Matthew Passion* is heard, expressing "the people's" rage at Judas' betrayal of Christ. But at the end of the zoom, marking the opening of the text to include music and words not by Brecht, as well as a separate reference to a "people" which does not have an interest to put forward, the camera and the film remain at peace. The monument of Caesar has been replaced by an anonymous face, the text is extinguished, the young man and the audience leave to carry these memories with them into the world outside.

The above reading of the significance of form in *History Lessons* implies that it is an over-simplification to see the film (or Brecht's novel) either as a demystification of Caesar or as a demystification of (filmic or novelistic) form. Walsh's contention that the form of the film challenges previous notions of form while Brecht's text challenges previous notions about Caesar does not go far enough.⁴⁹ The formal discussion of the novel indicates that the form itself challenges the dominant view of history. The form of both novel and film do not replace a false view of Caesar with a "correct," Marxist one. Instead, the form demands a shift of attention away from Caesar and toward the processes of history and the inadequate tools available to understand them. Walsh's conclusion that "Caesar is the prototype of the modern capitalist"⁵⁰ therefore points in the wrong direction. Although it supplies some Brechtian "entertainment" due to its humor, there is little to be gained by depicting Caesar or "The Capitalist," now as heroes, now as villains. The depiction of Caesar is not the goal of either work, but the erosion of such "depictions." In this regard the film is able to go further than the novel, and with added contemporary relevance. In the novel, a unified, heroic view of Caesar is dissolved, but so too is the narrator's character to whom it was significant. Furthermore, the diaries persist in assuming the importance of Caesar as a personality on one level, and this fragmented view of Caesar is not superseded. Ironically, the Marxian/Brechtian point of view that might do so is also imprisoned among the fragments of the narrative, in the long speeches of Spicer, Alder and Carbo. The film, however, is able to dissolve the image of Caesar (or of any narrative "personality") as a mover of history, while at the same time providing a framework from which to view this process. Both Brecht and the filmmakers are careful not to assert that such a work can therefore expose or explain the true movers of history. Brecht saw the temptation to flee from the horror of the irrationality around him into the haven of rational analysis. This explains his decision to imprison the banker's analysis, which sounds so much like Brecht's own voice, in a heterogeneous framework. The analysis can be made in the work of art, but Brecht refused to erase the contradiction between a historical agent in motion and a consciousness at rest which can make such analyses. *History Lessons* also stresses that knowledge is trapped in the various fragments and that no homogenizing scheme could encompass it and finally

contain the truth. Instead, the extra step the film makes is to invite the viewer to pass through this pattern of fragments and to move on, using the tools of perception to become at least less susceptible to the manipulative power of either historical stories or analyses, and to have the strength to make use of them while leaving them behind.

The irony of Brecht's lack of an audience relates to the gap between Straub/Huillet's work and expectations of either representation or instruction in film. Films will not materially contribute to social change by describing capitalism as the enemy or by teaching that it functions according to the demands of economic or social and political forces. Social change can only come about if someone makes use of this knowledge, and the work of art cannot presume to prescribe how this is to come about. The contradictions between the "inscribed reader" and the "social subject" open a space for liberation.⁵¹ But since knowledge is not a replacement for action, the narrator's action (reaction) falls outside the film, and can only be suggested by the interplay of purely aesthetic forms.

NOTES

¹ Bertolt Brecht, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (Berlin: Gebrüder Weiss, 1957). Cf. Walter Busch, *Caesarismuskritik und epische Historik: Zur Entwicklung der politischen Ästhetik Bertolt Brechts 1936-1940* (Frankfurt/M. and Bern: Peter Lang, 1982), 43; Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977), 167. Wolfgang Dieter Lebek, "Brecht's Caesar-Roman: Kritisches zu einem Idol," in *Bertolt Brecht—Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*, Helmut Koopmann and Theo Stammen, eds. (Munich: Verlag Ernst Vögel, 1983), 173-174; Harro Müller, "Anmerkungen zu Brechts historischem Roman 'Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar,'" *Zeitschrift für deutsche Philologie* 104 (1985): 602.

² Although born in France and residing in Rome, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub have based most of their films on works from German culture, ranging from a Böll short story for their first film *Machorka-Muff* (1962) to their 1988 film version of Hölderlin's *Tod des Empedokles*. Along with Alexander Kluge and Jean-Luc Godard, they are considered the principal "Brechtian" filmmakers of the European cinema since the French New Wave. General works on Straub/Huillet include: Peter W. Jansen and Wolfram Schütte, eds. *Herzog/Kluge/Straub* (Munich: Carl Hanser Verlag, 1976); Richard Roud, *Jean-Marie Straub* (London: Secker & Warburg, 1971); and John Sandford, "Jean-Marie Straub," in *The New German Cinema* (London: Oswald Wolff, 1980), 27-36. The name Straub/Huillet,

which applies only to both together, is both convenient and accurate as a shorthand term for two individuals in collaboration with no concern for assigning credit. It does not deny that Jean-Marie Straub has often been regarded as the more significant, if not sole, *auteur*. For her comments on this and other feminist issues, cf. Danièle Huillet, "Das Feuer im Innern des Berges" (interview with Helge Heberle and Monika Funke Stern), *Frauen und Film* 32 (1982), 4-12.

³ Claas, 137.

⁴ Maureen Turim, "Textuality and Theatricality in Brecht and Straub/Huillet: *History Lessons* (1972)," in *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, ed. Eric Rentschler (New York and London: Methuen, 1986), 235. Turim concentrates on the theatricality which makes the film an excellent example of "political modernism" rather than examining the method of narration.

⁵ Sylvia Harvey, "Whose Brecht? Memories for the Eighties," *Screen* 23.1 (1982), 57.

⁶ Harvey, 56.

⁷ Martin Walsh, "Brecht and Straub/Huillet, The Frontiers of Language: *History Lessons*," *Afterimage* 7 (1978), 21.

⁸ Müller, 602, and Claas, 11.

⁹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 2 vols., ed. Werner Hecht (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973), 1: 72, entry of 7 December 1939. All translations are my own.

¹⁰ Brecht, 42 (26 February 1939).

¹¹ Brecht, 11 (23 July 1938).

¹² Cited in Klaus-Detlev Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972), 31.

¹³ K.-D. Müller, 115.

¹⁴ Bertolt Brecht, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (Berlin: Gebrüder Weiss, 1957), 51. "What little he had had to say about the founder of the Empire, one of the greatest men in the history of the world, was quite obviously meant to portray him as an especially depraved offspring of an old family.

"I was out of patience. Had I not been determined to obtain the priceless papers, I would have stood up to go long before. I wanted to wait only long enough to get the papers, then leave with them to finally learn something about the real Caesar."

¹⁵ Brecht, *Geschäfte*, 50. "As far as these two gentlemen were concerned, my book was already written."

¹⁶ Brecht, *Geschäfte*, 217.

¹⁷ Brecht, *Geschäfte*, 232.

¹⁸ K.-D. Müller, 113.

¹⁹ Brecht, *Geschäfte*, 208. "This kind of people is copied from one book to another, down through the centuries. A few strokes of water color are enough. I doubt whether a poet—you will excuse me, Spicer—inclined to write about him could come up with more than two lines. Not everything which has a surface develops patina, and

art is patina, is it not? . . . For poetry, the man of whom we speak is something into which Brutus stuck his sword. You can repeat a thousand times, 'The founder of the Empire,' a formula of world scale! It doesn't develop patina, this formula. Of course, why worry about art? I'm afraid I'm partisan."

²⁰ Brecht, *Geschäfte*, 211-12. "The difference between the banker and his guest was extraordinary, almost indescribable. Both were of humble origins: Spicer was the son of a freedman; Vastius was even a freedman himself. Both had played as children in the alleys of the capital; as men both sat in Caesar's Senate. But the banker still smacked his lips at meals, and the poet and the soldier was almost at the point of going back to smacking his."

²¹ Walsh, 21.

²² Wolfram Schütte, "Gegenwartskunde oder Citizen C.," *Frankfurter Rundschau*, 12 October 1972: n.p.

²³ Jan Knopf, *Bertolt Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht: Fragwürdiges in der Brecht-Forschung* (Frankfurt/M.: Athenäum, 1974), 57.

²⁴ Brecht, *Arbeitsjournal*, 76 (December 24, 1939).

²⁵ Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition* (Berlin: Akademie-Verlag, 1973), 133. "Yet he was not able to achieve the new type of novel he sought. The link to the novelistic tradition of the 18th Century had long been broken. Brecht's attempt must be regarded as a failure."

²⁶ Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie* (Munich: Hanser, 1976), 219. "A not insignificant source of Brecht's incredible productivity in the years 1938-1941 is the realization that his opinions on art and politics were hardly in demand anymore."

²⁷ Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 (25 July, 1938). "the whole c-concept is inhumane. on the other hand, inhumanity can't be represented unless one sees an alternative. and i can't just write from the point of view of the present, i must be able to see the alternative path as a possible one for that time as well. a cold world, a cold work. and still i see, between the writing and during the writing, how degraded we have been in our humanity."

²⁸ Völker, 304. "The practice of literature proved to be far removed 'from the centers of all-governing events.' The playwright had to admit to himself: 'Puntila has almost nothing to do with me; the war, everything. I can write almost everything about Puntila; about the war, nothing.'"

²⁹ Franco Fortini, "The Writers' Mandate and the End of Anti-Fascism," *Screen*, 15.1 (1974): 41. The poem referred to is "Die Literatur wird durchforscht werden."

³⁰ Fortini, 41.

³¹ Colin McCabe, "The Politics of Separation," *Screen*, 16.4 (1975-76): 51.

³² Herzog/Kluge/Straub, eds. Peter W. Jansen and Wolfram Schütte (Munich: Hanser, 1976), 209.

³³ All screenplay notes are given by shot number in the text and refer to the following translation: "History Lessons," *Screen*, 17.1 (1976): 54-76.

³⁴ Martin Walsh, "'History Lessons': Brecht and Straub/Huillet," in *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (London: British Film Institute, 1981), 65.

³⁵ The production and reception of *History Lessons* coincided with a burgeoning of film theory in the 1970s inspired by psychoanalysis, Marxism, and feminism. Straub/Huillet's work has been important to these discussions, but their critical stance has not led them to reject narrative or "modernist" notions of form and beauty. This, along with their failure to treat gender as a central issue, has kept them outside the main current of the political avant-garde. Therefore Walsh seems to feel the need to exaggerate their rejection of narrative in order to praise their work, while Peter Gidal explicitly attacks them for presenting "equivalents" of Brecht's texts. The comparison with Brecht's novel should show, however, that the young man in the film is not a ready-made equivalent of Brecht's narrator, but rather a device to reveal how a narrative could be constructed. Cf. Peter Gidal, *Materialist Film* (London/New York: Routledge, 1989), 36-41, 90. The reification of Brecht's ideas into a prescriptive theory is discussed at length in *The Crisis of Political Modernism* by D.N. Rodowick (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), esp. chapters 6 and 7.

³⁶ Walsh, "Frontiers," 21.

³⁷ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 18 (3 March 1938).

³⁸ Walsh, "Frontiers," 23.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., 24.

⁴¹ Ibid., 21.

⁴² Ibid.

⁴³ Brecht, *Arbeitsjournal*, 72 (7 December 1939).

⁴⁴ Walsh, "Frontiers," 17.

⁴⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1978), 262.

⁴⁶ Walsh, "Frontiers," 23.

⁴⁷ McCabe, 52.

⁴⁸ "Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too," *Enthusiasm* 1 (1975): 19.

⁴⁹ Walsh, "Frontiers," 25.

⁵⁰ Ibid., 17.

⁵¹ These two terms from 1970s film theory are cited in Rodowick, 281.

Barton Byg. "Geschichtsunterricht. Brechts Caesar-Roman und der Film von Straub/Huillet."

Dieser Beitrag analysiert die Erzählstruktur in Brechts Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius C.* (geschrieben in den späten dreißiger Jahren) und ihre anschließende Transformation in den Film *Geschichtsunterricht* von Straub/Huillet (1972). Anstatt konventionellen Adaptationsmustern zu folgen, führen Straub/Huillet in ihrem Film die formalen Dilemma der Romanvorlage zu ihrem logischen Schluß. Dabei untersuchen sie das Spannungsverhältnis zwischen politischem Modernismus nach 1968, historischem Verständnis und der Möglichkeit zu gesellschaftlichem Wandel. Indem Straub/Huillet den Erzähler in das Rom der Gegenwart plazieren, erlauben sie ihm eine Subjektivität, die von der Vergangenheit losgelöst erscheint, da die narrative Präsenz strukturell von der heroischen Sichtweise getrennt ist.

Barton Byg. "Leçon d'histoire: César de Brecht et le film de Straub/Huillet."

L'essai explore les mécanismes de structure narrative dans le roman de Brecht *Les Affaires commerciales de M. Julius C.* (écrit dans les années 30) et leurs transformation dans la version filmé de ce roman. Autre chose qu'une adaptation conventionnelle, le film *Leçon d'histoire* (1972) de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub reste fidèle aux dilemmes formels du roman de Brecht jusqu'à leur conclusion logique. C'est ainsi que les cinéastes explorent la tension centrale entre le modernisme politique post-1968, la compréhension historique, et la promesse de changement social. En situant le narrateur de Brecht dans le Rome contemporain, Straub/Huillet lui permet de suggérer une subjectivité libérée du passé car sa présence narrative est structurellement distincte de la perspective héroïque.

Barton Byg. "Lecciones de Historia: la novela de Cesar de Brecht y el film de Straub/Huillet."

Este trabajo investiga los recursos utilizados para estructurar la novela de Brecht titulada *Los negocios del señor Julio C.* (escrita en los años 30), y la transformación que experimentan en la adaptación fílmica de la novela. En vez de tratar de hacer una adaptación convencional, Danièle Huillet y Jean Marie Straub, llevan hasta sus últimas consecuencias en su film *Lecciones de Historia* (1972), los dilemas formales de la novela de Brecht. Estos autores exploran la

tensión crucial existente entre el modernismo político posterior a 1968, la comprensión histórica y la posibilidad de que se de un cambio social. Valiéndose del recurso de ubicar al narrador de Brecht en la Roma contemporánea, la dupla Straub/Huillet le permite sugerir un tipo de subjetividad que está liberada del pasado debido a que su presencia narrativa esta estructuralmente separada de la visión heroica.

Brecht and Logical Positivism

Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller

*Who is the writer of logical positivism?
The question would make a good subject for
an international PEN Club Conference.*

—Italo Calvino¹

The intention in choosing Brecht and logical positivism as the subject of this article was not to volunteer Brecht as a candidate for the debate suggested by Italo Calvino; rather, it was to present a number of ideas which form the framework of a projected full-length study of Brecht's philosophy and literary theory together with certain aspects of his literary practice.

One of Brecht's Keuner stories may serve as an example to indicate this intention:

One day somebody asked Herr K. if there was a God. Herr K. replied: "I suggest that you ask yourself whether the answer would effect your behavior. If your behavior would remain unchanged, then we can drop the question. If it would change, then I can at least be of assistance to you by telling you that you have already decided: you need a God."²

The story contrasts sharply with the view generally advanced by Brecht scholars of Herr Keuner as a product of Brecht's Marxism.³ On the basis of this conventional view, the answer to be expected of Herr Keuner would be couched either in atheistic terms, i.e. criticizing any assumption of the existence of a God, or in terms of *Ideologiekritik*, i.e. as a critique of the practical consequences which would ensue from the assumption of the existence of God. However, neither of these classic Marxist positions in the critique of religion is cited in the story. Any interpretation of the story will therefore be required to explain both the absence of an atheist answer and the lack of any comment of the *ideologiekritisch* variety.

The previous attempts by Brecht scholars to interpret this Keuner story—which is by no means the most complex one of its kind—have produced less than inspiring results.⁴ Take, for example, the study by the GDR critic Inge Häußler, entitled *Denken mit Herrn Keuner*, in which she offers an interpretation which is almost a model

piece of fudging: "Herr Keuner's advice to the questioner to act as a thinking individual . . . whose conclusions are formed in relation to his own social and ethical behavior, invites the questioner to assert himself as an autonomous subject."⁵ This interpretation misses the point of Brecht's story for two reasons: firstly because of its failure to draw any interpretative conclusions from the opposition, referred to at an earlier point by Häußler as a *Denkalgorithmus*,⁶ between the option of "dropping" the question in the story and the idea of the questioner already having made his decision; and secondly because it leaves open the possibility that the supposedly "autonomous" subject will be told that he does indeed need a God, which would be a somewhat surprising conclusion for a Marxist such as Brecht. Despite its Marxist inspiration, Häußler's interpretation fails to consider the problems posed by the argumentative structure of the story or by the absence of any reference to the classical Marxist critique of religion.

A considerably more attractive interpretation than that offered by Häußler is to be found in Reinhold Grimm's stimulating essay "Brecht und Nietzsche." Grimm singles out a passage in Book 2 of Nietzsche's *Menschliches, Allzumenschliches*, i.e. No. 225 in the section "Vermischte Meinungen und Sprüche," headed "Glaube macht selig und verdammt," which runs as follows: "A Christian straying from the path of permitted ideas might ask himself: is it really *necessary* that a God should *exist* in addition to his representative, the Redeemer, if a *belief* in the *existence* of these beings is sufficient to produce the same effects? Supposing that they do indeed exist, are these beings not *superfluous*?"⁷ Grimm points out the close resemblance between Nietzsche's question and Herr Keuner's strategy in answering the question whether God exists. This interpretation is undoubtedly an improvement on the one advanced by Häußler, since it supplies at least a partial motive for the fact that, instead of providing a direct answer to the question whether a God exists, Herr Keuner tenders a "suggestion" which is then followed by a further question addressed to his interlocutor. However, the interpretative value of Grimm's reference to Nietzsche is limited, since it tells us nothing about the function of this further question in Herr Keuner's reasoning.⁸

The argument in this Keuner story is far from easy to follow. This is because, as in a number of these stories, at least one link in the chain of reasoning has been omitted, and the conclusion of the argument is missing. We should now like to present an interpretation of the process of argumentation in Brecht's story which, by filling in these gaps in the argument, explains the absence of an atheist answer and the lack of any *ideologiekritisch* comment.

The argument of the story begins with a yes/no question concerning the existence of a God. Herr Keuner replies with his "suggestion" containing a second yes/no question, so that, taking the two questions together, a set of four different possible answers emerges as follows. (1.) The existence of a God is accepted, and the behavioural consequences of this decision are either (1.1.) rejected or

(1.2.) accepted; (2) the existence of a God is denied, and the behavioural consequences of this decision are either (2.1.) accepted or (2.2.) rejected. In the next step of the argument which is explicitly set out in the story, these possible answers are linked together in pairs; the criterion for this is *not* the answer to the question whether a God exists, but the second question concerning changes in behaviour; the resultant pairings are 1.1. with 2.1. and 1.2. with 2.2. The final step of the argument comments on the two possible answers which have emerged in the course of the argument. If the behavioural consequences of belief in a God are rejected, then the original question can be dropped, since it has turned out to be irrelevant for the questioner; if the behavioural consequences of a belief in a God are accepted, on the other hand, the original question still remains unanswered; instead the questioner is left with a statement about himself: "you need a God."

This reconstruction of the argument highlights the two crucial distinctive features of the story: on the one hand the fact that the question of the existence of a God is *replaced* by the question of the behavioural consequences which would ensue from the answer to the original question; and on the other the characterization of the questioner through the statement "you need a God," which appears to, but does not in fact, constitute an answer to the original question. Neither of these two distinctive features is motivated by the explicit argument of the story, but it is nevertheless possible to integrate them both into a coherent sequence of argument by appending the unspoken assumption that the question of the existence of a God is unanswerable and therefore meaningless. If one takes Herr Keuner's argument to be based on this assumption, then his "suggestion"—that the questioner should first consider whether or not the answer would effect his behaviour—can be seen as part of a logically coherent sequence of argument. This assumption also clarifies the next step in the argumentation. If the answer to the question whether a God exists is irrelevant to the questioner's behaviour, then the question itself can be dropped. If the answer is relevant to his behaviour, on the other hand, then the original question is still unanswerable and meaningless, but the questioner has manifested a metaphysical need, so to speak, by which he is characterized. Reconstructing the argument in this way, it becomes apparent that the expression "God" in the statement "you need a God" no longer has the same meaning as in the original question whether or not a God exists. The meaning of the final sentence of the story "you need a God" is that the questioner needs an answer to an unanswerable and therefore meaningless question; in other words, Herr Keuner's statement points to that "metaphysical need" on the part of the questioner to which we referred earlier. It is this shift of meaning which is primarily responsible for generating the surprise effect in the "punch-line" of the story, which appears at first to answer the original question, although the appearance is of course deceptive.

Brecht's criticism of religion in the story is extremely subtle. Herr Keuner's statement "You need a God" is addressed to anyone whose behaviour would be affected by the answer to the question whether or not there is a God, i.e. to both the believer and the atheist alike. These two positions would normally be seen as mutually exclusive, but Herr Keuner's answer applies to both of them and thus brackets them together; it relativizes them both and consequently has the effect of a double refutation. Bearing in mind other parts of Brecht's work in which he also deals with these questions, it is important to note that the criticism of religion seen here does not extend to the changes in actual behaviour which may ensue from the answer to the question posed by Herr Keuner's interlocutor. A criticism of the latter kind, concerning behaviour as opposed to mere ideas, could be characterized in Brechtian terms as a form of "external" criticism, for which the situation and the intentions of the questioner are centrally important. However, this form of criticism does not occur in the Keuner story which is under discussion here.⁹

The reader who agrees with this interpretation may have noticed, not without certain misgivings, the very strong similarity between the unspoken assumption which so far has been explicated and one of the central principles of logical positivism, namely the principle of verifiability as a criterion of (cognitive) meaning, a principle which, it should be added, most philosophers now regard as outdated.¹⁰ Having at last let our interpretative cat out of the bag, we should now like to explain how this similarity arises.

In his copy of volume three of *Erkenntnis*, the house journal of logical positivism, Brecht underlined the following passage, referring to the criterion of verifiability, from Moritz Schlick's essay "Positivismus und Realismus:" ". . . a statement only has a specifiable meaning if it makes some testable difference whether it is true or false. A proposition for which the world looks exactly the same when it is true as it does when it is false, in fact says nothing whatever about the world; it is empty, it conveys nothing, I can specify no meaning for it."¹¹ Brecht also read and annotated Otto Neurath's essay "Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung," in which he underlined a passage dealing with what Neurath called the *Gotteshypothese*: "By the way of this hypothesis, everything that happens in the life of men is conformable to the basic theological view. This hypothesis is excluded from empirical verification, therefore it is empty and meaningless for the actively disposed man who finds the meaning of a statement in its confirmation by experience. . . ."¹² The answer to the "empty" question whether or not there is a God appears equally "meaningless" to Brecht and Neurath. Referring to the contemporary debate between theology and agnosticism, Neurath remarked on one occasion—this is somewhat freely translated—that it was "as if the one side were trying to milk a billygoat, while the other held a sieve over the bucket."¹³

The Keuner story which we have been looking at is by no means the only indicator of Brecht's familiarity with the logical positivist criterion of verifiability. Its influence can be detected in his philosophical texts, for example, in which he employs a similar criterion for the repudiation of "meaningless" or "non-practical" statements. As has been stated earlier, the interpretation of the Keuner story given in this article is intended as an illustration of a more general argument. Our intention is to show that the philosophy of logical positivism offers a number of significant insights into Brecht's thinking, which are extremely useful in reconstructing the fragments of his reflections on philosophy and literary theory from the beginning of the 1930s to the early 1940s, as well as into certain aspects of his literary work of the time.

It is hardly possible to set out all the evidence in favor of this argument in an article of this kind. The discussion of the issue shall therefore be limited to two main aspects. In the first place, we will look briefly at the biographical points of contact between Brecht and logical positivism; following this, we will outline how Brecht assimilated the philosophy of logical positivism and how it influenced both his thinking on philosophy and literary theory and his actual work as a writer.

From the early 1930s onwards personal contacts existed between Brecht and members of the Vienna Circle and the Berlin group of logical positivists. Brecht's letters, published in 1931, prove that he knew Otto Neurath, one of the most prominent members of the so-called left wing of the Vienna Circle, who had made a name for himself in the 1920s as a sociologist and theorist of education and had also been a member of the administration of the ill-starred Bavarian Soviet Republic.¹⁴ In 1933 Brecht wrote to Neurath, telling him that he had read his book *Empirische Soziologie* (published in 1931) with profit ("mit großem Gewinn") and had made notes on his reading, with a list of questions. He then asked Neurath if he would be willing to join a "Society for Materialist Dialectics," whose task would be to draw up a catalogue of what Brecht called "intervening propositions:" "eingreifende Sätze."¹⁵

In a letter to Karl Korsch, written in 1935 from exile in Denmark, Brecht asked Korsch to do something to try and "cheer up . . . our friend the definitions expert" ("Definitor" in Brecht's term), adding: "Perhaps he might come and settle somewhere near us? That would provide an opportunity for some good conversations."¹⁶ The "definitions expert" in question is Rudolf Carnap, the most influential theorist of the Vienna circle. Brecht's letters and the *Arbeitsjournal* contain ample evidence of his close contacts with Hans Reichenbach during his period of exile in the USA. In addition to this there are documents in the Brecht Archive which prove that Brecht attended a number of lectures in 1932/33 at the Society for Empirical Philosophy in Berlin, of which Reichenbach was one of the organizers, and which also show that Brecht was not only a subscriber but also a keen reader of the journal *Erkenntnis*, edited by Carnap and Reichenbach, to which I referred earlier.¹⁷

Brecht's continuing interest in logical positivism throughout the 1930s is also confirmed by Walter Benjamin, who evidently had frequent arguments with Brecht on the subject. On 28 June 1938, for example, Benjamin noted in his diary: "Shortly afterwards the old subject of 'logical positivism' cropped up again. I remained intransigent to a degree, and the conversation threatened to take an unpleasant turn."¹⁸

A better known aspect of Brecht's intellectual biography than his interest in logical positivism is his friendship with Karl Korsch. The question of Korsch's influence on Brecht was hotly contested in Brechtian circles in the 1970s, but the participants in this debate confined their attention to Korsch's version of Marxism.¹⁹ Nobody appeared to register the fact that, in the course of the systematic historical and critical study of Marxism on which he embarked in the late 1920s, Korsch also looked closely at logical positivism. His attitude toward logical positivism was remarkably open-minded but by no means uncritical. In 1930 he came into direct contact with members of the Berlin group; he studied statistics with Richard von Mises, made the acquaintance of Reichenbach and Walter Dubislav and also got to know Neurath, Carnap and Philipp Frank;²⁰ in 1931 he lectured to the Society for Empirical Philosophy on "Empiricism in the Social Sciences" and "Empiricism in the Philosophy of Hegel."²¹ Korsch's correspondence also documents his continuing interest in the ideas of logical positivism. It would therefore appear reasonable to assume that Korsch's influence on Brecht extended to the issue of logical positivism.

Given the quantity of empirical evidence relating to Brecht's connection with logical positivism, it is nothing short of astonishing that Brecht scholars should have paid so little attention to this aspect of the writer's intellectual biography. As Herbert Claas remarked in 1977, the few critics who have taken any interest in the subject have concentrated on the notes on logical positivism which Brecht made in exile in the USA and have ignored Brecht's more systematic study of the ideas of logical positivism in the early 1930s.²²

We should like to conclude by indicating the areas of Brecht's theoretical concerns and literary work which were influenced, to varying degrees, by his interest in logical positivism. As we demonstrated in our recent essay "*Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus*,"²³ the influence of logical positivism is crucial to Brecht's philosophical ideas. It has a particular importance for his concept of truth. Brecht's concept of truth can be reconstructed in terms of a model of action comprising the following elements: (i) the aims of a given actor or set of actors, (ii) the means of achieving these aims, and (iii) the particular historical situation in which the action is to take place. Reconstructing this concept of truth, one is struck by the strong similarity between the so-called "criterion of practicability" which Brecht employs as a test of potential validity and the logical positivist principle of verifiability. Indeed, as we pointed out, Brecht's version of the principle of verifiability is more stringent than the original. The

conclusions at which we arrived in our reconstruction are explicitly confirmed by Brecht himself in a letter to Korsch. I quote: "Ever since 'way back when,' I have been very much concerned with practicability; for me, verifiability alone isn't enough."²⁴

In our essay we also looked at one of the major aspects of Brecht's literary theory: his general conception of realism, and showed that it too can be reconstructed in terms of the model of action which we had used to reconstruct his concept of truth. We pointed out the need for a distinction between Brecht's general conception of realism and his actual work as a writer. This theory evolved through a process of *bricolage*: Brecht modified and improved it as he went along. Our examination of the theory revealed a whole series of thematic correspondences between it and the ideas of logical positivism; we also pointed out a number of direct theoretical borrowings from logical positivism, especially in Brecht's reflections on behaviourism²⁵ and his remarks on causality in "non-Aristotelian" drama.²⁶

Like his conception of realism, Brecht's conception of ethics can be seen as an adjunct to his concept of truth. Brecht himself pointed out this similarity in a statement which echoes the words of Lenin: "Our aesthetic principles, like our morality, are determined by the needs of our struggle."²⁷ For example, according to Brecht's conception of ethics, there can be no such thing as absolute, eternally valid moral norms or ethical prescriptions; similarly, Brecht's general conception of realism rejects any notion of the eternal validity of aesthetic forms or intentions. As Brecht scholars have emphasized time and time again, the criticism of irrelevant or impracticable moral norms or ethical imperatives is a central feature of Brecht's plays. However, nobody has so far taken the trouble to examine the ideas on which this criticism is based in the context of contemporary Marxist or logical positivist ideas on ethics.

Finally, our own projected study of Brecht's literary practice, drawing on the results of a reconstruction of his theoretical interests, will have two main areas of emphasis. Our first task will be to show exactly how Brecht set about translating his conception of realism, especially his specific conception of realism, into literary practice; secondly, we shall be seeking to produce a new interpretation of those literary texts by Brecht for which the theoretical concerns we have been pointing out have an immediate thematic significance. An example of this interpretative goal is furnished by our interpretation of the Keuner story.²⁸

NOTES

¹ Italo Calvino, "Filosofia e letteratura" (1967), in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Turin, 1980), 152.

² Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, in *Gesammelte Werke* 12 (Frankfurt/Main, 1967), 380. (All further references to this edition consist of the volume and page number only.) We have disregarded both the minor differences between this version of the text and the one published in Brecht's *Versuche* (Heft 5, Berlin 1932), and the more significant version which is now in the Bertolt Brecht Archive (BBA 111, 41).

³ Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart, 1984), 311.

⁴ In addition to the interpretations discussed in the text, cf. Dietrich Krusche, "Kommunikationsstruktur und Wirkpotential. Differenzierende Interpretation fiktionaler Kurzprosa von Kafka, Kaschnitz, Brecht." *Der Deutschunterricht* 26: 4 (1974): 110-122, esp. p. 121; Theo Buck, *Brecht und Diderot oder Über die Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland* (Tübingen, 1971), 55; Dorothee Sölle, "Dialektik und Didaktik in Brechts Keunergeschichten." *Brecht heute/Brecht today* 2 (1972), 121-130, esp. p. 130.

⁵ Inge Häußler, *Denken mit Herrn Keuner. Zur deiktischen Prosa in den Keunergeschichten und Flüchtlingsgesprächen* (Berlin, 1981), 29.

⁶ Ibid.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*. Ed. Karl Schlechta. Vol. 1 (Munich, 1977), 826.

⁸ Reinhold Grimm, "Brecht und Nietzsche," in *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt/M., 1979) 156-245, esp. pp. 192-93.

⁹ In his notes on *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* Brecht himself draws a distinction of this kind between "internal" and "external" criticism. Brecht writes: "In order to understand Johanna Dark's desperate warning, which so outrages the Catholics, one has to look at it closely; one then sees that she is not in fact referring to God but to the way in which people talk about God, to the particular kinds of statements which they make in specific situations" (17, 1021).

¹⁰ The same point is raised by Meinhard Adler in his study of Brecht's thought; however, Adler's interpretation of the Keuner story follows a different track. Cf. Meinhard Adler, *Brecht im Spiel der technischen Zeit. Naturwissenschaftliche, psychologische und wissenschaftstheoretische Kategorien im Werk Bertolt Brechts. Ein Beitrag zur Literaturpsychologie* (Berlin, 1976), 179-80; cf. also p. 163.

¹¹ Moritz Schlick, "Positivism and Realism," in *Philosophical Papers*, Vol. II (1925-1936). Ed. Henk L. Mulder and Barbara F. B. van de Velde-Schlick (Dordrecht/Boston/London, 1979), 265. The German original is as follows: ". . . eine Aussage hat nur dann einen angebbaren Sinn, wenn es irgendeinen prüfbaren Unterschied

macht, ob sie wahr oder falsch ist. Ein Satz, für den die Welt genau so aussieht, wenn er wahr ist als wenn er falsch ist, sagt eben überhaupt nichts über die Welt, er ist leer, teilt nichts mit, ich vermag keinen Sinn für ihn anzugeben." (M. Schlick, "Positivismus und Realismus," *Erkenntnis* 3 (1932-33): 8) Brecht's copy of the relevant issue, with the underlined passage, is in the Bertolt Brecht Archive.

¹² Otto Neurath, "Ways of the Scientific World-Conception," in *Philosophical Papers, 1913-1946*. With a Bibliography of Neurath in English. Ed. and trans. by Robert S. Cohen and Marie Neurath (Dordrecht/Boston/Lancaster, 1983), 39. The German original is as follows: "Durch diese Hypothese ist alles, was sich im Leben der Menschen ereignet, mit der theologischen Grundansicht vereinbar. Diese Hypothese ist der empirischen Nachprüfung entzogen, daher leer und sinnlos für den aktivistisch eingestellten Menschen, der den Sinn eines Satzes in seiner Bewährung durch die Erfahrung findet. . . ." (O. Neurath, "Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung," *Erkenntnis* 1 [1930/31]: 114.) On p. 116 Brecht also underlined in full the sentence: "Laplace konnte schon Napoleon auf seine Frage, warum Gott in seiner Himmelskunde fehle, erwidern, er habe diese Hypothese nicht nötig." ("When asked by Napoleon why there was no mention of God in his treatise on astronomy, Laplace replied that he had no need of that hypothesis.")

¹³ Otto Neurath, "Die 'Philosophie' im Kampf gegen den Fortschritt der Wissenschaft," *Der Kampf* 25 (1931): 378.

¹⁴ For a number of useful biographical details, cf. Karola Fleck, *Otto Neurath. Eine biographische und systematische Untersuchung* (Phil. Diss. Graz, 1979). Cf. also Rainer Hegselmann, "Otto Neurath - Empiristischer Aufklärer und Sozialreformer," in *Otto Neurath. Wissenschaftlich Weltauffassung, Sozialismus und Logischer Empirismus*. Ed. Rainer Hegselmann (Frankfurt/M., 1979), 7-78; and by the same author, *Empiristischer Antifaschismus - Das Beispiel Otto Neurath, in Antifaschismus, oder Niederlagen beweisen nichts, als daß wir wenige sind* (Cologne, 1983), 67-75. Further information on the historical background of Neurath's thinking in: Elisabeth Nemeth, *Otto Neurath und der Wiener Kreis. Revolutionäre Wissenschaftlichkeit als Anspruch* (Frankfurt/New York, 1981) and Friedrich Stadler, *Vom Positivismus zur "Wissenschaftlichen Weltanschauung". Am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934* (Vienna/Munich, 1982); cf. also the anthology edited by Stadler, *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath - Gerd Arntz* (Vienna/Munich, 1982). On the politics of the Berlin group and the Vienna Circle, cf. Ernst Mohn's comprehensive but not always entirely accurate survey *Der logische Positivismus. Theorien und politische Praxis seiner Vertreter* (Frankfurt/New York, 1977). The problem of practical reason in analytical philosophy is dealt with by Rainer Hegselmann in his *Normativität und Rationalität. Zum Problem*

praktischer Vernunft in der Analytischen Philosophie (Frankfurt/New York, 1979).

¹⁵ Bertolt Brecht, *Briefe*. Ed. with annotations by Günter Glaeser. (Frankfurt/M., 1981), 172-74: letter no. 179, dated Summer 1933 by the editor. It is more than a little odd that Brecht should have invited Neurath, of all people, to join a society for "dialectics," given that the word was one of Neurath's many candidates for inclusion in an *index verborum prohibitorum*. The incident throws an interesting light on Brecht's use of the term.

¹⁶ Bertolt Brecht, op. cit. (cf. n. 7 above), 254. (Letter no. 259, Skovsbostrand, June/July 1935).

¹⁷ The Bertolt Brecht Archive (BBA 816/02) has a copy of the lecture program of the "Gesellschaft für empirische Philosophie" for the Winter Semester of 1932/33 and the Summer Semester of 1933, in which Brecht had made a note of the lectures which he wanted to attend. The issues of *Erkenntnis* with Brecht's annotations are in the library of the Bertolt Brecht Archive, to which our thanks are due for permission to examine the volumes.

¹⁸ Walter Benjamin, "Tagebuchnotizen 1938," in *Gesammelte Schriften*, Vol. VI, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M, 1985), 535.

¹⁹ For a review of most of the literature on the controversial question of Korsch's influence on Brecht, cf. *Bertolt Brecht: Epoche-Werk-Wirkung*, ed. K. D. Müller (Munich, 1985), 202-208.

²⁰ Cf. Michael Buckmiller, "Zeittafel zu Karl Korsch - Leben und Werk," *Jahrbuch Arbeiterbewegung* 1, "Über Karl Korsch," ed. Claudio Pozzoli (1973): 105. In two letters to the present authors, dated 21.6.1977 and 14.3.1979, Hedda Korsch confirmed that Korsch knew Carnap from about 1909 onwards, that he got to know Reichenbach and Philipp Frank before 1929, and that he and Neurath liked and respected each other. In what was probably his last essay, which has so far been overlooked by his bibliographers and the editors of his philosophical writings (cf. n. 4 above), Neurath mentions Korsch in his review of the "Unity of Science Movement" as one of its émigré members; c.f. Otto Neurath, "After Six Years," *Synthese* 5 (1946/47): 78.

²¹ We are grateful to Michael Buckmiller, the editor of Karl Korsch's collected writings, for making available copies of these two lectures.

²² Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar* (Frankfurt/M., 1977), 254 (note).

²³ Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller, "Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus," in *Die politische Herausforderung der Literatur. Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41*. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für Exilliteratur 1986. In *Exil*, Sonderband 1. Ed. Edita Koch and Frithjof Trapp (Maintal, 1987), 50-64.

²⁴ Bertolt Brecht, op. cit. (n. 7. above), 443-44. (Letter no. 437, Santa Monica, early November 1941.) Considerations of space make it

impossible to take up the issue of Brecht's ideas on the determination of the aims of action. His reflections on this subject are based on a Marxist-inspired theory of "needs," on which his conception of ethics is also founded.

²⁵ Cf. Hans-Jürgen Rosenbauer, *Brecht und der Behaviourismus* (Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zurich, 1970) and Heinrich Berensberg-Gossler, Hans-Harald Müller, Joachim Stosch, *Das Lehrstück - Rekonstruktion oder Fortsetzung eines Lernprozesses? Eine Auseinandersetzung mit Reiner Steinweg. Das Lehrstück* (1972), in *Brecht Diskussion*. Ed. Joachim Dyck et al. (Kronberg/Ts., 1974), 121-171.

²⁶ Cf., for example, Bertolt Brecht, "Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik," (15, 278-280).

²⁷ Bertolt Brecht, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise" (19, 349). The first reference to Lenin's slogan is in Brecht's notes to *Die Maßnahme*, cf. Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*. Ed. with annotations by Reiner Steinweg (Frankfurt/M., 1972), 242. Cf. also Bertolt Brecht, *Me Ti/ Buch der Wendungen* (12, 477).

²⁸ We should like to express our thanks to John Ormrod (University of Munich) who took the time and effort to translate our manuscript into English.

Lutz Danneberg und Hans Harald Müller. "Brecht und Logischer Positivismus."

Brechts Kritik irrelevanter und unpraktizierbarer Normen oder ethischer Imperative steht oft im Zentrum seiner Stücke und Reflexionen über Philosophie und Literatur; dennoch hat es die Brecht-Forschung bisher versäumt, die theoretischen Grundlagen dieser Kritik unter dem Gesichtspunkt des logischen Positivismus näher zu untersuchen. Am Beispiel einer von Brechts "Keuner"-Geschichten erklären die Autoren die Brechtsche Religionskritik nach dem Muster des logischen Positivismus, dessen grundlegendes Prinzip, Verifizierbarkeit, als Kriterium zur Bestimmung kognitiver Bedeutung gilt. Die Autoren unterstützen ihren Interpretationsansatz mit Hilfe von Ergebnissen eingehender Quellenforschung, nach denen Brecht sich während der dreißiger und frühen vierziger Jahre mit den Standardwerken des logischen Positivismus auseinandergesetzt hatte. Sie gehen auch auf Brechts persönliche Kontakte ein, wie Otto Neurath und Rudolf Carnap. Es wird nicht ausgeschlossen, daß Brecht auch durch Karl Korsch, mit dem er befreundet war, von den Ideen dieser Schule beeinflusst wurde; denn wie Brecht stand Korsch in Verbindung mit Mitgliedern der Berliner Gruppe und des Wiener Kreises.

Lutz Danneberg et Hans-Harald Müller. "Brecht et le positivisme logique."

Brecht critique les normes de praxis révolues et impraticables ou les impératives éthiques. Cette critique constitue un des aspects centraux de ses pièces et de sa réflexion sur la philosophie et la littérature. Néanmoins, la recherche brechtienne jusqu'ici n'a pas suffisamment examiné les fondements théoriques de cette critique à partir de la perspective du positivisme logique. A l'aide de l'exemple d'une des histoires de Keuner, cette étude traite la question de la critique chez Brecht de la religion. Dans la mesure où la vérification est le principe fondateur du positivisme logique, elle est le critère qui détermine la signification cognitive. C'est dans ce sens que les auteurs de cette étude s'attachent à montrer, sur la base des recherches de sources, que Brecht s'était familiarisé avec les oeuvres classiques de positivisme logique au cours des années 30 et au début des années 40. Ils discutent des rapports personnels que Brecht a entretenus avec les représentants les plus marquants du positivisme logique, tels que Otto Neurath et Rudolf Carnap. C'est ainsi que Karl Korsch a pu influencer Brecht dans le sens du positivisme car Korsch, comme Brecht, était lié à certains membres du Berliner Gruppe et du Wiener Kreis.

Lutz Danneberg y Hans-Harald Müller. "Brecht y el positivismo lógico."

Este trabajo es parte de un proyecto de largo aliento que se propone estudiar la filosofía y la teoría literaria brechtianas conjuntamente con ciertos aspectos de su práctica literaria. En este artículo en particular los autores demuestran que la filosofía del positivismo lógico ofrece claves esenciales a la hora de reconstruir los fragmentos de la filosofía de Brecht diseminados en sus opiniones acerca de la filosofía en general y de la teoría literaria, desde los comienzos de 1930 hasta 1940, como así también presentes en su obra de ese período.

Para ello los autores comienzan por presentar una breve reseña biográfica orientada a ilustrar los puntos de contacto entre Brecht y los representantes del positivismo lógico. Luego demuestran como Brecht asimiló esta filosofía, y como este ideario influenció sus opiniones acerca de, por un lado la filosofía en general, y por el otro, la crítica literaria y su propio trabajo como escritor. El análisis realizado por estos autores está centrado en un fragmento de la historia de Keuner, que según ellos ha sido interpretado erróneamente en el pasado como una de las pruebas del Marxismo de Brecht. A través de esta nueva interpretación, los autores demuestran que la influencia del positivismo lógico fue crucial en Brecht, y que ha determinado su concepto de "verdad" y a través de este sus conceptos globales de la Ética y la Estética.

Revolutionary Reading: The Circulation of Truth in Brecht's *Leben des Galilei*

Patricia Anne Simpson

"Das Kopernikanische System beruht auf einer Idee, die schwer zu fassen war und noch täglich unseren Sinnen widerspricht. Wir sagen nur nach, was wir nicht erkennen noch begreifen."

—Goethe, *Maximen und Reflexionen*

More than any other dramatic works of this century, Brecht's plays lend themselves to readings which foreground the relationship between aesthetics and critical ideology. Brecht's highly politicized epic theater attracts critics predisposed to interpretations of the world and the text with the totalizing force of the dialectic. One of the problems in Brecht criticism is constituted by the irresistible presence of his own theoretical work. He himself provides the vocabulary which has both informed and restricted interpretation. The challenge remains to read the work in its own terms. Just as Marx's reading of the dialectic departs from Hegel, from idealism to materialism, so does Brecht's theory and practice of epic theater mark the separation from Aristotelian dramaturgy. The dialectical form, however, still locates Brecht, perhaps in spite of his resistance, in a tradition of Romantic aesthetics,¹ the most prominent examples of which would be Friedrich Schlegel's theoretical fragments and essays and Tieck's dramas. Negative definition, even by opposition, is still definition.

The play located most directly in the line of the Romantic tradition is *Leben des Galilei*.² In it, Brecht charts the relationship between theory and practice, between aesthetic and ethical discourse, between science and religion. He thematizes the relationship between the language of cognition and the rhetoric of persuasion.³ Each of these potential conflicts centers on the figure of Galileo Galilei and his capacity to prove his discoveries. His powers of cognition and persuasion are interdependent. The relationship between what he knows and what he wants the world to know focuses the attention in the play on scenes of instruction and persuasion. The tension thus created in the work is thematized in the visual and verbal texts, temporalized by interruptions or intrusions into the plot. This play, famous for its combination of dramatic and epic theater,⁴

raises questions of exemplarity and its status in the process of persuasion. It is precisely the status of exemplarity⁵—of the figure and the play—that is at stake in *Galilei*, figuratively and literally.

A focus on the scenes of persuasion—both by example and experiment and by formal disputation—offers certain insights into the relationship between aesthetics and critical ideology in the play. The undercurrent of philosophical discourse, of formalized proofs, is foregrounded in scenes between Galileo and Andrea, Galileo and the kleiner Mönch, Galileo and his pupils, Galilei and the authorities. The political discourse is focussed in the tenth scene. Brecht's processes of persuasion are closely linked to the dialectical method and the trope of irony. The dialectic itself governs the relationship between the subject, the source of knowledge, and the object. Galileo plays the "central" role in the constellations of instruction and persuasion. By the end of the play, however, his work, the *Discorsi*, displaces the historical figure (and his ideology) as a subject. The reading of the text keeps the "truth" in circulation while arresting the totalizing force of the dialectic. The positing of the truth in a text to be read opens up the possibility of halting the totalizing power of the dialectic by separating the historical figure of Galileo from himself. The staging of the subject/object relationship familiar from German Romanticism leads to reflection about its force in the observer. The act of reading revolutionizes the dialectic.

Brecht's use of the historical figure Galileo, who speaks the scientific language of the stars and sun as well as the common language of his fellow man, is in a position to mediate between poetic and political discourse. This mediation relies on the epistemology of natural symbols, for the power of the Church on earth in the play derives from the fixed position of the earth in the solar system. The hierarchy of authority implied in the helio-centric rhetoric of the *Sternenbote* upsets the metaphor of political power on earth. The mimetic relationship between the Church as a center and the stars in subservient orbit around it constitutes a literalization of the metaphor that equates the earth with the Church. In this course on physics for poets, the earth moves, and all the institutions, by nature conservative, that derive their authority from a mimetic model, feel the earth quake. For the model, an interpretation of a natural model, proves to be flawed. Galileo, with the aid of technology, makes earth-shaking observations not available to human perceptions, and discovers the truth. The truth, as Galilei learns in the course of the play, has to be transported "unter dem Rock" (GW III, 1341).⁶

In *Leben des Galilei* Brecht probes the always difficult and essential question of the relationship between the truth and its telling or non-telling. This truth is linked to the trope of irony, which along with allegory represents the truth. The negative moment in irony—the negation of any position—mimics the dialectic. Where the dialectic totalizes, irony fragments, but both systems, once set in motion, must run their full course. The dialectic (in the Romantic and the Marxist tradition) recuperates the object into the subject

whereas irony unravels precisely that relationship, dividing the subject from the object, the subject from itself. This ironic moment of fragmentation, of the duplication and division of the subject, constitutes one of reflection in the Romantic tradition. In Brecht's own play, this moment is one of instruction. For his dramaturgy attempts to break the circle of the subject/object dialectic in order to prevent identification between the spectator and the performance.

The reception of Brecht's work elicits an overdetermined ideological response in the best and worst examples. In some cases, critics, directors, actors reduce the polyvalence of a Brechtian text to a dictum. Brecht has replaced Schiller as the father of moral education, propounding a theory of drama as dogma. To a certain extent, this reading of Brecht is justified by the *Lehrstücke*, by Brecht's own theatrical and political lexicon, and by the model provided by Galilei. The model is effective, however, not because the figure sets a good example, but because he does not. In Brecht's scheme of things interruptions of the unfolding of the play, or in rhetorical terms, parabasis, prevents the complete identification of the audience with the characters on stage. Why this is supposed to happen is clear and politically motivated, but how it happens remains the question.⁷ The term dialectic is a commonplace in criticism, but just what it means in a Brechtian context is central. This understanding may not be accessible, for the dialectic is not necessarily understood by definition; it requires its own performance. It must represent itself to become available to understanding. The complex system of tropes that represents the dialectic requires reading.

Brecht's most committed reader, Walter Benjamin, is perhaps the first to recognize and subsequently resist the location of Brecht in a tradition of German Romanticism, specifically in the context of drama. In his *Versuche über Brecht* Benjamin probes the nature of epic theater and includes the temporal interruption of the performance as sequence as a plot element, structure as content. The process of the performance and the consciousness created by parabasis is incorporated into the product of the play. The spectator experiences the moment of specularity which initiates the thought process that links thought to action. This dialectical method permits a duplication to take place in the eye of the beholder. The ability of a subject to posit an object constitutes thought. At this juncture in his argument, Benjamin refers to Tieck's dramaturgy in order to point out the disjuncture between the Romantic and Brecht: "Mit Unrecht würde man sich in solchem Moment an die romantische Ironie erinnern fühlen, wie z. B. . . . Diese hat kein Lehrziel."⁸ Benjamin refuses to acknowledge the similarity between Brecht's and Tieck's interruptive strategies. In *Leben des Galilei* the technical and thematic proximity to the Romantic dramaturgy is most discernable: Galilei is precisely in the midst of a topsy-turvy world (as in Tieck's *Die verkehrte Welt*) which he himself has discovered to be upside down. Whereas Benjamin resists the Romantic's use of irony to

depict rampant subjectivity, he insists on Brecht's irony as instruction.

The subject-object relationship is also at the crux of Peter Szondi's arguments. He describes the playwright's achievement in terms common to German Idealist philosophy, namely a revision of the subject-object relationship in drama. In one version of the essay on epic theater, Szondi characterizes the changes Brecht makes from dramatic form constitutive of a subject-object relationship between the play and its audience: "Diese Veränderungen haben gemein, daß sie das wesentliche dramatische Ineinanderübergehen von Subjekt und Objekt durch deren wesentlich episches Gegenübergesetztsein ersetzen."⁹ As significant in this passage as the marked shift from dramatic to epic theater is the grammatical formulation Szondi uses to express the revision. The *Ineinanderübergehen* and *Gegenübergesetztsein* call attention to the general problem of describing what it is that takes place between a subject and an object when presented with a play. The techniques of epic theater attempt not only to regulate public reactions but also to inspire the thought process that leads to action, presumably for an appropriately ideological cause, in other words, to realize the performative power of language. This moment of cognition can only occur if the spectator as subject is separate from the performance, according to Szondi. This strategy of separation attempts to extend the rhetoric of the play into the realm of persuasion. The Marxist theory of production, of the performance as work, is at work. Theater traditionally presents the public and the authorities with an ethical dilemma, given the public nature of its mode of presentation. There are, of course, no guarantees that the playwright's purpose will be served, just as the trajectory and subsequent application of Galilei's *Discorsi* can not be controlled. The writing subject is subservient to the written work. The work, like a theory of the universe that destabilizes the universe itself, rests upon its reading. One looks to the play itself, specifically to the scenes of persuasion, for evidence of the rhetorical strategies at work in *Leben des Galilei*.

Reading the text of the play itself presents certain challenges linked to the rhetorical mode of presentation. The reader is also caught up in the power of what Rainer Nägele has called the "totalizing machine of a dialectic of pedagogy"¹⁰ at work in Brecht's plays, especially in the *Lehrstücke*. Nägele destabilizes the conventional opposition of Artaud and Brecht in this essay as a non-opposition. En route to this conclusion, however, he calls attention to Brecht's mode of operation: "While rhetoric, poetics, and rote learning have been denounced since the eighteenth century in favor of the free, creative, personal expression of an interiority, Brecht relocates meaning in the corporeality of the material signifier and in the mechanism of a symbolic machinery."¹¹ The pedagogy involved in the constitutive subject-object relationship relies on the materiality of the signifier and in the symbol. The "corporeality" of the signifier, however, is achieved through exemplarity which usually takes the form of a symbol. The unstable relationship between sign

and symbol leads to a constant shift between the two. The symbol by definition implies a natural, part-to-whole relationship between the material signifier and the phenomenal world: the sign is arbitrary.¹² For this reason, the nature of signs and symbols must be read and articulated in each text. By marking this moment in Brecht, Nägele uses rhetorical terminology to draw conclusions about structure. This critical gesture realigns the reading of the play with its linguistic, rather than its ideological presentation. Nägele relates the linguistic operations of persuasion and instruction to their modes of representation. The process of figuration provides a point of departure for the circle of this reading.

The play asks the question of what is teachable. It also asks us if the truth is teachable. It does not, however, answer the question in any certain terms. The play itself is the inscription of the dilemma which the characters in the play must face. For this reason, Andrea, Galileo's estranged student at the end of the play, leaves the country with the truth, in the form of the *Discorsi*, carefully hidden under his coat. The play ends when the truth makes its exit in the form of a text that has to be read, and carefully smuggled through Germany. This end is dialectically recuperated as a beginning. The truth, we may conclude, if available at all, is available through reading.

The play begins like the opening scene of Goethe's *Faust*. The scholar depicted in his *Studierzimmer* is the familiar literary topos. This scene sets up the essential oppositions in the play, between science and suspicion, the material and the ethereal, seeing and knowing, sign and symbol, allegory and irony. In this scene Brecht raises questions of sense-perception, the use of a model or simulacrum, aesthetic and ethical discourse. Scene one deserves close attention.

The interrupting epithet that introduces each scene drives a wedge into the performance of the play, alerting the audience to the artificiality of the presentation. The language is citational, the texts are part of the performance which must be read as well as seen. This, Brecht declares, is not for entertainment, but edification. It is the ironizing gesture that insists on distance from, not identification with, the unfolding of the play. The concision of each rhymed introduction summarizes and anticipates the events about to take place on stage: its function is to suspend suspense. This preparation is thematized in the debate within the play about the nature of the solar system. Unless one is (scientifically) predisposed to examine the evidence objectively, one will not look through the telescope and see the sun. Similarly, if an audience or reader is not conditioned to receive the performance and to acknowledge the full performative power of the play's language, it will resist.

Brecht acknowledges this resistance or refusal to look the truth in the eye in the epithet of the first scene. It reads:

In dem Jahr sechzehnhundertundneun
Schien das Licht des Wissens hell
Zu Padua aus einem kleinen Haus.

Galileo Galilei rechnete aus:

Die Sonn steht still, die Erd kommt von der Stell. (1231)

Brecht shifts the source of light from the sun to Galilei himself. Throughout the play, the literalizations (or phenomenalizations) of figurative language determine the course of events. The light of knowledge (the position of the sun in the universe) is reversed by the knowledge of light (Galileo's scientific observations of the sun). The thirst for knowledge is literalized and the hunger for books relies on the material and phenomenal nature of the sign as well as of the symbol. The metaphors of thirst and hunger also stipulate Galilei's character traits: his physical, corporeal needs are thematized throughout the play.

The epithet also points to the flawed logic of the mimetic model. If the sun revolves around the earth, and if Galilei proves that the opposite is true, then the earth will fall from its place. It is clear from the history of science that man's perception of the universe has no impact upon its function. Brecht's irony turns true only when the mimetic model which is an extension of the linguistic model of the sun as the source of all meaning, all metaphor, the meta-metaphor,¹³ challenges the political hierarchy derived from it. The flawed logic is not, therefore, a contingent mistake, but an intentional error. That the truth can only be expressed through irony, by saying the opposite of what is meant, determines the course of the play.

The first scene thematizes the means of getting at the truth. In it, Galilei turns to technology to make unalienable, incontrovertible truths available to the senses. The use of technology to aid the senses, particularly the faculty of sight, raises questions about the nature of signification. Again, the play revolves around the empirical and ethical axes that derive from primarily linguistic, rhetorical models. The authority of the stationary earth is both symbolic and, as part of the totality of this symbol, political. Galilei's instruments extend the power of the naked eye to see an order of perception constituted by not being available to the senses. The de-centering of this political model destabilizes the meaning of authority. History, like irony, must run its course. The course of this discourse, as illustrated by the play, is antithetical to theological questions. For theology necessarily attributes a consciousness to an indifferent, formalized natural phenomenon. Science destabilizes belief and leads to cognition.

The form this discourse takes in the first scene is one of doubling, duplicating meaning. The first exchange between Galilei and Andrea Sarti points to the former's insistence on a technical vocabulary within ordinary conversation:

GALILEI: *sich den Oberkörper waschend, prustend und fröhlich:* Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu.

ANDREA: Mutter sagt, wir müssen den Milchmann bezahlen. Sonst macht er bald einen Kreis um unser Haus, Herr Galilei.

GALILEI: Es heißt: er beschreibt einen Kreis, Andrea.

ANDREA: Wie Sie wollen. Wenn wir nicht bezahlen, dann beschreibt er einen Kreis um uns, Herr Galilei. (1231)

Galilei insists, even during his morning grooming, on the difference between making and describing a circle. The milkman, in either case, will cut off their milk supply if the bill is not paid, but the point is clear. Galilei chooses to illustrate basic mathematical principles with everyday examples. In the following exchange, Galilei asks Andrea which way Herr Cambione, the bailif, chooses to take between two points: the answer is a straight line. The next instrument of example is the astrolabe, a model of the universe according to the ancients with the earth in the invariable center surrounded by the eight crystal spheres. Its immobility launches Galilei into a long speech about the end of the old and beginning of a new era inspired by a Copernican version of the universe. Significant is the audience on stage, Andrea, and his reaction to Galilei's assertions. Andrea, who will be eleven in October, still makes the mistake of believing what he sees.

It is Galilei's mission to disabuse Andrea of the belief in perception by persuasion, and he succeeds by using a model. Andrea insists upon the movement of the sun, because it is in a different place at dawn and dusk. Galilei distinguishes between staring and seeing, using sight as a metaphor for understanding:

GALILEI: Du siehst! Was siehst du? Du siehst gar nichts. Du glotzt nur. Glotzen ist nicht sehen. *Er stellt den eisernen Waschschüsselständer in die Mitte des Zimmers.* Also das ist die Sonne. Setz dich. *Andrea setzt sich auf den einen Stuhl. Galilei steht hinter ihm.* Wo ist die Sonne, rechts oder links?

ANDREA: Links.

GALILEI: Und wie kommt sie nach rechts?

ANDREA: Wenn Sie sie nach rechts tragen, natürlich. (1235)

With this experiment, which brings the sun into the study, Galilei will prove to Andrea that he sees what he does, namely the trajectory of the sun, but for reasons different from those he believes. Andrea's ironic answers are in fact the truth, on the literal level of the illustration. Galilei will double the meaning of this truth, but he requires metaphor, a linguistic moment in his scientific discourse. His means of persuasion take the form of teaching Andrea to think figuratively.

The capacity to "see" the trajectory of the sun as figured by the chair and Galilei's manipulation of his model constitute the moment of proof, if not persuasion. Galilei, following the stage directions, picks up the chair, and transports it and its contents to the other side of the "sun":

GALILEI: Wo ist jetzt die Sonne?

ANDREA: Rechts.

GALILEI: Und hat sie sich bewegt?

ANDREA: Das nicht.

GALILEI: Was hat sich bewegt?

ANDREA: Ich.

GALILEI: *brüllt* Falsch! Dummkopf! Der Stuhl!

ANDREA: Aber ich mit ihm!

GALILEI: Natürlich. Der Stuhl ist die Erde. Du sitzt drauf. (1235)

Galilei's demonstration in this part of the scene revolves around the decentering of the subject. The master confronts the pupil with the conclusion of the experiment. With the line "Der Stuhl ist die Erde. Du sitzt darauf," Brecht uses the metaphor (replacement of the earth with the chair) to assist Galilei's experiment. His aim is to trace the partial trajectory of the earth around the sun. In order to achieve this end, Galilei must instruct Andrea in the art of objectivity, indispensable in scientific research and not inessential for reading. The geo-centricity of the subject blinds him to the helio-centricity of the universe. The entire episode provides an illustration of the making of metaphor for the purpose of instruction. Galilei "carries over" the earth's orbit into his own study. Through a primarily linguistic phenomenon, he is able to inspect at close range, to eyeball the earth, the sun, and their respective places in the scheme of things, otherwise unavailable to the aided senses. Seeing is not knowing. In the context of the play, as a text and as a potential performance, the spectator should not only "see" the play, but understand its example.

A similar scene of instruction unfolds with the apple that figures the earth. Galilei will demonstrate the force of gravity to Andrea, who asks why he doesn't fall off the world as it turns. This alternation between the lofty and the low, punctuated by the brief appearance and religious reprimand of Frau Sarti, who wonders whether they will be able to pay the milkman "in dieser neuen Zeit" (1236). The apple, too, comes with its own set of symbolic meaning, from the fruit of knowledge to the falling body that played such a significant role in Newton's theory of gravity. It makes a cameo appearance in Galilei's study, participating in its own scientific tradition. Andrea knows what is to come when Galilei takes the apple in his hand and calls it the earth. Andrea complains: "Nehmen Sie nicht lauter solche Beispiele, Herr Galilei. Damit schaffen Sie's immer" (1237). Galilei responds in kind: "Du willst es ja nicht wissen" (1237). Galilei turns the tables on Andrea, shifts onto the pupil the burden not of proof, but of wanting to know the truth. Knowledge, he suggests, is a question of will. Andrea, on his way out, asks if he can take the apple along, presumably to eat the fruit of knowledge, the material signifier of the earth.

These episodes prepare for the arrival of the telescope, the optical instrument with which Galilei will gather data to prove the truth of the Copernican theory of the universe. The potential student, suitor, and financial superior Ludovico transports an optical toy from Holland to Padua. Galilei transforms the toy into the telescope. This

unethical exercise, of which Galilei is aware but for which he feels no remorse, points to the distance between intent and effect. Galilei takes a toy, makes a telescope. The Venetian government speculates about the advantage it would provide on the high seas. It can be used to economic and military advantage (1247). In the same scene, the Ratsherr alludes to another potential application of the instrument: "Mit dem Ding sieht man zu gut. Ich werde meinen Frauenzimmern sagen müssen, daß das Baden auf dem Dach nicht mehr geht" (1247-48). The instrument provides an excess of vision, and its application cannot be controlled. All things are subject to inversion.

The scene at the marketplace, Fastnacht 1632, shows the distance Galilei's scientific discoveries have covered. The metaphoric relationship between the position of the earth and the political position of the hierarchy in place on earth is shown to be such, not a cause, but rather an effect. The political implications of this scene owe their origin to metalepsis, a linguistic device. This reversal, temporal in nature, refers to another moment in the first scene in words spoken by the Kurator in defense of his state's commitment to science. He argues with Galilei, who demands more time for research:

Aus alten Lederfolianten hat man dort Peitschen geschnitten. Man muß dort nicht wissen, wie der Stein fällt, sondern was der Aristoteles darüber schreibt. Die Augen hat man nur zum Lesen. Wozu neue Fallgesetze, wenn nur die Gesetze des Fußfalls wichtig sind? (1243)

Aristotle, it seems, has the first and final word on the matter of gravity. The invocation of Aristotle as an authority not only in gravity but for the technical specifications of dramatic production has implications for Brecht's non-Aristotelian theater. The Kurator does not explicitly argue against research, but rather he alludes to the consequences of reversed priorities. Reading Aristotle is sufficient. The "new" laws of gravity are less important than the laws of obedience, indicated by the pun on *Fallgesetze* and *Fußfall*,¹⁴ lying prostrate presumably at the feet of a superior. This accident of language evokes the accidental relationship between Aristotle's physics and metaphysics. It is precisely this confusion of attributing meaning where none is produced that focuses our attention on the means of production in science and on stage.

The Street Singer scene follows Galilei's scene of decision, during which he hears of the new Pope Barberini, a mathematician. Galilei's signature on the agreement to leave off his research on the earth-sun relationship becomes, he asserts, invalid. The contract is changed by the conditions. His mirror and shield, instruments for observation, once again are brought to the study from their attic exile, and the hot topic of sun-spots becomes the focus of his speculation. The epithet again trivializes the momentousness of the scene:

Die Wahrheit im Sacke
Die Zung in der Backe
Schwieg er acht Jahre, dann war's ihm zu lang.
Wahrheit, geh deinen Gang. (1298)

The truth will out, it will go its way. Like the physicist's theory, like the dramatist's text, the truth is structured by irony, the trope which sweeps to the end of its designated path. Even then, it knows no sense of trespass and cannot control its reception. The ironic momentum of this scene's introduction is offset by the decision to write in the vernacular. In the formal *Disput* (Scene 4) with the philosopher and mathematician, Galilei insists on the vernacular: "Mein Kollege, Herr Federzoni, versteht Latein nicht" (1266). Federzoni is a lens maker and teacher, and Galilei insists upon his participation in the discourse, though the argument will lose its *Glanz*, according to the philosopher. The two representatives from the Florentine court of Cosmo Medici want to debate about whether these stars, which Galilei has opportunistically named after Cosmo, can exist within the body of extant knowledge. They refuse to look through the telescope and trust their unaided eyes. The capacity to see or speak is not confined to the learned, in fact they seem to be at a distinct disadvantage due to their pre-fixed ideas and static interpretation of the world derived from the rigid interpretation of a text. For this reason, Galilei, like Luther, decides to appeal to the broadest possible base by writing in the vernacular:

Ja, ich könnte in der Sprache des Volkes schreiben, für die vielen, anstatt in Latein für die wenigen. Für die neuen Gedanken brauchen wir Leute, die mit den Händen arbeiten. Wer sonst wünscht zu erfahren, was die Ursachen der Dinge sind? Die das Brot nur auf dem Tische sehen, wollen nicht wissen, wie es gebacken wurde; das Pack dankt lieber Gott als dem Bäcker. Aber die das Brot machen, werden verstehen, daß nichts sich bewegt, was nicht bewegt wird. Deine Schwester an der Olivenpresse, Fulganzio, wird sich nicht groß wundern, sondern vermutlich lachen, wenn sie hört, daß die Sonne kein goldenes Adelsschild ist, sondern ein Hebel: die Erde bewegt sich, weil die Sonne sie bewegt. (1310)

Here Galilei valorizes practical experience and reason over faith and atrophied belief.¹⁵ The ideological gloss to this delivery is unmistakable. Just as Galilei is not convinced of this conviction, the *Volk* will parody his discoveries in the subsequent scene.

The *Fastnachtspiel* introduces the topsy-turvy world into the play. It is one of the three scenes (5, the plague scene, and 12, the Pope dressing are the others) that stand without a rhymed epithet to ironize what follows. The entire scene has as function to achieve the generalized ironization of that which has preceded and that which is yet to come. The language of irony also challenges the language of

allegory. This scene usually receives only cursory treatment, presumably because its point is clear. Zimmerman writes: "Die einzige thematische Abweichung von Belang, die Brecht gegenüber der authentischen Biographie Galileis vorgenommen hat, ist ideologisch begründet: Es ist die Entfesselung einer proletarischen Revolution vor dem Hintergrund der Entdeckungen Galileis, wie sie sich in der Straßensängerszene anzeigt."¹⁶ Though the "unchaining" of a proletarian revolution, especially since it is located in the already irreverent context of a Fastnachtspiel, is a questionable interpretation of this scene, Zimmerman correctly assesses the motivation as ideological. To arrive at this conclusion, the language of the street singer scene must be understood as that of allegory. The Fastnachtspiel becomes the political allegory of the revolution sparked by the literal interpretation of figurative language, the reading of metaphor. The scene functions on the principle of inversion familiar from Romantic irony. By turning the model of the world and all things on it upside down, Galilei upsets all established order. The power structures held in place by metaphor are displaced by Galilei's assertion that the earth as a center will not hold. The revolutionary impulse is contingent upon reading the metaphors of the Church's power structure literally and revealing them as metaphors. The truth of metaphor enters this discourse in the form of a political allegory. The process of revelation is governed by the trope of irony. The scene itself is an allegory of irony.¹⁷

The Balladensänger proclaims the song "Die erschreckliche Lehre und Meinung des Herrn Hofphysikers Galileo Galilei oder Ein Vorgeschmack der Zukunft" (1312). From the moment of the introduction, we encounter a self-conscious doubling of meaning. The song displaces the creator, whose performative utterance set the sun in motion in the first place, with Galilei, whose order makes it stand still. The earth in place generates an orbit of concentric circles, expressed by the verb *zirkulieren* ("Und um den Papst zirkulieren die Kardinäle" through "Und um die Dienstleute zirkulieren die Hunde, die Hühner und die Bettler" [1313]). The street singer's ballad presents a model of the chain of being, or rather beings in chains. They are caught in the circle of interpretation that constitutes irony in this scene. The authorities on earth derive their power from the plan of the planets which must remain in orbit. The result of Galilei's "Bleib stehn!" (1313), addressed to the sun, is inversion. The consequence, proclaims the singer in refrain, is no joke ("Mit der Bibel, Leut, treibt keinen Scherz," 1314). The entire process is mediated by negation: the opposite of what has been will be. Theories of the universe do not affect the position of the planets. The allegorical interpretation of their position on earth is at stake. These patterns of meaning are disrupted by irony, which, like the revolution, must run its course. It can, once set in motion, run too far.

The moment closest to Romantic drama theory involves the inversion from the lofty to the low. Just as ordinary objects can be used to demonstrate the path of the heavenly spheres, scientific

instruments can be put to "practical" use. If an apple can substitute for the earth, a "Fixstern" can substitute for a presumably sexual partner. In this scene, the Weib des Sängers enjoins:

Jüngst bin ich aus der Reih getanzt.
Da sagte ich zu meinem Mann:
Will sehen, ob nicht, was du kannst
Ein andrer Fixstern besser kann. (1315)

This moment recalls the rather dubious use of the telescope in the second scene. It enables man to see too well, to go too far. Sexual references seem to be the opposite of physics. Brecht's point is clear: literal and figurative language can shift meaning in either direction.

The scene ends with a model. The procession relies on visual allegories to make its final point. The Weib carries an icon of the sun, the child wears a pumpkin to symbolize the earth. A wagon pulls the Archduke of Florence, wearing a paper crown, and looking through a telescope: "Schaut aus nach Verdruß" (1316). A cardinal is depicted by a doll. A dwarf carries the motto "Das neue Zeitalter" (1316). A larger-than-life figure of Galilei enters, preceded by a child carrying an open bible with the page crossed out, in reference to "Galileo Galilei, der Bibelzertrümmerer!" (1316). At stake in this scene, and in the first scene, and indeed in the entire play, is not the path of the earth and sun, but the reading of them. This marks the moment in the play where the burden of responsibility shifts from the natural to the linguistic model. The confusion between them is ideological.¹⁸

The scene functions as an allegory for the larger production. It is reductive, irreverent, but it points to the generic specificity of all theater in its capacity to represent the dead. The historical figure of Galileo, as he is commonly known, is long since dead.¹⁹ The visual allegory, brought to "life" as a doll on stage puts pressure on the play to account for the ironized presence of its own central figure. Irony challenges the allegorical interpretations of the play. Any attempt to read the central figure against an historical analogue (including that of Galileo Galilei) gives way to the pressure of the discourse. Nor is the play a singular allegory of science. Rather the play *Leben des Galilei* presents the reader with two modes of discourse at odds with each other: allegory and irony, the truth and its representation. It is the tension between them that produces what is commonly called the dialectic of the play.

This scene of reduction by ironization recalls an earlier episode. The scene in the Collegium Romanum parodies Galilei's discoveries in the same language, literalizing, or phenomenализing his use of the linguistic model (relationship of part to whole, or synecdoche). The scene is dominated by "gewaltiges Galächter" (1278). The characters, visibly drunk, complain "Daß es einen Teufel gibt, das wird bezweifelt. Aber daß die Erde sich dreht wie ein Schusser in der Gosse, das wird geglaubt," or "Mir schwindelt. Die Erde dreht sich zu schnell," or "Halt, halt! Wir rutschen ab! Halt, sag

ich!" (1278). Brecht inverts this inversion when Galilei lets a stone fall. The exchange follows:

DER ERSTE GELEHRTE: zu Galilei: Herr Galilei, Ihnen ist etwas hinabgefallen.

GALILEI: *der einen Stein während des Vorigen aus der Tasche gezogen, damit gespielt und ihn am Ende auf den Boden hat fallen lassen, indem er sich bückt, ihn aufzuheben:* Hinauf, Monsignore, es ist mir hinaufgefallen. (1281)

This episode illustrates Brecht's insistence on dialecticizing the ironic moment which turns to parody. Galilei indicates the direction of the falling stone according to the laws implied by his detractors' belief in the geo-centricity of the world. Without gravity, stones fall up. Galilei in turn phenomenalizes the view of the world and its workings presented by the revellers, and at the same time puns on the verb *auffallen*. And, moreover, at the same time he tells the truth. Indeed, he picks up the stone, "indem er sich bückt, ihn aufzuheben," dialecticizing the dialectical movement itself. In this moment, the literal and figurative move contained in the verb *aufheben*—both to pick up and to sublimate—is conflated.

The the self-perpetuating compulsion of the dialectic to include or destroy everything in its path accounts for the multiple endings, and the consequence of no real ending. A scene, reprinted in the GDR theater journal *Theater der Zeit* at the beginning of an interview with Heiner Müller, refers to an ethical judgment Brecht could not accommodate. It is an early episode for the 14th scene between Virginia and Galilei. Galilei is reading Montaigne, and Virginia offers to take over. She reads the passages Galilei marked. Examples follow:

VIRGINIA: 52. Inschrift: Ich begreife nicht.

GALILEI: Das ist gut. Das ist ein Anfang.

VIRGINIA: Das kann sein und nicht sein.

GALILEI: Gut, wenn Gründe gegeben werden.

VIRGINIA: 5.: Es ist nicht so und nicht so; vielmehr auf keine Weise von beiden.

GALILEI: Wenn weiter gesucht wird.

VIRGINIA: 21.: Wer da weiß, daß er weiß, weiß noch nicht, wie man weiß.

GALILEI: Das ist sehr gut, wieder. Aber es schmeckt alles nach Kapitulation.

VIRGINIA: 10.: Was ist Himmel und Erde und Meer, mit all ihrem Umfang, gegen die Summen der Summe des nie zu ermessenden Ganzen.

GALILEI: Man muß aber anfangen. Schreib's dazu.²⁰

Here the role of reading is central. Beyond this deleted episode, scenes of reading in the play include the textual allegory of the *Discorsi*, the "Stimme des Ansagers" (13, 1328-29) who reads Galilei's

recantation, and the excerpt from the *Discorsi* (13, 1330) on the *Verlesung vor dem Vorhang*, another political allegory. In this scene of reading aloud, Virginia mouths the words of Montaigne. During the entire play, she is portrayed as a pious girl, incapable of cognition, whose faith and superstition her father ignores or tolerates. In the end, he relies on her for his vision, for reading. He responds to each *Inschrift* with a logical conclusion or comment. In each scene, one leg of the linguistic trivium, grammar, rhetoric, or logic, dominates. Here, logic or dialectics prevails. The scene is a summum of Galilei's thought and work. One begins with the assumption that one understands nothing. It is the scientific stance par excellence. Galilei's response converts this statement into a point of departure. It is the beginning. He works his way through other principles: contradictions or oppositions can be synthesized when each is seen as a proposition with reasons for respective positions; double negation leads to further speculation; how one knows anything is more important finally than what one knows; and the totality of the world can be measured, according to Galilei's pronouncement. Toward the end of this scene, however, Galilei runs out of dialectical steam:

VIRGINIA: 37.: Wie einen Schatten hat Gott den Menschen erschaffen. Wer kann ihn richten, wenn die Sonne untergegangen ist?

(Galilei schweigt.)

VIRGINIA: 17.: Den letzten Tag sollst du nicht fürchten und nicht ersehnen.

GALILEI: Erst war das erste schwer, jetzt ist es das zweite.

VIRGINIA: 14.: Bewundernswert ist das Gute.

GALILEI: Lauter!

VIRGINIA: (lauter) Bewundernswert ist das Gute.²¹

The exclusion of this scene, as Müller points out in the subsequent interview, is as interesting as the open endedness of the final "Bewundernswert ist das Gute." In contrast to the open end of this excerpt, Brecht closes the play with an overdetermined confrontation between blind faith and superstition. Andrea seeks out the "retired" teacher on his way out of the country. It is the former student who hoped Galilei's capitulation was a "new ethic," a way of concealing the truth from the police in order to continue to do independent research. Galilei's demise is meant to instruct, to inspire cognitive dissonance in the audience as well as in Galilei's student, but Brecht had to strive to make Galilei a less sympathetic figure.²² Although Brecht attempts to resist the totalizing power of the dialectic of pedagogy, Galilei becomes a "hero" of a dramaturgy without heroes. The negation is recuperated, the negative example becomes an example, and the dialectic has its way.

The open end of the play makes the process of cognition, initiated by the ironic consciousness, possible. The play ends with the beginning of the itinerary of the truth: it is on its way to Germany,

and it must be concealed in the text to be revealed to history. The truth, in this context, takes the form of a text: the text of the repressed *Discorsi* which would destabilize the established Aristotelian view of the world, regardless of the ethical compromises of its author. This play questions the premise of authority on a thematic level. The thematic destabilization is an allegory for the achievement of *Leben des Galilei* itself, both formally and structurally. That epic theater derives its significant political and ethical status from its definition as "non-Aristotelian" presents some problems, for it presumes the stability of the model. In fact, Brecht has to stabilize Aristotelian dramatic principles, separate form and content, in order to unfold his own epic theater. Brecht's play rereads the constitutive texts of Western civilization from Aristotle to the Bible, from physics and metaphysics to poetics. He posits the revolutionary impulse in the complex act of reading the system of tropes, of halting the circle of literal and figurative language by making the "invisible" meanings in certain power structures readable. Brecht's achievement is constituted not only by revolution in form but also by a decision to appeal to cognition rather than emotion. In this way, Brecht's plays continue to tell the truth.

NOTES

¹ See Jan Knopf, "Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften" in *Brecht-Jahrbuch*, ed. John Fuegi, Reinhold Grimm, and Jost Hermand (Frankfurt/M: edition suhrkamp, 1978): 13-33. Knopf refers to the influence of German idealist philosophy, which informs Romantic aesthetics: "Der Idealismus leugnet die Realität der Außenwelt, was nicht heißen muß, daß er überhaupt die Außenwelt leugnet und alles Geschehen nur in der Phantasie des Beobachters sieht" (20). See also Hans-Dieter Zimmermann, "Die Last der Lehre. Fünf Thesen zu den späten Stücken Bertolt Brechts" in *Brecht Yearbook*, ed. John Fuegi et al., 11 (Detroit: Wayne State University Press, 1982): 101-107. Zimmermann writes: "So kommt es bei Brecht zu einer doppelten Vereinfachung. Die Wissenschaft, an der er sich orientiert, ist bereits eine vereinfachte: die Gesellschaftswissenschaften in Gestalt des Marxismus, der—in der Tradition der Philosophie des deutschen Idealismus stehend—ein relativ einfaches Erklärungsmodell der Welt bietet. Dieses relativ einfache Modell wird bei der Übertragung in literarische Szenarien noch einmal vereinfacht" (103).

² For a recent reading of the thematic issues in the play and their reception, see Gert Sautermeister, "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen: *Leben des Galilei* (3. Fassung, 1955) in *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, ed. Walter Hinderer (Stuttgart:

Reclam, 1984), 121-161. For an account of Brecht's own misgivings about this play's technical aspects, see Gerold Koller, *Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts* (Zurich/Munich: Artemis Verlag, 1979), 45 ff. where the author develops his own thesis—that Brecht could complete the first version in only three weeks because he paid little attention to his own theory—based on Brecht's reference to the play as "technisch ein großer Rückschritt" (45).

³ See Koller, *Zuschauer*, 47: "Ein weiteres Indiz für Brechts Sympathie für seine Figur ist die volkstümliche Sprechweise; es ist die Sprechweise Bertolt Brechts"; see also Zimmermann, "Die Last," 104 ff., for Galilei's position "in der Tradition einer aristotelischen Poetik" (104) which includes *delectare*, *movere*, and *docere*. For a post-structuralist reading, see Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* (London/New York: Routledge, 1989). Wright argues that Brecht "de-literalized" the language of the stage (3), but the post-structuralist reception has focused primarily on psychological rather than linguistic terms.

⁴ See Werner Zimmermann, *Bertolt Brecht. Leben des Galilei. Dramatik der Widersprüche* (Paderborn/Munich: Ferdinand Schoeningh, 1985), 42 ff. Zimmermann makes a check-list of "epic" elements: *Spruchband*, *Vorspruch*, *Bänkelsang*, *Verfremdungs-Effekt*, *Entheroisierung des Helden*, *Bilderbogenfolge anstelle der architektonischen Fügung des dramatischen Theaters*. By "dramatic," he seems to mean dialogue. See also Heinz-B. Heller, *Untersuchungen zur Theorie und Praxis des dialektischen Theaters. Brecht und Adamov* (Frankfurt/M: Peter Lang, 1975), 63-67. I have also relied on the *Materialienbuch: Brechts Leben des Galilei*, ed. Werner Hecht (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981) for the outline of this discussion.

⁵ See John Fuegi, *The Essential Brecht* (Los Angeles: Hennessey and Ingalls, Inc., 1972) for a presentation and analysis of the biographical status of the work and its significance within Brecht's own development. Fuegi's frequent use of terms related to circularity (of structure, see for example 170) and exemplarity (of figure, see 177) form the basis for my own discussion.

⁶ See also Bertolt Brecht, *Leben des Galilei* from *Stücke 5*, vol. 5 of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Bärbel Schrader/Günther Klotz (Berlin/Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt /M: Suhrkamp, 1988), 285: "Doch. -Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock." All direct quotations will be cited from the 1967 *Gesammelte Werke*, but the variant in the Berliner/Frankfurter Ausgabe will play a role in the conclusion of my discussion.

⁷ See Brecht's "Der Weg zum zeitgenössischen Theater" (GW XV, 211-225) for his own estimation of dialectical theater and its intended reception: "Man muß verstehen, daß es sich immer noch nur um einen *technischen Vorstoß*, keineswegs um irgendeine politische Aktion handelte" (220). Form, because it leads to cognition, takes precedence over content. Brecht's later attention to the dialectic is a

further example: in "Die Dialektik auf dem Theater" (GW XVI, 869-941) Brecht relies on dialogue to make his point.

⁸ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1966), 29.

⁹ Peter Szondi, "Episches Theater" in *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981), 117. The changes he refers to are included in the "check-list" of epic theater, recounted on 116 of this edition.

¹⁰ Rainer Nägele, "Brecht's Theater of Cruelty" in *Reading After Freud* (New York: Columbia, 1987) 115. See also "Zur Struktur von Brechts 'Leben des Galilei'" in *Der Deutschunterricht* 23 (1971): 86-99 for a convincing reading of the dialectical structure and of the use of symbol in the play.

¹¹ Nägele, "Theater of Cruelty," 120.

¹² The relationship of the part to the whole, primarily conceived as linguistic (synecdoche, metonymy) plays a significant role in the play on the thematic as well as the structural level. See David Roberts, "Brecht and the Idea of a Scientific Theatre" in *Brecht Yearbook*, ed. John Fuegi et al., 13 (Detroit: Wayne State University Press, 1984): 41-60. Roberts writes: "The epic form derives precisely from the primacy of the part over the whole, of the scene as the basic unit of construction and the primacy follows of necessity from the determination of behavior as the product of the concrete situation (the scene)" (46). I am indebted to Roberts' reading for a specification of certain issues: the "epistemological break" Galilei constitutes (41); the positive designation of "Galileian" (versus non-Aristotelian) theater (42); and the use of the experiment as a "definitive function of the theatre" (59). Though Roberts points to the "disappearance of the subject" (42) as an essential element of this type of play, he still reads it in psychological terms. The next logical step is a close rhetorical reading of the play on its own terms.

¹³ See Jacques Derrida, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy" in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207 ff.

¹⁴ See Nägele, "Zur Struktur von Brechts 'Leben des Galilei,'" 91. Nägele uses this pun to illustrate how the smallest metaphorical units themselves illustrate the larger structural relationship between science and society, including the milkman's "beschreibt einen Kreis" from the first scene. Equally significant is the reversed scene of instruction, using the same "weapon," that of language. Galilei moves from the master to the mastered.

¹⁵ See also Fuegi, *Essential Brecht*, 165: "Brecht's Galileo is deliberately changed into an embryonic Marxist because Brecht as a Marxist subscribes to the dogma that religion (unreason in his view) and science (reason itself) are antithetical elements."

¹⁶ Werner Zimmerman, *Bertolt Brecht. Leben des Galilei. Dramatik der Widersprüche* (Paderborn: Ferdinand Schoeningh, 1985), 22.

¹⁷ See Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality" in *Blindness and Insight* (Minnesota: U of Minnesota Press, 1983), 187-228, for a reading of the tension between irony and allegory.

¹⁸ See Paul de Man, "The Resistance to Theory" in *The Resistance to Theory* (Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1986), 11, where he makes the following point: "What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism. It follows that, more than any other mode of inquiry, including economics, the linguistics of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for their occurrence."

¹⁹ This problem is more frequently addressed in the question of history and historicization at work in the play and in Brecht's work in general. See Burkhardt Lindner, "Brecht/Benjamin/Adorno - Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlichen Zeitalter" in *Bertolt Brecht. Text und Kritik*, 2 vols., ed. Heinz Ludwig Arnold (Munich: Richard Boorberg Verlag, 1972) I: 14-36. Lindner recognizes the function of *Historisierung*: "Hauptzweck der Verfremdung ist die Historisierung, nämlich Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen" (17). The play has precisely the opposite function of that outlined here, though I agree with the assessment of the role of the alienation effect: the performance returns the absent figures to the stage and to the consciousness of the audience.

²⁰ See "Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller" in *Theater der Zeit* 2 (1988): 22 ff. Heise asks Müller what he finds interesting in this scene. Müller responds: "Oder: Virginia liest die 14. Inschrift: Bewunderswert ist das Gute. Man würde erwarten, Brecht dialektisiert das irgendwie, aber er (Galilei) sagt nur: Lauter. Ein offener Schluß wie in Shakespeares Stücken" (22). See also *Große kommentierte Ausgabe*, 114-115.

²¹ "Vorwärts," 22.

²² See Koller, *Zuschauer*, 45. He cites the entry on 23 Nov., 1938 in Brecht's *Arbeitsjournal*: "... brauchte ich am Schluß einen Kunstgriff, um auf jeden Fall dem Zuschauer den nötigen Abstand zu sichern. Selbst der unbedenklich sich Einfühlende muß zumindest jetzt, auf dem Weg der Einfühlung selber in den Galilei, den V-Effekt verspüren. Bei streng epischer Darstellung kommt eine Einfühlung erlaubter Art zustande" (AJ 1, 35)."

Patricia Anne Simpson. "Revolutionäres Lesen: Das Kreisen der Wahrheit in *Leben des Galilei*."

In Brechts *Leben des Galilei* wird die Beziehung zwischen Ideologie und Ästhetik hervorgehoben. Dabei erfolgt eine Revision der Subjekt-Objekt Dialektik, die bereits aus der Dramaturgie der deutschen Romantik bekannt ist. Brecht versucht, die starke Subjektivität einer historischen Dialektik einzugrenzen, um damit die Autonomie des Publikums und des Stückes zu garantieren. Lesen wird so zum revolutionären Akt, der die totalisierende Macht der Dialektik einzudämmen versucht. Ein genaues Lesen der Szenen, in denen es um Belehrung und Überredung geht, wirft die Frage nach der rhetorischen Figuration der Wahrheit auf: was ist Wahrheit, wie ist sie strukturiert und ist sie lehrbar? Es sind vor allem Ironie und Allegorie, die das Verhältnis zwischen wörtlicher und figurativer Sprache regulieren, von dem Wahrheitserkenntnis abhängt. Durch revolutionäres Lesen wird es möglich, Machtstrukturen, in diesem Falle die der Kirche, offenzulegen. Die linguistischen Akte der Belehrung und Überredung bilden dabei die kritischen Momente in der Rezeption des Stückes.

Patricia Anne Simpson. "La Lecture révolutionnaire: La Circulation de la vérité dans *Leben des Galilei* de Brecht."

Dans *Leben des Galilei* Brecht met au premier rang la relation entre idéologie et esthétique. Il revise la fameuse dialectique du sujet-objet dérivée de la dramaturgie du romantisme allemand dans l'espoir de mettre fin à la subjectivité qui sévit dans la dialectique historique et de maintenir l'autonomie de l'auditoire et de la pièce en tant que sujets distincts. La lecture devient l'acte révolutionnaire capable de freiner le pouvoir totalisateur de la dialectique. Un examen plus serré des scènes d'instruction et de persuasion soulève la question de la figuration rhétorique de la vérité: qu'est-ce que la vérité, comment est-elle structurée, et est-elle en fin de compte objet d'enseignement? Les tropes de l'ironie et de l'allégorie occupent une place prominente dans la représentation de la vérité et de son enseignement car elles reglent la relation entre le langage littéral et le langage figuré dont dépend la vérité. La lecture révolutionnaire propose à la cognition la base figurale des structures du pouvoir—dans le cas présent celle de l'Eglise. Les actes principalement linguistiques d'instruction et de persuasion constituent les moments critiques de la lecture dans la pièce et dans sa relation avec l'auditoire.

Patricia Anne Simpson. "La lectura revolucionaria: la circulación de la verdad en *Vida de Galileo* de Brecht."

En su obra *Vida de Galileo*, Brecht pone en primer plano la relación existente entre ideología y estética. También analiza la dialéctica sujeto-objeto familiar en la dramaturgia del Romanticismo alemán, en un intento de detener la rampante subjetividad de una dialéctica histórica y de mantener la autonomía de la audiencia y de la obra como sujetos independientes. La lectura deviene el acto revolucionario capaz de detener el poder totalizador de la dialéctica. Una lectura minuciosa de las escenas de instrucción y persuasión en la obra plantea la cuestión de la figuración retórica de la verdad: qué es la verdad, cómo está estructurada, y si es posible transmitirla. Las figuras alegóricas e irónicas ocupan un lugar prominente en la representación de la verdad y en su transmisión porque regulan la relación entre el lenguaje literal y el figurado de los cuales la verdad es contingente. La lectura revolucionaria es la base figurativa de las estructuras de poder—en este caso la Iglesia—accesibles al conocimiento. Actos primariamente lingüísticos de instrucción y de persuasión constituyen los momentos críticos de lectura en esta obra y en su relación con la audiencia.



Two scenes from *Galileo Galilei*, directed at the Berliner Ensemble by Manfred Wekwerth and Joachim Tenschert. Berlin/GDR 1978. Photo: Vera Tenschert.



Brecht's Parable of Heavenly Food: *Life of Galileo*

Darko Suvin

. . . hidden appetites are ours
And they must have their food.
—Wordsworth, *The Prelude*, Book 5

1. A Reactionary Masterpiece?

Brecht's *Leben des Galilei* (*Life of Galileo*)¹ is in many ways his most paradoxical play. On the one hand, from East Germany to Britain and China it is a good candidate for his most popular—frequently played and generally known—text for the stage. On the other hand, it was “much the most heavily worked-over of all his plays” (Manheim et al. 265; cf. also Schumacher), and the rewriting included a significant change in the ultimate horizon and intended message; he was never quite comfortable with it (cf. *AJ* 2:411 et passim, Mayer 170); and he died in the middle of directing its rehearsals, not having (as I shall argue elsewhere) fully resolved the play's horizon and meaning. The note in his working diary for Feb. 25, 1939, three months after he had finished the first version of the play, can be taken as valid for all the extant versions:

Life of Galileo is technically a great step backward, . . . too opportunistic. One would have to rewrite the play totally if one wanted to have this “breeze that comes from the new shores,” this rosy dawn of science. All more direct, without the interiors, the “atmosphere,” the empathy. And all directed toward planetary demonstration. The composition could stay the same, the character of Galileo too. But this work, a cheerful work, could only be done as a practical seminar (*praktikum*). . . . (*AJ* 1:32)

The terms used by this self-condemnation of Brecht's belong to his harshest vocabulary at that time: *Rückschritt* means not only a “stepping backward” but also sociopolitical or ideological “reaction,” *Einfühlung* or “empathy” was his most scathing term for the “Aristotelian” spectatorial stance he wanted to destroy in his theatre work, “opportunism” was the political stance he was relentlessly condemning in many other exiled intellectuals of the 1930s-40s, etc. The note reads almost like a prelude to or spark for the clear self-condemnation of *Galileo* in the subsequent versions. Though Brecht

indicated what he considered a sufficient excuse for himself at the end of this quote, and though he believed with good reason from 1938 on that the final self-condemnatory speech of Galilei's could—"with a strictly epic performance"—subsume the empathy into this great character under the necessary estrangement (*AJ* 1:27), he was aware that centrally significant ambiguities remained (as in his discussions with Ernst Busch about the latter's excessive sympathy for his role, cf. Mayer and Mittenzwei et al.).

In order to carry out Brecht's stated intentions, it might therefore be necessary in performance to partly rewrite *Life of Galileo*, primarily by a significant increase and strengthening of the role of the people. However, I shall focus on the play as it has been transmitted from 1956 on (i.e. the third, "Berlin" version to which I am referring throughout). Its text does not, in my opinion, do what Brecht in various post-1945 comments affirmed he wanted it to do: for in the world of the play there is no evidence that Galileo was at the time of his trial strong enough to withstand the State apparatus and the ruling classes. Therefore, I do not see how this story could function as a cognitive explanation for the rise of a powerful and potentially useful yet bourgeois and alienated science. One must conclude that both a further theme and one or more other ways of transfer from play to spectators, different from monolinear causality, are at work. As to theme, Brecht noted that the play has two: first, "that in this societal formation the thirst for knowledge grows perilous for life, since it is developed and punished by society," and second, "the decisive difference" between "pure" and socially revolutionary science (*AJ* 2:465). From 1945 on he strongly insisted on the latter theme, treating it as extrapolatable to the atom bomb. Yet experience proves that the text strikes a deep chord in all spectators concerned with intellect versus power, with intellectuals and other people caught between the institutionalizations of power and of knowledge. Therefore, I shall explore the relative weight of the first theme. But how is one to look for the new ways of referring to our age, in feedback with the shaping of the themes? And if these ways are found, what tenor or meaning do they convey?

A number of concurrent procedures would be necessary to that end. A full analysis of the play's agential system and of its exfoliation, culminating in the (to my mind unresolved) final scene—Andrea's crossing a dangerous border with the knowledge which we should accept as the cornerstone of modern science—might be needed. But I can here only focus on one crux, for which a proper meaning has to be found if the play is to make sense: the geese sent by unknown hands to Galileo in the final scene in which we see him. My initial question is: Who or what sends the geese to Galileo? Our last glimpse of him occurs while he is eating some goose, about whose method of cooking he proves rather anxious. Is this eating (and the sending) to be interpreted as just reward for doing good physics, unjust compensation for not doing good physics, and in either case by whom; or as something third, and if so as what? My central strategy will be to interpret Brecht's insistence on the story

(*Fabel*) freely (and I hope creatively) by not limiting it to the linear sequence of events, Aristotle's *systasis pragmaton*. To the contrary, I propose that a story consists also, and significantly, of its *metaphoric system(s)*. This will be based on a lengthy argument elsewhere to which I must refer the reader (Suvin, "On Metaphoricity") that metaphoricity, as an omnipresent fictional procedure, underlies all narrativity.

2. Seeing and Eating: The Encompassing Metaphor of Heavenly Food

2.0. Brecht's *Life of Galileo* is dominated by astronomic observation and discussions about proper looking. The central objectification of this theme and metaphor, the telescope, is introduced in the first scene, which closes on its physical recreation. Its visual stage presence dominates the next five scenes as well as the scenes 9-10, the two periods of Galileo's scientific "offensive," while the imaginative referral to looking through the telescope is ubiquitous, right to Galileo's almost final self-critique. In all significant cases, this semantic field concerns—in the very first words we hear from the stage—"the light of knowledge" (GW 1231), i.e. it is a metaphor for understanding and cognition. Such points have been frequently noticed by investigators of the play, e.g. from Schumacher, Mittenzwei, and Dort to Deghaye, Fehn, Mayer, Knopf, and Sautermeister. I am in particular building on the stimulating approach to Galileo as "a man of flesh" in Dort (214-18), who analyses what he perspicaciously calls "*les nourritures terrestres*"² in all three main play versions, noting that the difference between the initial "expert in pleasures" and the final prisoner trapped into eating is fully worked out only in Brecht's final, Berlin version. I shall return to some of Dort's arguments in my conclusion about the "geese episode" Knopf devotes four pages of his essay on Brecht and the natural sciences to the "motif of seeing, more precisely: the new seeing" (175) in *Life of Galileo*. Beginning with the telescope's making visible the invisible, this "motif" encompasses also the old, Ptolemaic or passive seeing according to which Man is seen by God, approaching thus the metaphor of *theatrum mundi* (the world as a stage). As against that, Galileo's stance is that "Man must himself decide what is the world and nature"; this is for Knopf epistemologically correlative to the fact that all observation is mediated, that there is no self-evident, naked-eye truth any more (178 and 179). Sautermeister usefully distinguishes physical and abstract seeing, observation and knowledge; only the latter leads to the skepticism of reason and thus to societal subversiveness (128-30). He then leaves this theme to use it later only for debating the split between "sensual observation and scientific consciousness" (153-56).³

I wish to expand on the references to seeing and sight in two ways. First, I propose to treat them as a series of cognate drawn-out

metaphors and as a "metaphoric theme," and to discuss its function for a complex seeing in and of *Life of Galileo*. Second, I shall stress its fusion with the metaphoric theme of eating and food (nourishment) into what I take to be their common tenor, the duality of food for the stomach and food for the mind. In a traditional vocabulary I shall call this central cognitive organon of *Life of Galileo* "earthly and heavenly food" (cf. Curtius chap. 7.3).

2.1. Right Seeing and Wrong Seeing

As Knopf rightly notes, an opposition between right seeing and wrong seeing or gaping is established right from the opening instructions of Galileo to Andrea; *glotzen*, Brecht's favorite swearword at stupidity since his early plays, is connected with passive acceptance of surface impressions such as the Sun's daily movement (GW 1235). However, the situation seems more complicated than that. Right or good seeing depends, on the one hand, on the pertinence of the object chosen for investigation, on the kind of interest at stake: in Scene 2 (the telescope demonstration) the senators look at women, an appetizing lunch, and fortifications, while Galileo notifies Sagredo of what he saw last night—that the Moon has no light of its own and may prove Copernicus's hypothesis, and that the Milky Way is composed of uncountable stars (GW 1247-48). This could be strengthened by Galileo's insistence on the importance of things seen for the first time (Scene 3, GW 1249-50 and 1257), systematized by him into a general epistemological and political principle in the dispute with the Court Schoolmen:

The moons of Jupiter don't lower the price of milk. But they have never been seen before, and yet they exist. The man in the street will conclude that a good many things may exist if he only opens his eyes! . . . [D]octrines believed to be unshakable are beginning to totter, and we all know that there are far too many of them. (GW 1270)

Thus, there is more than a hint that right seeing is correlative to an alliance with the people or assumption of the plebeian view from below, to the skeptical draught from the new coasts "that lifts even the gold-braided coats of princes and prelates," revealing empty heavens (GW 1234). The people is deeply interested in change, in news that "somebody's seen a pear growing on an apple tree" (GW 1309). It also understands power relationships in society (as witness Mrs. Sarti's exemplum of her bringing the dinner to Galileo, GW 1257-58), it delightedly "grabbed the telescope out of our hands and focussed it on its tormentors" (GW 1340), and its Singer takes the authority of Galileo's telescope as a look into an at least semi-serious future upside-down world (*mundus inversus*) of plebeian self-government (GW 1314; cf. on this and the look from below Suvin, *To Brecht* chap. 4, 6, and 7). This metaphoric theme culminates in one of

the greatest moments in a play that abounds in great moments, Scene 8, in which the Ptolemaic and the Copernican seeing are brought to earth and grounded in the daily lives of the great popular mass, i.e. the peasants. The Little Monk sees their terrible daily grind as assuaged by the belief that the eye of God is upon them and makes sense of it (cf. Cardinal Bellarmin's cynical and the Very Old Cardinal's silly variations on that eye in GW 1287 and 1282). Galileo dismisses that as the psychology of exhaustion, caused by the upper classes' wars and economic exploitation, even while "the greatest machinery before our eyes," the heavens, could provide the model for machines making their toil unnecessary and the earth fertile—provided one could "see [not only] the divine patience of your people," but also "their divine wrath" (GW 1294-97).

On the other hand, right seeing is not simply a matter of seeing "facts," as Galileo implies in his more ingenuous or demagogic moments. As Barberini notes, praising Galileo's sly metaphor of apparent shore movement from ship: "What we see . . . need not be correct. . . . But what is correct, to wit, that the Earth turns, cannot be observed! Clever" (GW 1285; cf. Sautermeister 129-30 and the analysis of a cognate metaphor by Galileo in Gentner). Correct seeing is slyly indirect, like the Sun's flaming image thrown onto the screen in Scene 9, which shall be "vexed" (as Bacon would say) by skeptical queries. It depends also on the model or hypothetical framework used: the chair carried round the washbasin and the apple with embedded splinter in Scene 1 are as correct as the Copernican wood-model, but that does not hold for the Ptolemaic astrolabe (these two are explicitly opposed in Scene 4). Further, as Felice's nursing her baby proves, even a very plausible hypothesis is not enough unless it is in feedback with proof through observation (GW 1245). A good exemplum for this feedback is when *seeing* the rough edge of the Moon becomes meaningful only after this is *explained* as gigantic mountains: only then can "heaven be abolished" (GW 1249-50). Even more impressive is another great moment, the black-out in the middle of this scene (cf. Dort 157), signifying the verification of Jupiter's moons by means of a computation using the astronomic tables. Denoting the passage of some hours by scenic convention, the interruption also connotes, in an exemplary estrangement (*Verfremdung*), the waning of the crystal spheres and of the whole medieval image of the world. The right or good seeing, the antonym to gaping, is thus a union of theoretical knowledge (the calculation) and of correct, heretofore unheeded observation. It is an active process of checking the abstract by the concrete, and vice versa—a Baconian induction/deduction which is well defined, by contraries, when Aristotle fails such a verification in the floating of the needle (Scene 9). All of this is meant when Andrea in the play's last reply exhorts the boy (the *posterì*, those who come later—including us) to "learn to open your eyes" (GW 1345).

2.2. The Polysemous Telescope and the Battle of Books

Even the telescope is to a degree a polysemous sign, played with and played around to reveal a rich range of connotations. It is not only occasionally ambiguous and finally neutralizable, it is also caught in a network of rich oppositions to other stage objects and visual metaphors: the already mentioned wooden models of world-systems and the improvised heliocentric demonstrations with household objects in Scene 1, the water-bucket and other implements of Scene 9, the offstage but imaginatively strong "instruments" of torture pervading the discussions of Scenes 12 and 13, or the globe of Scene 14. Perhaps the most significant relationships for the metaphoric theme of seeing are those to two other kinds of "seeing machines" or heuristic organons—the right and wrong books.

The telescope always denotes looking through, seeing. But its connotations are wholly positive only when used for the right seeing discussed in the foregoing section. Yet even when these connotations are strongest, in Scenes 3 and 4, some ambiguity creeps in. It is connected with the potentially irrelevant and indeed neutralizing choice of objects also mentioned in 2.1. Even the first mention in *Life of Galileo* plays with this ambiguity:

LUDOVICO. . . . As far as I know, one [lens] magnifies and the other reduces. Any reasonable person would think they cancel each other out. But they don't. When you look through the thing everything's five times as big. That's science for you.

GALILEO. What is seen five times as big?

LUDOVICO. Steeples, pigeons; anything that's far away.

GALILEO. Have you yourself seen such magnified steeples?

LUDOVICO. Certainly, sir. (GW 1239)

Andrea's first look through the newly assembled "thing," which again confirms the Church's monuments, and Galileo's indifference fill in this threat of a coopted use (which will be further signified by the fragmented and self-interested sightings of the Venetian senators in the next scene):

ANDREA. Holy Mary, everything comes close! The bells of the campanile right close. I can even read the copper letters:

GRACIA DEI.

GALILEO. That'll get us five hundred scudi. (GW 1245)

This venal comment is echoed in the Procurator's total identification of the telescope with its exchange-value in the third scene. His offended irruption is at that point opposed to Galileo's use-value treatment of the telescope for right seeing in the stars. However, a compromise is struck when Galileo offers him observations about

star movements which can "save the shipping interests millions of scudi" (GW 1251-52), and the scene closes on Galileo's servile decision to dedicate "the Medicean Stars," and offer himself, to the Court of Toscana for a better salary. During that scene, Galileo crosses the divide into alienating his daughter by refusing her a look through the telescope; in the same elitist vein, Andrea in the next scene unnecessarily lets go the chance of having the boy-duke see through it. Perhaps only the heroic high points of the work on the phases of Venus during the plague and on the Sun-spots, in Scenes 5 and 9 (followed by the Carnival scene where, the only time in the play, it is shown how the people "directed the telescope at . . . princes, landlords, priests" [GW 1340]), are wholly free of such ambiguities. Obversely, Galileo's oscillation between professional boldness and political timidity prevails from Scene 11 on. This leads to Andrea's wrong assumption in the final culminating dialog that Galileo's subterfuges had been tactical manoeuvres for the triumph of a pure-science cause within a new political ethics of Machiavelli's type (GW 1338).

From the scene where Galileo repeatedly begs the Court pseudo-scientists to look through the telescope, while they will trust their eyes only when reading Aristotle (GW 1265-71; prefigured by 1243), an impression may arise that a correct observing through optical instruments is in this play opposed to a wrong world-view arrived at through reading books: a kind of *ouvrieriste* or pragmaticist downgrading of theory in favor of practice. This would be a wrong conclusion, for Brecht had a clear understanding of the theory-practice feedback loop. Not only have I just argued that the telescope is not a magical wand but on the contrary an organon whose use depends on the pragmatic context of user-subject, focus-object, and interests served; the writings too are organons structured in a rich and complex way. *Life of Galileo* is a play polarized, among other things, between two founding texts, the old Aristotle and the new *Discorsi*. Aristotle is bad because irreconcilable with observation and used by the ruling class as a substitute for, and indeed bar to, a proper "seeing for oneself" (GW 1233; cf. also the pompous use of the world-as-a-book metaphor in the Procurator's speech, 1247). It is not wrong merely because it is a book: the astrolabe, not a book but a model just as the Copernican model, is used for the same bad purposes. Furthermore, Aristotle is in Latin and thus the bearer of an esoteric knowledge for the rulers and their ideologists only, Brecht's pet aversion (see e.g. his poem "Booted Out For Good Cause" ["Verjagt mit gutem Recht"]; cf. also Deghaye, chap. 6) and the fate he feared most for Marxism. When Federzoni protests against the "maculis" book (GW 1302), he speaks as a representative of the people in Galileo's scientific troop or *comitatus*, as the parabolic agential sign for the subsumption of artisanal practice into Galileo's new kind of science (just as the Little Monk is the parabolic type of the popular ethics and Andrea of the intellectual curiosity that also go up to make this ideal "people's science"). This political aspect dominates the seeing and writing tropes: even Galileo's own book

grows negative, a sign of his treason to the people and to science, when he lends his authority to dissociating it from the popular "pamphlets against the Bible": "I've written a book on the mechanism of the universe, that's all. What people make or don't make of it is no concern of mine." (GW 1317-19)

On the contrary, books that can help the glance through the telescope to understand reality are precious: they are spiritual food always compatible with material food. The play opens with Galileo's request to Andrea: "Put the milk [and bread, DS] on the table but don't shut any books" (GW 1231), while the Florentine Court party of Scene 4 refuses equally the telescope and Mrs. Sarti's pastry. Perhaps the clearest indication that neither by bread alone nor by instruments alone liveth the scientist is found in the heroic plague scene (sometimes unjustly cut, as in the Berliner Ensemble 1956 production), where Galileo needs the ephemerides booklet as badly as bread and milk (GW 1277; cf. also the book in 1298ff.). Galileo's own book is further flanked on the positive side by texts he cites from Horace, tending to prove the esthetic necessity and quasi-erotic pleasure of self-governing scientific inquiry. Significantly, the Bible stands ambiguously in between. Popular pamphleteers as well as the Carnival crowd take Galileo to be a "Bible buster," while he sincerely says that the Bible is (with Homer, and one presumes Horace and the mathematical tables) his "favorite reading" (GW 1317). Like the telescope, only more clearly, it can be turned to different accounts: Galileo—and of course Brecht—can quote Scripture for his own purposes as well as (in fact, with greater authenticity than!) the cardinals, as exemplified by the battle of proverbs in the ballroom scene; a respectful Christian critic can therefore exclaim that Brecht seems to have studied Biblical hermeneutics (Deghaye 42-44). The telescope can be used as commodity and toy; equally, Galileo's *Discorsi* becomes in his final interview with Andrea counterproductive, in fact a curse. It occasions one of the most important formulations and condemnations, I feel, in the whole play (and one of the most Brechtian, though of Benjaminian origin): "Oh, irresistible sight of the book, that hallowed commodity! The mouth waters and the curses are drowned. The Great Whore of Babylon, the murderous Beast, opens her thighs, and everything is different! Hallowed be our haggling, whitewashing, death-fearing community!" (GW 1339).

Such a play-length complexity issues in the final question of whether Andrea's crossing the border with the supremely important manuscript is a good or bad vector to the future.

2.3. The Light That Failed

A final cluster within the metaphoric theme of seeing is that of blindness (or myopia) versus light. As different from gaping, which is entirely a matter of attitude, of ideology and instruction, weak sight is physical. Physics stands here for cognition and ethics, a

traditional use from Oedipus and Tiresias on, but this cluster also allows for temporal development. One can either be born congenitally blind or myopic, or one can grow progressively blind, losing and forgetting the good sight of past times. As argued in 2.1, Galileo is at the beginning a Sun Hero, the knight of "the clear light of science," and at the culmination of his pro-plebeian attitude he formulates that allegiance in a remarkable text to which I shall return:

Sometimes I think: I'd let myself be locked up ten fathoms below ground, in a dungeon to which no light filters through, if in return I could find out, What is light? And the worst of it: What I know, I must tell others. Like a lover, a drunkard, a traitor. It's an unalloyed vice, I know, and leads to ruin. But how long can I go on shouting into empty air—that is the question. (GW 1298).

This orientation is counteracted not only by outside repression but also by general human frailty ("Face to the stars we are like worms with dim eyes that see very little," GW 1244) and by Galileo's particular failing, which compounds a sharp focus on immediate material advantages with political blindness. Galileo knows how to critically look at physical weight but not at the weight of self-seeking class interests. His physical blindness grows out of and emblemizes his political blindness. Arguing against his going into the maw of the Church at Florence, Sagredo melds all these arguments: "It's a night of ill hap when a man sees the truth. And it's an hour of bedazzlement (*Verblendung*) when he believes in the rationality of mankind. Who do we say walks with open eyes? He who's headed for perdition." (GW 1260) Mrs. Sarti puts the blame more bluntly and squarely on Galileo: ". . . when something happens that suits [this man's] purposes, he believes it blindly!" (GW 1308) Such hints grow into an avalanche after his political Unhappy Fall: immediately after his shortsighted disclaimer of any activist function for the *Discorsi*, the Grand Duke ironically expresses alarm about Galileo's eyes, which were possibly abused by "his splendid tube" (GW 1320). Or, waiting for his arrival from the Inquisition dungeon (which is, just as his final internment, an ironic inversion of the one he almost wished for so that he might understand light), his disciples at first vainly trust that "no force can make unseen what has been seen," in order to later refuse his sight (GW 1327 and 1329). And in our final glimpse of Galileo we find out that his eyes are quite dim (presumably from the secretive transcription of a copy of the *Discorsi*) and that his recantation has led Descartes to "stuff his treatise on the nature of light into his desk drawer" (another dungeon). Brecht the director commented: "Galileo is sitting in his jail, and he has not found out what light is" (Rülicke, in Hecht, ed. 141). In this scene Galileo gives forth his final Bible citation: "If thine eye offend thee, pluck it out." At its end, the daughter to whom he had told in Scene 3, when he refused to let her look through the telescope, that the night was clear or bright (*hell*), repeats that to him, now weak of sight and at her

mercy (GW 1331-37). Myopia and blindness mean a self-caused imprisonment in isolation from the people; knowledge about (insight into) nature will become a curse unless accompanied by knowledge about society.

2.4. Food of the Stomach and of the Mind

The references to food and eating are less numerous in *Life of Galileo* than those to seeing. What is more, they are as a rule found either directly or not too indirectly linked to the metaphoric theme of seeing. I am not sure that the food sub-clusters can be meaningfully correlated to the sight sub-clusters in the play as a whole. Though, as noted, books are in some scenes clearly related to milk and bread, my impression is that this procedure would be tricky and not very economical: e.g., the telescope as sign for cognition goes in *Life of Galileo* with any food. It seems more useful to take a cue from Galileo's indignant declaration, "I despise people whose brains are incapable of filling their stomachs" (GW 1259), and start by dividing these references into food for the stomach and for the mind. The former are supposedly literal and the latter certainly metaphoric. This means that occasionally the same tenor can have a literal and a metaphoric vehicle, as is the case with the two apples from the Tree of Knowledge, one conveyed by Andrea's stage object in Scene 1 (which he doesn't eat in order to repeat the demonstration for his mother) but the other conveyed by the Little Monk's "gobbling down" the manuscript of Galileian physics in Scene 8 (GW 1239-44 and 1297-98). It should be noted that this alimentary parallel to gaping—the Brechtian *fressen* famous from *The Threepenny Opera* but as important in some other plays (cf. Suvin, *To Brecht* chap. 5)—is here judged positively, the reverse of *glotzen*. However seductive a possible use of Brecht and *Life of Galileo* for an anthology of semiotic procedures in dramaturgy might be, I shall here limit myself to the contribution that the food references make to the relationship between earthly food and heavenly food. The encompassing metaphor of the whole play, that of heavenly food, is arrived at by fusing the references and metaphoric series of food and of seeing as cognition. In that sense, of course, even the literal references to food are meaningful, and belong here at least by semantic contagion.

The common denominator or analogical ground between eating and seeing is that both are sensual pursuits as well as pleasures centered in the brain.⁴ It is often shown and expressly stated in the play that Galileo likes to eat. He also likes to think, for "Thinking is one of the greatest enjoyments (*Vergnügungen*) of the human race" (GW 1256), and "his thinking comes out of sensuality" so that "[h]e can never say no to an old wine or a new idea" (GW 1324). As if to prefigure this judgment of the new Pope, almost the whole Scene 9 is a counterpoint of Galileo's delight in Sicilian wine and in the possibility of sun-spot investigation opened up by the dying of the old Pope; in places, this delight both issues in an

approximation to a poem in prose centered around the drawn-out metaphor of pleasurable degustation and mimicks that degustation verbally. Heavenly and earthly food are here in a feedback loop: each helps the other. Galileo thinks better when he has breakfasted (and his back is being rubbed by Andrea after a body ablution which also ushers in the great "aria" on the new times).

Galileo . . . *works* in a sensual way. He gets pleasure from handling his instruments with elegance. A great part of his sensuality is of an intellectual (*geistig*) kind: for instance, the "beauty" of an experiment, the little theatrical performance by which he gives shape to each of his lessons, the often abrupt way in which he will confront somebody with the truth, and further the passages in his speeches . . . where he picks good words and tests them like spices. (Brecht, *Anmerkungen* 1127)

Conversely, as has been cited in section 2.1, the Jupiter moons had a chance to indirectly—by way of fostering the correct stance of skepticism and innovation—affect the price of milk. At the end Galileo must note that, though the people wanted to use the telescope for expropriating the expropriators of "the fruits of science," yet—because the scientists had failed in transferring the doubting stance, correlative to proper seeing, from measuring heavens to earth—"credulity still dooms the struggle of the Roman housewife for milk" (GW 1340).

This melding of gustatory and intellectual appetite is Galileo's dominant "gestic stance" (*Gestus*). If anything is clear in *Life of Galileo*, it is that the proper stance of the ideal spectator is to admire this horizon of a consistent Epicurean *praxis* (cf. Rüllicke, in Hecht, ed. 112). As in the plague scene, Galileo needs both the mathematical tables (food for the mind) and the bread and milk (food and drink for the body). The play, however, teaches that, how, and why in class society an intellectual (in Gramsci's wide sense of anyone pursuing knowledge in *praxis*) cannot, in direct proportion to his significance for the system, have both. In theological language appropriate to this upside-down, Feuerbachian theology: he cannot save both body and soul, so that Galileo is forced to choose one. Barberini told him so rightly if cynically in the ballroom antechamber scene, which is introduced by the chorus as "win[ing] and din[ing] him" (GW 1283), although all we see is food for the brain. It is the parable of the Roman she-wolf's children:

Two little boys, the story goes, received milk and shelter from a she-wolf. Ever since then all the she-wolf's children have had to pay for their milk. In return, the she-wolf provides all manner of pleasures, heavenly and earthly; from conversations from my learned friend Bellarmine to three or four ladies of international repute, may I show them to you? (GW 1286)

Opposed to this upper-class parable is Galileo's desire to enjoy the fleshpots *and* the science (GW 1259). In class society, this constitutes an insoluble antagonism within both the world's body and the protagonist's representative body.⁵

A further irony is that (as Brecht will put it à propos of Mother Courage) he who sups with the devil needs a long spoon. Galileo's weak eyes are both literal or bodily and metaphorical or cognitive, so that giving up the soul did not quite save even the body. At the end he not only writes the decisive *Discourses* at the expense of his eyesight and bodily comfort, but both his brain and his stomach are strictly controlled: the brain has to deliver to the archbishop recurrent commentaries on the Church's ideological saws, the stomach is—except for the geese—delivered only food vetted by the Church; both are further debased (I shall argue) by the manner in which the erstwhile heavenly food is consumed. The two are expressly linked by Virginia's demanding the comments in exchange for the vegetables and cheese as well as by Galileo's snide praise of the Church's charity soup instead of higher pay for the workers (a motif recurring at least since *Saint Joan of the Stockyards*—see Suvin, *To Brecht* chap. 5).

2.5. The Semiotic Sender of the Geese

"Two plucked geese" are at the beginning of Scene 14 sent to Galileo, delivered by a passing peasant who vouchsafes only "I was told to say [it's] from someone that's passing through." The astonished Virginia and the suspicious Monk had not ordered them. Though Galileo has just finished dinner, he demands to have some goose dressed with "thyme and apples;" Virginia directs instead that the goose liver be fried "with an apple and an onion." After Galileo's peroration to Andrea, she comes in with the goose dish; upon hearing her father's final sentence about having betrayed science, she reminds him he's been "received into the ranks of the faithful." She then puts the dish on the table while Galileo replies "Right.—I must eat now." When Virginia has seen Andrea out, Galileo, eating, asks "Any idea who could have sent the geese," Virginia replies "Not Andrea," and Galileo concludes with "Maybe not;" the final replies about a clear night close Scene 14. The arrival of geese is parallel to Andrea's but there is no evidence that he sent them; this is not very probable (though also not impossible). Still, Brecht has gone out of his way to avoid the very brief phrase or stage direction which could have confirmed it, so that the decision about Andrea as sender remains in balance between Virginia's strong negation and Galileo's "Maybe not." It is an undecidable "empty position" to be filled in (cf. Knauth) by the astonished spectator, and an important and deliberate zero-sign in the play. Thus, an explanation of the mysterious geese does not seem available within analytical discursivity. Neither does it seem crucial to explain their genesis but only their function. Dramaturgically of decisive importance for

Brecht's dialectical cognitive system is which values and analogically applicable actions can be illuminated through the geese's arrival. I shall propose an explanation on the basis of the metaphoric themes established above.

I am proceeding, then, on the assumption that just below the causal surface the geese are necessarily in a meaningful analogical (metaphoric and parabolical) relationship with Galileo's whole situation—the writing of the manuscript under surveillance—and in particular with his self-analysis. The common denominator of this situation, in which the geese participate, is the repression of pleasure by power, and in particular Galileo's internalization and *de facto* acceptance of the Establishment's pressures. One of the best commentators on Brecht, Bernard Dort, rightly notes that Brecht has inscribed our vision of Galileo between two images of his eating: "at the beginning, the image of the scientist puffing during his morning ablutions, singing the 'aria' of the new age, drinking his glass of milk and crunching his bread roll"; at the end, the image of a prisoner who finds refuge and consolation only in a less than joyous eating; in sum, "his story passes through food—he begins by dominating it, he ends by being snared in it" (Dort 218; cf. Zingerman 151). The last encounter between Galileo and Andrea echoes thus the first one: but in Scene 1, Galileo let the milk wait for joyous teaching; now he lets Andrea go for joyless gobbling. Then it was a morning (the dawn of the new age), now it is the onset of a long, clear night. Brecht's demand, stressed time and again, for a depraved Galileo at the end seems to me right. It can be exemplified by Laughton's interpretation, brought about in collaboration with the playwright and admiringly commented by him:

But nothing could have been more horrible than the moment when L[aughton] has finished his peroration and, saying "I must eat now," hastens to the table, as though in delivering his insights Galileo has again done everything that can be expected from him. . . . And relieved of all further responsibility, he sits down lustfully to his food. (in Hecht, ed. 77)

Laughton's interpretation was in this scene reminiscent of the ending of his movie *Henry the Eighth* (cf. Berlau, ed., and Dort 214-19): it was an infantile, unhealthy, and unpleasant gobbling.

As discussed in 2.4, gobbling is in itself not necessarily bad—it is in fact good when the apple is also the apple of knowledge. Here however, the gobbling of geese signifies the split between heavenly and earthly food to which Galileo has submitted, and which has debased both mind and stomach. It is the introjection of ruling-class power and repression into sensual enjoyment, conveyed by the gestic semes of undignified haste, of slobbering, of total absorption—all diametrically opposed to (e.g.) the deliberate gustatory enjoyment of wine in Scene 9, which was in constant feedback with the joy of scientific inquiry. The gobbling is despicable when and because it is in lieu of science with and for the people: "Wine barrel! Snail

gobbler!" the indignant disciples call out to Galileo after his recantation (GW 1329). Of course, a goose (or indeed goose liver) as signifier lends itself well to fat, heavy, gluttonous, over-rich, and upper-class alimentary connotations; in the food system of *Life of Galileo*, goose is the anti-milk. In a quite analogous way, the introjection of repressive ruling-class power into science debases the scientific work itself. The uses to which the "inventive dwarves," springing up from Galileo's yielding to the authorities, will put science are (as analyzed in his speech to Andrea, which is itself bracketted by the arrival and eating of the geese) equally disgusting and alienating, only infinitely more dangerous. Galileo stuffs himself vigorously but without true appetite (Dort 218); class society uses science for warfare and domination; both pursuits are compartmentalized, diminished, and debased, alienating a utopian impulse into a corruption of the body (body personal and politic), in a word: deadly. The cognitive and the gustatory appetite relate here as the general societal to the privatized individual debasement and corruption (cf. Bakhtin). The fat geese are a privileged sign of this bilaterally debasing split within materialist sensuality, so that they fittingly crown the logic of the situation and the play's metaphoric system.⁶ In other words, an agency is at work here rather than an agent: the geese are needed by and thus sent—so to speak—by the play's signifying or semiotic whole (much like the black crosses signifying death at the beginning of *Mother Courage and Her Children*, only slightly camouflaged there by the causal explanation that she is scaring off the recruiters). In a twist within the twist, Galileo cannot even get the goose flesh (nor have it properly prepared with thyme and apple) but only a "liver with an apple and an onion" (GW 1331-32). The geese represent thus a Formalist "baring of the device" (*obnazhenie priema*), through which we can see the author's view of the too high price to be paid for the disjunction of pleasure in eating and pleasure in knowing.

3. The Parable of the Intellectual: The People, the Heavenly Food, and Utopian De-Alienation for Us

3.1. If the discussion so far has led to a strong probability that the metaphoric way of cognition is at least as necessary an aspect of the story and of making sense of a narration as a linear plot—then a suspicion should arise that extrapolation cannot be the whole, or even (whatever Brecht said) the principal, story in *Life of Galileo*. I must reserve the discussion of extrapolation—and of Brecht's changing attitudes to scientificity—for another occasion. But I believe that the meaning of *Life of Galileo* is arrived at from the whole story-as-vehicle—the ensemble of gestic, verbal, and other signs—by analogy: this play too is mainly (i.e. where it works) a parable. True, since a parable has to have a coherent vehicle and since that vehicle may, in a historicized variant, have a future tenor, the linearity of the plot remains important, but only if its secondary and functional

character is clearly understood. What, then, is the parabolic tenor or meaning of *Life of Galileo*?

That central and overriding tenor is, I have been arguing, *the external and internal defeat of a pursuer of knowledge in class society*. The central trait of the dramaturgic agent Galileo carries on the overtly politico-economical obsession of Joan Dark from *Saint Joan of the Stockyards*: "I've got to know it." His final speech is in the same syntagmatic position as Joan's deathbed speech before her ironic canonization. Such a canonization also exists in Galileo's case though it is not overtly shown in the play: it is the spectators' implicit historiographic presupposition about the hero who exclaimed "Eppur si muove," and the whole play is directed against it, as a Bakhtinian uncrowning from below. The pursuer of knowledge is an intellectual, but—as Joan Dark too indicates—this is not to be taken in the usual flat, sociological sense. For Brecht as for Gramsci, the intellectual (or the philosopher) is anybody whose social interests demand a pursuit of knowledge, all who reach for reason, from the old woman who gives her mule some extra hay on the eve of travelling and Mrs. Sarti who can easily solve the problem of hierarchy (who brings whom the dinner, GW 1256-58), to the Sieneese masons arriving expeditiously at a better method of moving granite or to the philosophical lens-grinder Federzoni; while obversely the official Court Philosopher, Mathematician, and Theologian of Scene 4 are no true intellectuals. However, the sociological sense of intellectual as specialist in some matters of institutionalized knowledge or reasoning also echoes in the play: after all, Galileo is such a specialist (and Brecht was one too). Nonetheless, it echoes in contradictory ways, for the root of Galileo's failure is—in contrast to his appreciation of plebeian reasoning—precisely the splendid isolation of the sociological class of intellectuals. The *pursuer* thus does not become a *purveyor* of proper, life-furthering knowledge.

If one wished to redefine tragedy in a Marxian sense, then Galileo's could have been the tragedy of having come too soon, of being a historical precursor isolated from a societal movement which could obtain the victory of his truth (cf. Williams). But *Life of Galileo* is not quite that. For a crucial nexus in the play remains undeveloped by Brecht: has Galileo indeed come "objectively" too soon—say, as Babeuf during the French Revolution? Or is he merely one who has missed the boat (or better, upset the raft) of a realistically possible plebeian revolution? This is crucial to the play if one accepts my contention that it is primarily a parable operating by analogy to our age. For in the first case, Galileo is (and Brecht, and you and I, O radical reader, are) living at a time of the revolution's difficult and depressing ebbing. In the second case, he and all of us are living at a time of the revolution's difficult but exhilarating rising. The exhilaration is splendidly shown in the first part of *Life of Galileo*, from the great "aria" of Scene 1 to the joyous experimentation of Scene 9; gloom prevails over light, and blindness over (in)sight, in the second part of the play. In the first case, Galileo could not only not have done more than he did, but his whole work, culminating in

the writing and smuggling out of the *Discorsi*, is (for all its secondary vacillations) heroic; in the second case, he could and should have done significantly more, and he is therefore (for all his secondary declarations) a traitor. In the first case the spectators can learn from Galileo by heroic extrapolation, as from an "optimistic tragedy"; in the second, Galileo is to be learned from by contraries, foregrounded in his speech of self-condemnation, as in a black comedic chiasmus. Brecht's first version was written against the heroic horizon, though characteristically it was a "heroic cowardice" (Grimm 112). In the latter American and Berlin versions, written under the enormous impact of the atom bomb (but also, I suspect, of Stalinism), he decided for the horizon of betrayal: while making sly compromises in nonessential matters, Galileo in Brecht's opinion could and therefore should have succeeded. The syntagmatics of the play became the demonstration of the old theological saw that the corruption of the best makes for the worst (*corruptio optimi pessima*). This horizon has been largely but not fully established in the text as we have it. The consequences of such an inconsistency are partly good, adding to the richness of Galileo's contradictory characterization—and making the play palatable to bourgeois audiences—, but largely bad, adding up to a not fully solved oscillation between praise and condemnation, extrapolation and analogy, Aristotelian and Brechtian dramaturgy (cf. Mayer).

Galileo's downfall thus stems from not having openly allied himself with the rising classes. This makes him a very interesting anti-hero: one who (like Joan Dark) could and should but did not become a hero, an unrealized and wasted potential. Athenian tragedy as a rule pitted the heroic protagonist's uncompromising purity against the inimical power-constellation of the universe. But already in Euripides, and more so in the culminating Elizabethan tragedies, the protagonist is no longer necessarily the moral hero: he (as against the Greeks, the protagonist is now exclusively a male) is corrupted from within. In Brecht—who here takes to its ultimate conclusion the logic of many other modern plays—the protagonist's fault is and is not hybris, overweening presumption. It is primarily, on the contrary, an insufficient hybris—giving up the fierce wholeness of his or her desire by giving in to, and internalizing, the terrible pressures of the environment. In Galileo's case, this means giving up the noble utopian desire to enjoy both earthly and heavenly food, the militant Novum of future-oriented knowledge for the people *and* the triumphant "Antiquum" of instant gluttonous satisfaction for oneself, in favor of becoming another child of the Roman she-wolf. The dilemma on whose horns Galileo will be caught is a variant of Shen Te's: how is one to be good to others and oneself too. I have suggested how, in Brecht's stern version of poetic justice, he will end up having neither. This is a punishment correlative to the new hybris of having refused the salvific alliance with the people.

3.2. Here, at last, the question with whom is the representative knower realistically to ally himself, touched upon in much of my

preceding argumentation (e.g. 2.1), becomes quite unavoidable. It is the question about *power*. Very interestingly, the Brechtian parable as a rule allows for two diametrically opposed—symmetrically inverse—answers on its two levels. Realistically, it shows defeat in the contingent and alienated world of the vehicle, as in a *camera obscura* of the ideology. Turning the situation upside down, as the brain righting the retinal image or as in a chiasmus, the parable's tenor then impresses upon spectators the premises for avoiding defeat in their world.⁷ The lone Galileo's frustrated cognitive hunger and the people's frustrated economic hunger leave no doubt that, if the hungry are to be fed, an alliance is indispensable between a proper, life-furthering scientific community and the people whose life its science is supposed to further. Will the Roman housewife go on lacking milk? Will the Campagna peasants go on eating their whole life long a monotonous cheese dish (*Käsespeise*) by a sooty hearth with small spoons and no wine, though pressing for others wine and olives "amid overflowing vineyards and wheat fields" (GW 1294-95)? Or will science give them the epistemological tools (the sight) to see the sights they are not used to but would eagerly embrace if they were shown those sights as practical and possible, such as giving milk to their own children instead of the parson (GW 1314) or growing a pear on the apple tree (GW 1309)? And will scientists (intellectuals, pursuers of knowledge) in doing so find a way to assuage their appetite for true seeing, for knowledge combining theory and practice, as well as their other bodily appetites—e.g., geese with apple and thyme?

In *the parable's vehicle*, the universe shown in the play, the answer to all these questions—or aspects of the same question—is negative. The scientific community congeals as a "haggling, white-washing, death-fearing" one which waters at the mouth only at the sight of the book as hallowed commodity (see the quote from GW 1339 in 2.2); Federzoni and the Little Monk are forced to leave science as community and institution. The people, who had ambiguously taken Galileo for a "Bible buster" and a dwarf for "The New Age" (GW 1316), remains superstitious: witness Mrs. Sarti (GW 1257, 1262, 1273, 1300 et passim) and later Virginia who cook and bring the meals but disbelieve Galileo, as well as the boys and border guards in the final scene (which gains much weight from their presence). The upper class can sip a little politically neutralized science with their daily wine (GW 1239), when it suits their purposes. Galileo himself, the agential hinge in the science-for-the-people alliance, pays the she-wolf's price: having forsaken the Popular Front of friends of knowledge, the light-bearer (Lucifer) has fallen into the dungeon of his own alienated senses.

Yet, could this have been avoided? Just who and where are the intellectual's potential allies, the rising lower classes? The answer must be, I fear, that—despite the dramaturgic agents mentioned in the two preceding paragraphs—a power nexus sufficient for a cognitive decision about the representative knower's historical chances of success is *not shown* in *Life of Galileo*. The basic range of

societal forces seems incomplete, because the play does not dynamically, gestually connect the "by whom" and "for what" poles of a pragmatic relationship—here the scientific troop and the lower classes. Benjamin had rightly felt about the Danish version that the protagonist of the play should be the people (cf. *Anmerkungen* 1109). This is impossible in the latter versions; yet the absence of the people—or of any social fraction thereof—as a political force (and not simply a suffering and sometimes dangerous mass) in them is glaring. However many dramaturgic agents come from and represent the people, however impressively Brecht's brief touches characterize them, there is no people as an (even repressed) coherent array in the play. The stupendous dialog with the Little Monk about the Campagna peasants almost but not quite compensates for such lack of gestual and notional connection. The wonderful and very gestual Carnival scene is in this play quite isolated, it comes and goes without much relation to what precedes and follows, which would be crucial for any causal nexus: a set piece for bit players. Probably the fact that Mrs. Sarti, Federzoni, and the Little Monk are all static types is by itself not too important; but it is difficult not to allot importance to the fact that the only evolution in lower or middle-class characters can be seen in Andrea and Virginia who—like Galileo himself—grow away from the people as a political subject. This is in stark divergence to the presentation not only of Galileo and his troop but also of the ruling classes, who are sketched in economically but at times dynamically (e.g., Ludovico and Barberini). Most important, the play shows how they interconnect and form a coherent political subject—say, the Church's and the landowners' interests; the link between the Cardinal Inquisitor and Virginia through her confessor.

The double alienating split within the revolutionary body politic (intellectuals vs. working people) as well within the potential representative hero's sensuality (seeing vs. eating), is irreparable in the world of the *Life of Galileo* surface or parabolic vehicle. No tinkering short of a rewrite, not even Brecht's late addition of Vanni, can change this central fact. Yet all of Brecht's plays—and I would argue at least all historical plays—are vehicles whose *tenor* is our own times. In this play, structured as an awful warning, there is a twofold alienation, with interesting crossovers, of the sensual microcosm (Heavenly Food) and political macrocosm (the Holy Alliance, to coin a phrase). The warning amounts to a problem left for our present, for the actual and possible *Lebenswelt* (lived-in world) of the spectator after World War 2. On the macrocosmic side, "the question is not the planets, but the Campagna peasants" (GW 1295) and the Roman housewives, and what will intellectuals do about a Holy Alliance which would allow them all to become their own lords and masters (cf. GW 1313-15). Conversely, within science itself this would mean reintegrating into it the Little Monk's question about the effects or ethics of science. On the microcosmic side, the question is how to unite the outgoing pleasure of seeing and the ingesting pleasure of eating. Taking these two as reverse sides of the same utopian coin,

the question may be phrased as: *how can an ethico-politically alert, formalized but practical science help the working people to see and understand, thus to become self-managing subjects who can unite earthly food and scientific seeing in the pleasures of the mindful body*—as prefigured by the initial Galileo. Everyone to realize his or her own Galilean potentials: nothing less than this is Brecht's immodest, revolutionary utopian horizon.

3.3. Thus, the story of *Life of Galileo* is centered at least as much on an analogical system, which can be summarized in the encompassing metaphor of heavenly food, as on a causal, monolinear progression of events. Its *exemplum* functions by contraries. Galileo demonstrates how a union of insight and ingestion makes for a cognitive enjoyment: even further, how this pleasure is—in its exercise as well as in its dissemination—almost an instinct proper to the human species, beyond good and evil, on a par with the necessities of food. (And of sex: “the seduction by proof” [G W 1256] is quasi-sexual, while “The urge [*Trieb*] to research” which “drives Galileo into a painful conflict with his violent desires for other pleasures. . . is a social phenomenon no less delightful or compulsive than the urge to reproduce” [*Anmerkungen* 1109].) The key, richly dialectical passage about this, which practically encapsulates the “typical character” of Galileo, is the one from the end of Scene 8 (cited in 2.3) about being prepared to be locked up in a dark dungeon if that were the price for finding out what is light. But Galileo ends up with the worst alternative. True, a clever Establishment has him locked up in a physically halfway comfortable location, watched over by his daughter. Yet that location is, in comparison to the needs so eloquently formulated by him and shown by the play as a whole, a dungeon perverting and stunting both his gustatory and his cognitive appetites. Isolated from the people as well as from the by now fragmented international scientific community (e.g. from Descartes who, equally isolated, has abandoned his treatise on the nature of light), Galileo will not find out what light is; neither in physics nor in politics will he “see the light.” When he finally obeys his disseminative instinct, the *Discorsi* which Andrea smuggles out for publication remain a quite ambiguous contribution to knowledge.

Finally, *Life of Galileo*'s two themes of the endangered knower and the corrupted science fuse in the fact that Galileo is a physicist: at some point between the first and second version, Brecht was calling the play “*Life of the Physicist Galileo*” (AJ 1:177). In this roundabout way, once the centrality of the exemplary protagonist is fully taken into account (but only then), the Brechtian insistence on science as a modern form of destiny can be recuperated for interpretation. The play's upshot is to raise in us the overarching question what is knowledge—science, or any systematic cognition such as perhaps gourmandise (love of good fare)—for? Is it a furtherance of life or of death? In terms of the existential correspondences between the individual microcosm and the societal

macrocosm established by Brecht, is it a life-furthering science for the people or a death-dealing science for the ruling classes? Establisher of (individual and collective) integral pleasure or total destruction? Heavenly food or demonic possession? In Brecht's parable, the vehicle shows at the end how the frustrated knower of Scene 14 and the frustrated people of Scene 15 are already in a kind of zombie, death-in-life state. But the utopian tenor for us not only remains unscathed but even gains in force by horrifying contrast to "what if this goes on?" Brecht knew—and the growing capitalist and bureaucratic adulteration of food, drink, earth, and air has confirmed it—that quite literally there is a most intimate connection and interfusion between the world's and the individual's body. In *Life of Galileo*, this is exemplified by a representative individual (who can stand for each individual). Therefore, the parable's tenor can today encompass, beside the atom bomb, the whole well-known complex of chemical and nuclear poisoning of our bodies and indeed of our minds.

In the language of Hegel's *Phenomenology*, this whole huge complex—crucial for species survival—is familiar but not understood (*bekannt aber nicht erkannt*). The Brechtian estrangement (*Verfremdung*) is calculated to destroy the familiarity or naturalness which breeds indifference or resignation, to make it into a strange matter demanding attention and explanation, becoming ethically and politically visible and understood so that people (the people) may then deal with it. The antagonism between heavenly food and repressive power fragmenting and debasing it is the particular form of estrangement for *Life of Galileo*. *Verfremdung* works through and as a macro-metaphor (or trope): it is a poetic and cognitive device, blending age-old cultural tradition and newest urgency of political application. The urgent necessity of first seeing and then resolving this contradiction for an integral life of pleasure, for the survival of each and all of us, is the play's return into our world.

BIBLIOGRAPHY

1. Brecht's Works

- Brecht, Bertolt. [Anmerkungen zu] "*Leben des Galilei*." *Gesammelte Werke* 17 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973), 1103-33.
- . *Arbeitsjournal*. *Gesammelte Werke Supplementband* [I-II] (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974).
- . *Galileo*. Transl. Charles Laughton (New York: Grove, 1966).
- . *Leben des Galilei*. *Gesammelte Werke* 3 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973), 1229-345.

- . *Life of Galileo. Collected Plays*, Vol. 5. Transl. Wolfgang Sauerlander and Ralph Manheim (New York: Vintage, 1972), 1-98.
- . *Notes and Variants [to] "Life of Galileo."* *Collected Plays*, Vol. 5. Transl. Wolfgang Sauerlander and Ralph Manheim (New York: Vintage, 1972), 213-64.

Hecht, Werner, ed. *Materialien zu Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963).

2. Secondary Literature

See also Hecht, ed. in 1.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World* (Cambridge, MA: MIT University Press, 1968).

Barthes, Roland. "Les tâches de la critique brechtienne," in his *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964), 84-89.

Berlau, Ruth, ed. *Aufbau einer Rolle: Brecht, "Leben des Galilei."* *Modellbücher des Berliner Ensembles* 2 (Berlin/DDR: Henschelverlag, 1956).

Bloch, Ernst. "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement," in Erika Munk, ed., *Brecht*. Transl. Anne Halley and Darko Suvin (New York: Bantam, 1972), 3-11.

Bunge, Hans [and Hanns Eisler]. *Fragen Sie mehr über Brecht* (München: Rogner & Bernhard, 1970).

Charbon, Rémy. *Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama* (Zürich: Artemis, 1974).

Clark Fehn, Ann. "Vision and Blindness in Brecht's *Leben des Galilei*." *The Germanic Review* 53.1 (1978), 27-34.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and Latin Middle Ages* (New York: Harper & Row, 1963).

Deghaye, Pierre. *Galilée et le mysticisme astral* (Paris: différence, 1977).

Dort, Bernard. "Lecture de *Galilée*," in Denis Bablet and Jean Jacquot, eds., *Les Voies de la création théâtrale* 3 (Paris: CNRS, 1972), 109-255.

Feuerbach, Ludwig. *Sämtliche Werke*, Bd. 10. Ed. Friedrich Jodl (Stuttgart: Fromann, 1960).

- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical* (Paris: PUF, 1972).
- Gentner, Dedre. "Are Scientific Analogies Metaphors?" in David S. Miall, ed., *Metaphor: Problems and Perspectives* (Brighton: Harvester Press, 1982), 106-32.
- Grimm, Reinhold. "Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie," in Siegfried Melchinger, et al., *Das Ärgernis Brecht* (Basel: Basilius Press, 1961), 103-25.
- Knauth, K. Alfons. *Invarianz und Variabilität literarischer Texte* (Amsterdam: Grüner, 1981).
- Knopf, Jan. "Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften," in Werner Hecht, ed., *Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981), 163-88.
- Lyons, Charles R. "Bertolt Brecht's *Baal*: The Structure of Images." *Modern Drama* 8 (1965), 311-23.
- . "The *Life of Galileo*: The Focus of Ambiguity in the Villain Hero." *Germanic Review* 41 (1966), 57-71.
- [Manheim, Ralph, et al.] *Editorial Note [to] "Life of Galileo." Collected Plays*, Vol. 5 (New York: Vintage, 1972), 265-305.
- Mayer, Hans. "Galilei, Brecht und die Folgen," in *Festschrift für E.W. Herd. Otago German Studies*, Vol. 1 (Dunedin: University of Otago, 1980), 167-79.
- Mittenzwei, Werner. *Bertolt Brecht: Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei"* (Berlin/DDR: Aufbau, 1962).
- , et al. *Theater in der Zeitenwende*, Vol. 2 (Berlin, DDR: Henschelverlag, 1972).
- Müller, Klaus-Detlev. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts* (Tübingen: Niemeyer, 1972).
- Noppen, J.P. van, et al., comps. *Metaphor: A Bibliography of Post-1970 Publications* (Amsterdam: Benjamins, 1985).
- Sautermeister, Gert. "Zweifelskunst, abgebrochene Dialektik, blinde Stellen," in Walter Hinderer, ed., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), 125-61.
- Schumacher, Ernst. *Drama und Geschichte* (Berlin/DDR: Henschelverlag, 1968).

Shibles, Warren A. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History* (Whitewater, WI: Language Press, 1971).

Suvin, Darko. "On Metaphoricity and Narrativity in Fiction." *Sub-Stance* no. 48 (1986), 51-67.

———. *To Brecht and Beyond* (Brighton: Harvester, 1984).

Williams, Raymond. *Modern Tragedy* (London: Chatto & Windus, 1966).

Zingerman, B[oris I.]. "O teatre Brekhtha," in his *Zhan Vilar i drugie* (Moskva: [Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo], 1964), 121-80.

NOTES

¹ All references will be keyed to the Bibliography and entered in the body of the essay by last name with page. Reference to Brecht's play will be by page of *Gesammelte Werke* 3, preceded by GW. The quotes from the play and Brecht's notes to it use, but occasionally modify the Sauerlander-Manheim translation listed in the Bibliography. Except for them, all other translations are mine, unless otherwise indicated. The Abbreviation *AJ* is for his diary, *Arbeitsjournal*. I wish to thank the SSHRC of Canada for a research grant and a Leave Fellowship in 1986/87, as well as a grant in partial defrayment of my travel expenses to the Hong Kong IBS Congress in 1986, where a first version of this essay was read; also Laureen Nussbaum and Vasudha Dalmia-Lüderitz. I acknowledge the help of Prof. Steven P. Sondrup and his Brigham Young University computerized "Brecht Project" on the poems, which I have yet to use properly. A further essay of mine on Brecht's *Leben des Galilei*, which is referred to in this text, is forthcoming in *Forum Modernes Theater* (Ruhr-Universität Bochum, 1990).

² I assume that Brecht mentions Gide's book *Les Nourritures terrestres* in 1938 (in the midst of his work on the Danish version of *Life of Galileo*) when he lauds "his beautiful book about the earthly joys . . ." (*AJ* 1:26). — As to previous writing on Brecht and metaphor, in Shibles's bibliography I found only one item relating to Brecht, Lyons's pioneering essay on *Baal*, which also notes the (obviously permanent) "poetic imagery" of light and darkness, and sex as consuming the partner and as related to watching the stars. (His other essay, on *Life of Galileo*, notices the link between hunger for

food and hunger for knowledge, but argues for the hero's tragic ambiguity.) The bibliography by van Noppen et al. adds only 6 items in 14 years, one dissertation and five items on Brecht's theory or poems. My primary inspiration comes from the theoretical studies on metaphor listed in Suvin, "On Metaphoricity" as well as the investigations into Shakespeare's plays from Clemen, Spurgeon, Knight, and Enright on. A "disgusting food" imagery is especially apparent in *Hamlet* and some plays around it, such as *Measure for Measure* (rewritten by Brecht before *Life of Galileo*), where it is intertwined with a "disgusting sex" theme.

³ This interesting essay converges with mine in some particular points, but I have some basic disagreements where Professor Sautermeister's critique fails to distinguish between the play and history—in Galileo's or our time—as well as when he criticizes Brecht's wishing to speak about our age in a history play (which I read as parable).

⁴ Diachronically seen, Brecht inverts here the alimentary metaphors of the Christian tradition centered on the Bible (cf. Curtius 134-36): the forbidden fruit, the Last Supper, the hunger and thirst for righteousness, the distinction between earthly water or meat and that of eternal life, the salvational doctrine and truth as foods (in particular milk, but wine is also mentioned). Brecht was well acquainted with this metaphoric juxtaposition: commenting on *Mother Courage*, he noted that "The pupils of calamity learn hunger and thirst, but only rarely the hunger for truth and thirst for knowledge" (GW 17:1148). The inversion follows the materialist tradition that he knew from Lucretius (e.g. *De rerum natura* II: 1125ff.), but which was strongest in France (e.g. Diderot, Fourier); in Germany this was best stated by Feuerbach, e.g.: "Der Mensch ißt aber auch nicht bloß mit den Sinnen; er ißt und verdaut auch . . . mit dem Hirne, dem Denkorgan. Das Hirn ist der Magen, das Verdauungsorgan der Sinne, so auch des Geschmackssinns. . . ." (Man however doesn't eat simply with senses; he eats and digests also with the brain, the organ of thinking. The brain is the stomach, the digestive organ of the senses, and thus also of taste.) In the same vein is the quip at the end of "The First Night" in *The Messingkauf Dialogues*, "Je mehr Grütze, desto mehr Grütze," which is a plebeian variant on the metaphor of salt (food and acute reason) going back at least to Pliny (Feuerbach 60-61). Written at the same time as *Life of Galileo*, this fragmentary discussion uses the same metaphoric system, and even foregrounds it, witness: "The Philosopher: . . . I have been trying to think how the general supply of loaves can be increased. — The Actor, laughing: When I said 'use one's loaf' I meant, of course, for thinking, not for eating. — The Philosopher: Oh, there's a profound connection. The more loaves, the more loaves." (in the felicitous translation by John Willett). For significant developments in emphases one could analyze other plays of Brecht's

for alimentary metaphors, and I have tried that for *Saint Joan of the Stockyards* and to a degree for *Coriolanus* (Suvin *To Brecht* ch. 5, 7). To the contrary, for anti-materialist writers, e.g. Huysmans, the motif of eating connotes death, disgust, and horror, just as erotics and fertility in general do; possibly the clearest case in drama is the author of *La Soif et la faim*, cf. Klaus Heitman, "Das Motiv der Nahrungsaufnahme bei Ionesco," *Poetica* 4.1 (1971): 60-81, and generally Gerhard Neumann, "Das Essen und die Literatur," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch . . . der Görres-Gesellschaft* N.F. 23 (1982): 173-90.

⁵ The fact that Galileo refuses the Cardinal's introduction to the most famous courtesans seems to me part of a quite conscious system of Brecht's and rather significant. Sex, the other major sensual appetite alongside nourishment and cognition (and possibly power-lust), is totally absent, *ausgespart* from *Life of Galileo*. The only direct mention I can find is the little stanza of the Singer's Wife in the Carnival scene, while Ludovico's relation to Virginia proves my point. If one were to treat the play naturalistically, this would mean worrying not only about the historical Galileo (a man with many paramours and children) but also about such questions as his relation to Mrs. Sarti. "Is Andrea Galileo's Son" seems to me about as relevant a question as "How Many Children Had Lady Macbeth." (Discussing the version of this essay read at the IBS Congress in Hong Kong, Professor John Fuegi pleaded for a homosexual attraction between Galileo and Andrea; I find this an arbitrary interpretation.) Nonetheless, the absence of sex from practically all of Brecht's major plays, say from *Saint Joan of the Stockyards* on, is in stark contrast not only to his empirical life but also to his lyrical verse and early plays, so that this demands more attention (a key to it would be his "Dialog on Bert Brecht's *Man Is Man*"). In *Life of Galileo* nourishment relates to sex as presence to conscious absence. This can be confirmed by the fact that an early draft of *Life of Galileo* planned not only a love-affair of Andrea's but also the presence of his sister (instead of his mother) into whose bedroom Galileo could get only by abjuring on the threshold (BBA Mappe 648, Blatt 53, cited in Mittenzwei 271), by some allusions embedded into *Life of Galileo* as fossil remnants (see 2.2), as well as by numerous *AJ* entries deploring the German lack of sensuality, where sex is always prominent (e.g. 1:16-17, 124, and 185), and which will culminate in the famous paragraph 6 of the *Short Organon* comparing theatrical and coital pleasures.

⁶ The messenger of that necessity, so to speak, seems to have been Hanns Eisler, who remarked to Brecht in Hollywood "Laß ihn zum Schluß fressen. Man soll sehen, warum er das gemacht hat." (Let him gobble at the end. One should see why he has done that.—in Bunge 254). My thanks to Laureen Nussbaum for the reminder.

⁷ This is the central utopian dialectics of estrangement (*Verfremdung*) counteracting the empirical alienation (*Entfremdung*) of people, which is why I believe the translation of *Verfremdung* as alienation (as in Willett) is a bad strategy; cf. the definitive clarification in Bloch "Entfremdung." The meritorious deconstruction of the post-Renaissance gaze (*regard*) by Foucault seems less rich than Brecht's stance; my essay aims at an analogous Hegelian overcoming of old positivism and new nihilism.

Darko Suvin. "Brechts Parabel von der himmlischen Nahrung: *Leben des Galilei*."

Es ist fraglich, ob die letzte Fassung des Stückes *Leben des Galilei* das Aufsteigen der entfremdeten Wissenschaften zu erklären vermag. Brecht bestand auf der Gegenüberstellung von "reiner" und gesellschaftlich revolutionärer Wissenschaft, entwickelte aber auch als ein zweites Thema das der Erkenntnis, die von der Gesellschaft zugleich gefördert und bestraft wird. Der vorliegende Aufsatz untersucht dieses Thema sowie die Funktion des Stückes als Analogie zu Erkenntnis und sinnlichen Genuß. Die Analogie basiert auf den metaphorischen Systemen von Sehen und Essen, die in dem impliziten Konzept von der himmlischen Nahrung miteinander verbunden sind. Eine ausführliche Diskussion dieser metaphorischen Systeme in *Leben des Galilei* soll zur Klärung der zentralen Frage beitragen, die durch lineare Kausalität nicht zu beantworten ist: Wer oder was sendet Galileo die Gänse in Szene 14? Wenn der "Absender" dieser Gänse das semiotische System dieses Stückes bildet (interne Logik), steht er für die Trennung zwischen weltlicher und himmlischer Nahrung. In dem Falle könne das Stück als eine Parabel des Intellektuellen verstanden werden, der sich zwischen den Institutionen der Macht—die ihn von seinen Erkenntnissen und Sinnen entfremdet—und dem Volk befindet. Das Volk jedoch wird niemals auf der Bühne gezeigt.

Darko Suvin. "La Parable chez Brecht de la nourriture céleste: *La Vie de Galiléo*."

La dernière version de *La Vie de Galiléo* ne saurait expliquer la montée d'une science aliénée. Brecht insistait sur son opposition entre une science "pure" et celle socialement révolutionnaire, mais il notait son second thème d'une "connaissance . . . développée et punie par la société." Le présent essai explore cette dernière et la fonction de la pièce en tant qu'une analogie basée sur les systèmes métaphoriques du regard et de la nourriture, laquelle relève du concept implicite d'une "nourriture céleste" pour caractériser la clairvoyance chez le peuple et la jouissance gustative personnelle. L'étude de ces deux thèmes métaphoriques et de leurs sub-réseaux de thèmes permet d'élucider une question laissée sans réponse par la monocausalité linéaire: qui ou qu'est-ce qui envoie les oies à Galiléo dans la scène 14? Il s'avère que l'"expéditeur" est le système sémiotique (la logique interne) de la pièce et que les oies sont les signes d'une scission avalie entre la nourriture terrestre et la nourriture céleste. La pièce est une parabole de l'intellectuel pris entre le système de pouvoir établi, qui aliène son esprit et son corps, et le peuple, qui n'est jamais présent sur scène.

Darko Suvin. "La parábola brechtiana del alimento celestial: *Vida de Galileo*."

Se pone en tela de juicio si la última versión de la *Vida de Galileo* puede explicar el surgimiento de la ciencia alienada. Brecht insistía en la oposición existente en esta obra entre la ciencia "pura" y la ciencia revolucionaria, pero también hacía notar una segunda cuestión relacionada con el tema del "conocimiento" desarrollado y castigado por la sociedad. Este trabajo también explora el papel desempeñado por esta obra como analogía basada en los sistemas metafóricos de la vista y de la alimentación, que se funden en el concepto tácito de Alimento Celestial, para caracterizar la comprensión del pueblo y el deleite gustatorio personal. Una concienzuda discusión de estos dos temas metafóricos y sus respectivos subtemas sugiere una forma de resolver el crux de la obra de una manera en la que la causalidad lineal no puede hacerlo: Quién o qué le envía los gansos a Galileo en la escena 14? Si el que los envía constituye el sistema semiótico de la obra, entonces los gansos vendrían a representar la división entre el alimento terrenal y el alimento celestial. En este caso la obra puede entonces ser interpretada como una parábola acerca de la figura del intelectual situado entre el poder establecido, que lo aliena de sus conocimientos y sentidos, y el (nunca mostrado) pueblo.

Book Reviews

- Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp and Berlin/GDR: Aufbau, 1988.
- Stücke 2*, ed. Jürgen Schebera, 474 pp. [Eduard II, Mann ist Mann, Dreigroschenoper, Mahagonny]
- Stücke 4*, eds. Johanna Rosenberg/Manfred Nössig, 546 pp. [Spitzköpfe, Rundköpfe, Sieben Todsünden, Horatier, Frau Carrar, Furcht und Elend]
- Stücke 5*, eds. Bärbel Schrader/Günther Klotz, 446 pp. [Galileo, Dansen, Was kostet das Eisen]

Brecht would have been amused, perhaps a little inwardly flattered, but also certainly, at the same time, most distressed. Becoming a *Klassiker* was the fate he dreaded most of all. To him it meant that a writer had been accepted, digested and assimilated into the stock of "safe" cultural baggage. It made the writer into a valuable commodity to which the *Bildungsbürger* paid lip-service by going to performances at the *Stadttheater*—reassuring himself and his fellow subscribers of his devotion to the nation's great past—and by keeping long rows of nicely bound, uniform volumes on his bookshelf—demonstrating that he truly possessed the past. Now, with a suitable allusion to the Weimar edition of Goethe's works and other similarly named literary monuments, the publication of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* is underway. What is more, the edition, planned to comprise 30 volumes, is the first major joint editing enterprise undertaken by publishers on both sides of the Berlin Wall and the barbed-wired, mined and watch-towered border between the two Germanies. Jointly edited, jointly produced, with paper and bindings from the West and printing from the East, it is the first fruit of *glasnost* and *perestroika* in the history of divided Germany. But from Brecht's point of view, who always dreamt of remaining an uncomfortable, irritating and dangerous force, is this not rather a symptom of the fact that in the West as well as in the East he has now become as harmless and innocuous as Goethe, Schiller, Kleist and Büchner, whose revolutionary impact so

long ago evaporated into texts parroted by schoolboys and mined by leading writers from dictionaries of useful quotations?

The history of Brecht editions is worthy of being treated by Brecht as a dialectical tragic-comedy. He himself started issuing his works in the last years of the Weimar Republic. The purposely grey, workmanlike brochures of his *Versuche*, designed by Brecht, suggest working papers to be discarded, the very antitheses of long rows of handsome volumes to adorn a shelf. During the exile years two volumes of a *Gesammelte Werke* edition appeared on rough linen binding from Wieland Herzfelde's Malik Verlag in Prague (though nominally situated in London, according to the title page), a third and fourth were in press when Czechoslovakia fell to Hitler in 1938/39. After the War Brecht's West German publisher brought out two volumes of *Erste Stücke* in yellowish, cardboard covers, which Brecht liked immensely because of their simple and straightforward design. They became the germ of a collected edition which finally, by 1976, had grown to a total of 40 small volumes. Aufbau Verlag in the East acquired the copyright to these from Suhrkamp, but the first two volumes of the plays had to be modified for the East, and Brecht had to write an apologetic foreword to them. Further volumes appeared in the East, always about two years after the Western ones, to allow them to be revised and perhaps expurgated. But even the Western version still omitted much.

The real irony of truly Brechtian proportions in this process is the fact that the suppressions and Orwellian attempts at falsifying the historical record practised by the East fed the capitalist profiteering of Brecht's Western publisher. He could cunningly insert hitherto unavailable material in various dribs and drabs into separate publications that simply could not be ignored by libraries and collectors as first printings of material unpublished up until then. A good example was the first publication of *Die Hochzeit* as part of a fat and hence expensive anthology of otherwise pretty hackneyed one-act plays. Another is a series of volumes devoted to single plays with hitherto unpublished variant versions in the "edition suhrkamp." The violent protests about the obvious inadequacy of the material in the first collected edition allowed Suhrkamp to put pressure on the Brecht estate in the East and enabled it to start a new collected edition in eight hardback and twenty paperback volumes to celebrate Brecht's seventieth birthday in 1968, an edition that contained a good many better versions of texts that had been tampered with or were missing in the earlier edition. Thus, libraries and scholars were forced to acquire, and pay for, a whole new set. That this *Gesammelte Werke* had been far from complete emerged when a number of supplementary volumes appeared in the West with very long delays over the next almost twenty years: filmscripts, the early pornographic verse, the anti-Stalin poems. The two volumes of the *Arbeitsjournal* and two volumes of letters (also far from complete) further complemented these publications.

Now twenty years later, the time has come to start the whole process anew. All the material that was issued piecemeal, thanks to the prevarications and procrastinations of the Eastern censorship and puritanism (as regards, for example, the pornographic material) could now be integrated into a comprehensive whole. Of course, there would have to be new, hitherto unavailable material included, so that those who had acquired the forty volumes of the first and the fourteen (with the diaries and letters) of the second would be compelled to get the thirty volumes of the new "great and commented" edition as well. And, irony of ironies, now the Communist East has joined in this cornucopia of capitalist profit-making.

This new edition, however, entitled merely *Werke* above the lengthy subtitle, is by no means the definitive scholarly critical edition with all textual variants that has been under discussion now for decades. It does contain whole variant versions of texts which have been published or performed in distinctly different forms, but the actual textual apparatus is scanty. It is convenient to have the three different versions of *Galileo*, for example, which now make up the bulk of Volume 5, gathered next to each other, but they have, of course, been available separately for quite a long time. The same is true of the two main versions of *Mann ist Mann* in Volume 2, and of *Spitzköpfe und Rundköpfe*, which was re-written by Brecht as *Rundköpfe und Spitzköpfe*, in Volume 4. The arrangement of the apparatus that follows these texts is sensible enough: each text is accompanied by a discussion of the first printings on which the text here given is based; an account of the history of the text's writing; a discussion and presentation of the main textual variants; an account of the work's reception; and, finally, a line-by-line commentary which mainly concentrates on explaining difficult terms and proper names.

It seems to me clear that the real test of viability for a truly scholarly treatment of Brecht's oeuvre by East German editors will mainly rest on the selection of variants among the many versions, some of which were the result of short term political expediency or direct pressure by the Party. For example, *Die sieben Todsünden* appears here as *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*, although the discussion of the text's sources reports that the ballet was originally performed under the shorter title in 1933 in Paris and London and in 1936 in Copenhagen, and that the printed text accompanying the program brochure of the Paris performance and the piano score published in 1955 also had the shorter title. It also mentions that the original typescript has the additional words "der Kleinbürger" inserted in Brecht's handwriting and that the earliest reference to that amended title comes first from a letter of February 1937. All this is very honest and above board, but might it not have been of interest to discuss the reasons for the title change as well as that of *Die Hochzeit* to *Die Kleinbürgerhochzeit* (particularly as the latter, according to the edition's prospectus) will appear as *Die Hochzeit* in Volume 1, although here too Brecht made the equivalent insertion on the manuscript title page)? It is significant and interesting that at

a certain point in time Brecht felt compelled to correct the inference that the people portrayed in these plays as both poor and nastily greedy could not possibly have been genuine "workers" (proletarians) in the orthodoxy of a Marxism that by then had assumed the character of a theology rather than of a scientific ideology.

In this context it is notable that the three first volumes of the plays to appear all deal with some of the more obviously "harmless" texts and are all edited by East Germans. How, for example, will texts like *Die Massnahme* be treated, where amendments had to be made between its pre-publication and performance and its publication in *Versuche*; or *Das Verhör des Lukullus* which had to be altered on direct orders from the Party? It is strange also that the scenic oratorio *Herrenburger Bericht*, published as a separate booklet, staged in East Berlin in 1951, and later suppressed, does not appear at all among the titles to be included in the volumes of plays. Will it again be dismembered into some of its constituent "poems" and scattered among the poetry, as in the instance of its belated previous edition?

The East German provenience of the commentaries is not too obtrusive, yet there are some oddities. For example, there are instances of the "Sprachregelung" first practiced in Germany by Goebbels, who long before our present-day literacy theoreticians had become aware that the control of "discourse" was a powerful instrument in the exercise of power, and whose practices totalitarian regimes have closely followed ever since. It is grotesque that the Nazis should only be referred to as "Faschisten" throughout several of these commentaries. Mentioning that they actually called themselves the National "Socialist" "Workers"—and not even "Kleinbürger"-Party—may conjure up some too uncomfortable parallels with the present totalitarian regime. These usages may be merely the editors' automatic responses conditioned by their upbringing in such a hegemonic discourse, however, for in their discussion of the play that most directly deals with the Nazi Party, *Fear and Misery of the Third Reich*, the correct terms are used. Yet in the commentary to this play it is again more than strange that the very detailed discussion of its American edition and first performance excludes the name of Eric Bentley, who was responsible for the translation and publication. Is it because he is an Orwellian "un-person" in the GDR? And if so, is that fair? Yet here again the Party line seems to have been followed merely by the automatic responses instilled into the East German editors in an earlier, pre-*glasnost* period rather than by direct, outward pressure, since another editor, responsible for the Galileo volume, freely discusses Bentley's role in the publication of the Brecht-Laughton text.

Another aspect of the East German provenience is the naivety and primitive nature of the line-by-line explanatory notes. Do we, if we look at these randomly, really have to be told that "Thou shalt not kill" is "one of the ten Christian commandments" (Vol. 4, p. 520), which is not even strictly true, as the decalogue is also Judaic; or that Nero was a Roman Emperor "well-known for his lecherous

lifestyle" (Vol. 2, p. 444); or that Rajah is the title of an Indian prince (Vol. 2, p. 421)? Moreover, the editors seem to have been cut off from the outside world far too long so that they reveal a considerable ignorance of, for example, the English-speaking world. What are we to make of a "commentary" to a line in *Edward II* which informs us: "Rice *ap* Howell Rice: engl. Abkomme, damalige Bezeichnung in verschiedenen Adelsgeschlechtern" (Vol. 2, p. 404). This seems to imply that the word "Rice" means "descendant," when clearly it is the word "ap" (Welsh for "of") that indicates Rice is of the Howell family. A few pages on we read that "Rule Britannia" is a "popular name for the English National Anthem" (Vol. 2, p. 422), which is simply wrong.

These admittedly are trivial errors, but why go to the trouble of providing such information if its accuracy has not been checked? And does such an edition need primitive explanatory material at all? Surely anyone who buys these thirty expensive volumes will also possess a dictionary or an encyclopedia. And simple workers—or even *Kleinbürger*—who read this edition in a library will be in the presence of a wide range of reference books, should they, for example, be unaware that the Campagna is "an agricultural and vinicultural region in the environs of Rome" (Vol. 5, p. 395). This comes from the Galileo volume which, however, also provides some really useful information about the scientific and historical background to the play. The edition, as befits a *Klassikerausgabe* of a consecrated standard author, is handsomely produced. It is, in many ways, a useful addition to the proliferation of Brecht texts but far from being the ultimate or definitive scholarly edition that is so sorely needed.

Martin Esslin
Stanford University

Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp and Berlin/GDR: Aufbau, 1988. (Volumes 11 and 12).

Gedichte I. Sammlungen 1918-1938, eds. Jan Knopf/Gabriele Knopf, 402 pp.

Gedichte II. Sammlungen 1938-1956, ed. Jan Knopf, 489 pp.

If the first two of five volumes of poems are disappointing it is surely to some extent because of the arbitrary parameters set for the edition as a whole. The original plan for plays and poetry alike was that the main text should be based on the versions and (in the

case of poems) collections, large and small, published in Brecht's lifetime. Later versions that had been made public would also be printed, or in less important cases used in the critical notes. These notes would come at the end of each volume, separated for each collection into five prescribed sections: a) source of the text, b) its origins, c) variations and different versions, d) the work's impact, and e) line-by-line comments. In the event, this rigid pattern proves to have been slightly relaxed, though not nearly enough. As a result we have, for the poetry, two handsome volumes of (respectively) four and five hundred pages that are more illuminating about the collections as entities than about the individual poems that make them up.

This is aggravated by the fact that some of the *Sammlungen* in question were never published as such, so that their exact composition, order and numbering is a matter for more or less interesting argument. Thus, of those collections included here only the actual books—the Propyläen (Ullstein) *Hauspostille* of 1927, the Editions du Carrefour (Münzenberg) *Lieder Gedichte Chöre* of 1934, the *Svendborger Gedichte* (Malik) of 1939 and the 1955 *Kriegsfibel* —are firmly established. Nearly everything else is subject to discussion, qualification, amplification (by appendices), exclusion or duplication. That is to say: in Volume 11 the "Lieder zur Klampfe," "Psalmen," "Augsburger Sonette," Steffin "Sonette" and "Englische Sonette," none of which were finally collected or published in Brecht's lifetime, as well as the *Songs der Dreigroschenoper*, "Lesebuch für Städtebewohner," two "Geschichten aus der Revolution" (do two poems really make a *Sammlung*?), "Studien" and "Chinesische Gedichte" which were published in partial or provisional form; and similarly in Volume 12. Duplication, a time-honoured practice in Suhrkamp's Brecht policy, occurs for instance in the first volume with the *Dreigroschenoper*, *Maßnahme* and *Mutter* songs, which will also appear in the relevant plays. Exclusion means that some items relating (if not actually belonging) to the "Psalmen" and the "Lesebuch" will be shunted into the third poetry volume. Another incomplete collection, the "Episteln" (c. 1921/22), does not figure at all, though it involves at least ten poems and certainly has a character of its own.

Aside from the obvious nuisance involved in matching related poems across different volumes, the trouble with this decision to give priority to arrangement by collection rather than by genre, date or subject-matter is that the reader's experience of the poems becomes subordinated to the process of editorial reconstruction. Admittedly, this process may teach the student of Brecht things that he did not know before, but the task could quite equally well be handled by the methods used in Manheim's and my edition of 1976, where the principle of arrangement was broadly chronological and the whole question of Brecht's compiling his own collections for different purposes at different historical junctures was dealt with in a section of its own at the start of the editorial notes.

Most of the information about the order and composition of the main collections could be found there, and updating it to take account of the Knopfs' discoveries and judgements should (or, let's hope, will) not make it harder to refer to. But the experience of reading Brecht's poems chronologically, with some awareness of their shifting historical background and poetic involvement, is an enormous gain. It is certainly the way for the non-scholar to approach them, and if the scholar does not see this, then he or his publisher has got the priorities wrong.

As for the new edition's division of the notes into separate categories, it too is a nuisance for the scholar, who has to keep referring to different places, while there seems to be no place for some of the information which our volume tried to give. This included page references to the previous German editions, for instance, and details of significant musical settings—none of which useful items are to be found here. Just as there is no justification (other than misplaced tidiness) for the German publishing practice of subdividing indexes according to whether they cover persons, places or things, so it seems unnecessary to split up other tabulated lists of information that can perfectly well be arranged under a single, immediately accessible principle: alphabetical for an index, chronological for a table of events, page order for the kind of varied editorial detail and comment provided by the Knopfs. Nearly all their worthwhile notes could have been printed in a single long sequence, poem by poem, allowing the reader to look under one indicator only to see what they have to communicate or comment about each.

Much of the note material in Volume 11 is new and/or useful—rather less in Volume 12—but sometimes the comment seems too simplistic: do readers of an expensive and would-be scholarly edition really need (for instance) a banal explanation of "Mit homerischem Ausmaß" or of the SS man's "Die Hand hoch," or a biblical reference for "auf Felsgrund gebaut," as if New York were St. Peter? On a more serious level, the episode of the plagiarising of Karl Klammer's translations in the *Dreigroschenoper* songs is touched on fairly enough, though without mention of the 2.5% royalty which Klammer was subsequently given in settlement, or the fact that it came out of Elisabeth Hauptmann's share; (does this indicate that Brecht was a pig or that the failure to clear the rights was her fault?). Generally, however, the Knopf information supplements and sometimes implicitly corrects the notes in our less comprehensive 626-page London and New York edition of twelve years earlier, though without any great revelations.

Given that it was the 1976 Methuen edition which first introduced the practice of printing some of the most important alternative versions (notably to the plays *Trommeln in der Nacht* and *Der gute Mensch von Sezuan* for instance) it might be expected that even today the editors would have given it a glance. These two volumes suggest that they have not. For how otherwise can we explain their failure to mention the change from "learn English" to

"learn French" in the poem "Die Antwort," or to comment on the mistranslation of the Cavafy poem from which Brecht took a vivid image in "Bei der Lektüre eines spätgriechischen Dichters?" In all respects but one, the two volumes appear to have been edited in self-sufficient ignorance of ours; indeed they make no reference whatever to any researches by non-Germans, though tacitly confirming some of Michael Morley's pioneering work of a decade or two ago. Even the one exception can hardly be credited to the editors, though it is difficult for the anglophone book dealer to overlook. What is that? The design of the jacket

John Willett
London

Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*.
Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1988. 1082 S.

Michael John T. Gilbert, *Bertolt Brecht's Striving for Reason, Even in Music. A Critical Assessment. Studies in Modern German Literature 3*. New York: Peter Lang, 1988. xi and 334 pp.

Bei der Entstehung und Verbreitung von Brechts Werk spielte nicht erst seit der *Dreigroschenoper* die Musik eine entscheidende Rolle. Die ersten Impulse zur Untersuchung dieses Zusammenhanges kamen allerdings (mit Ausnahme von John Willett) nicht von seiten der Brecht-, sondern von der Dessau-, Eisler- und Weill-Forschung. Pionierleistungen vollbrachten Fritz Hennenberg, Gerd Rienäcker, David Drew, aber auch der Münchner Verleger Helmut Kindler, der ab 1976 mehrere Bücher zu diesem Thema herausgab. Seit 1984 auch die Brecht-Tage im Brecht-Zentrum der DDR unter dem Motto "Brecht und die Musik" standen, haben musikalische Fragestellungen gleichsam "offiziell" ihren Platz in der Brecht-Forschung gefunden. Umso mehr überrascht es, wenn der Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi und der Theaterwissenschaftler Ronald Shull im Vorwort ihres neuen Buches das Thema "Brecht und Musik" als wissenschaftliche terra incognita beschreiben; die bis Mai 1986 erschienenen Veröffentlichungen hätten lediglich eingegrenzte Fragestellungen behandelt. Die Autoren schraubten damit die Erwartungen hoch. Ist ihr Buch die geforderte zusammenfassende Untersuchung?

Der einleitende Essay stellt die Entwicklung von Brechts eigenem Musizieren und seiner Zusammenarbeit mit Komponisten materialreich dar. Die persönlichen Motivationen des Dichters, seine pädagogischen, kultur- und allgemeinpolitischen Impulse

bleiben jedoch weitgehend ausgespart. Auch eine Diskussion von Gattungsfragen, etwa die Verschiebung des Gattungsgefüges von Lied zu Operette, schließlich zu Agitproptheater und Lehrstück, oder eine Auseinandersetzung mit musikgeschichtlichen und musiksprachlichen Zusammenhängen sucht man vergeblich.

Aber auch einige Informationen bedürfen der Korrektur. Brecht lernte das Gitarrenspiel nicht erst auf der Universität, sondern wie sein Bruder Walter dem Rezensenten mitteilte, bereits im Jahre 1912. Die Publikation der *Hauspostille* scheiterte, wie Friedeman Berber nachweisen konnte, nicht am Einspruch eines Aktionärs. Und keineswegs eindeutig ist, ob Eisler nicht doch eine Kritik zur *Dreigroschenoper* geschrieben hat; möglicherweise stammt die distanzierte Kritik aus der "Roten Fahne" vom 4.9.1928 von ihm. Ungenau sind auch die Informationen über Brechts Strawinsky-Kenntnisse; immerhin hat er 1939 Piscators Bühnentechnik mit einer Strawinsky-Partitur verglichen. Auch dieser Text fehlt. Und Brechts früher Text von 1913 (Nr. 2) ist doch wohl weniger eine Äußerung über Wagner selbst als über die Haltung der Wagnerianer.

Von einem einführenden Essay kann man keine Vollständigkeit erwarten. Dennoch verwundert es, daß in dem ganzen umfangreichen Buch nicht ein einziges Mal der Name Marc Blitzstein fällt. Zumindest Ronald Shull, der 1985 an einer amerikanischen Universität über das Thema "Brecht und die Musik" promovierte, hätte über diesen wichtigsten amerikanischen Fortsetzer von Brechts musik-theatralischen Impulsen informiert sein sollen. Blitzsteins Bühnenwerk *The Cradle Will Rock* wurde durch den Stückschreiber angeregt und ihm gewidmet, die *Dreigroschenoper* verdankte ihren Broadway-Erfolg Blitzsteins Übertragung. Alles dies hätte beispielsweise meinem 1985 erschienenen Buch *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* entnommen werden können. Da auch andere vor 1986 erschienene Schriften zum Thema, so der Lyrik-Band von Jan Knopfs *Brecht Handbuch*, der Argument-Sonderband *Hanns Eisler* von Hans Mayer, Dietrich Sterns Untersuchungen zu Kurt Weill oder die Erinnerungen Paula Banholzers nicht eingearbeitet wurden, kann von einer "zusammenfassenden Untersuchung" schwerlich die Rede sein.

Trotz dieser gravierenden Informationslücken ist das Faktenmaterial im Einführungssessay meist zuverlässig recherchiert. Verwendet wurden beispielsweise neue Informationen aus dem *Eisler Handbuch* von Martin Grabs oder aus dem *Weill Werkverzeichnis*, das David Drew noch vor der Veröffentlichung zur Verfügung stellte. Interviews mit Zeitzeugen brachten zusätzliche, wenn auch nicht grundsätzlich neue Erkenntnisse. Die gegenwärtige Brecht Diskussion wurde dagegen weniger berücksichtigt. Wir erfahren zwar, daß bei dem Stückschreiber ästhetisch stark differierende Musikarten nebeneinander stehen, nicht aber warum. Dazu hätten seine wegweisenden Ideen über die sozialen, pädagogischen und politischen Funktionen von Musik tiefer reflektiert werden müssen,

als es die Autoren taten. Sie erschienen eher von einer traditionellen Werkästhetik als von einer operativen Kunstauffassung auszugehen.

Wie differenziert Brecht selbst die Wirkung von Musik beobachtete und beurteilte, geht schlagend aus seinen Anmerkungen zum "Lied vom achten Elefanten" (Mus 283.31) oder zum Spottlied von Bischof Cauchon (Text 253) hervor. (Daß der eine Text im Musikeil, der andere im Textteil abgedruckt ist und Querverweise nicht existieren, beleuchtet die Problematik des Bandes.)

Manche Details verraten mangelndes Verständnis für funktionale Fragestellungen. So wird beispielsweise die Zusammenstellung der "Lieder zur Klampfe" aus der wachsenden Zahl der Lieder erklärt, nicht aber aus der wachsenden Zahl der Mitwirkenden, aus der neuen funktionalen Idee der Kollektivität. Hätte Brecht seine Lieder weiterhin nur alleine gesungen und nicht mit der Clique, hätte er auf ein Büchlein verzichten und sich wie zuvor auf lose Blätter mit bloß andeutenden Notenskizzen beschränken können. Auch um seine Einstellung zur Musik, so etwa die Polemik gegen Konzertmusik oder die Ablehnung der Genußfunktion zu verstehen, hätten die Autoren ausführlicher auf seine Schriften eingehen müssen. Daß ebenso die Hoffnungen, die Brecht in der Arbeitermusikbewegung setzte, unberücksichtigt bleiben, versteht sich danach von selbst. Selten ist ein Brecht-Buch erschienen, in dem Politik und Zeitgeschichte eine so sekundäre Rolle spielen.

Der Wert des Buches liegt nicht im einleitenden Essay, der sich außerdem wegen seines Verzichts auf gliedernde Überschriften nicht eben leicht liest, sondern in den chronologischen Verzeichnissen. Die Zusammenstellung der insgesamt 269 *Äußerungen zur Musik*, deren Umfang von einer einzigen Zeile bis zur mehrseitigen Abhandlung reicht, erhebt den Anspruch auf Vollständigkeit. Einige bislang unbekannte Texte aus dem Brecht Archiv, so etwa Notizen zur *Mahagonny*-Oper (Nr. 84ff) oder Nr. 99 ("Über die gesellschaftliche Funktion der Musik") sind in der Tat aufschlußreich. Man fragt sich allerdings, warum eine belanglose Tagebuchzeile wie "Jetzt spiele ich noch Gitarre mit Hartmann" in die Dokumentation aufgenommen wurde, wesentliche Gedanken zur Wagner-Rezeption im Faschismus dagegen nicht; sie sind in eine Fußnote (S. 76) verbannt.

Die chronologische Abfolge der Texte ist gerade bei einem so prozessualen Denker wie Brecht sinnvoll, denn sie macht Entwicklungen deutlich und belegt sein schnelles Reagieren auf Zeitereignisse. Leider enthalten die knappen Anmerkungen zwar gelegentlich Rückverweise, aber keine Vorverweise. Auf sie hätte man umso weniger verzichten sollen, als die meisten Text-Überschriften wenig oder nichts über den Inhalt aussagen. Ein Sachregister fehlt. Brechts Gedanken zum Jazz beispielsweise muß sich der Leser selbst aus der Textfülle herausfiltern. Die entsprechenden Nummern 161, 173, 175 werden nicht einmal durch

Rückverweise erschlossen. Eine Anmerkung zu Beethovens 9. Sinfonie in Nr. 180 wurde offenbar vergessen.

Das *Musikverzeichnis*, das den größten Teil des Bandes einnimmt, beschränkt sich auf Brechts oft nur skizzenhafte musikalische Ideen und seine Zusammenarbeit mit Komponisten. Vertonungen, die nicht von den "klassischen" Brecht-Komponisten Weill, Eisler und Dessau stammen oder nicht im Kontakt mit dem Stückeschreiber entstanden, wurden also ausgeschlossen. Dies ist angesichts der beeindruckenden Fülle des Materials verständlich. Viel weniger einleuchtend und sogar verwirrend wirkt dagegen die Verquickung von chronologischer und alphabetischer Anordnung. Sie verschleiert den Arbeitsprozeß und die inneren Zusammenhänge, ohne das Auffinden der Titel zu erleichtern. Das "Badener Lehrstück vom Einverständnis" beispielsweise steht vor dem "Lindberghflug", obwohl die Entstehungsfolge umgekehrt war. Auch Werkgruppen wie etwa "Ruhrepos" oder die "Hollywood-Elegien" werden durch die fragwürdige alphabetische Anordnung getrennt.

Zu den Vertonungen und Musikstücken werden jeweils die Textanfänge, Entstehungsdatum, Komponist, Instrumentalbesetzung, Drucklegung, Fundort und Uraufführungstermin vermerkt, während sich die Angaben zum Charakter des Textes oder der Musik oder zum funktionalen Zusammenhang seltener finden. Obwohl der vorliegende Band das von Hennenberg herausgegebene *Brecht Liederbuch* oder Knopfs *Brecht Handbuch* nicht ersetzen will und kann, hätte ich mir beispielsweise Hinweise auf das geistliche Lied "Nearer my god!" in Nr. 70 ("Tahiti"), auf das Zitat von Eisler/Weinerts "Heimlichen Aufmarsch" im 4. Wiegenlied für Arbeitermütter (Nr. 176) oder auf den Komponisten Roger Sessions erhofft. Die "Liturgie vom Hauch" wurde nicht durch Goethe angeregt, sondern durch das kleinbürgerliche Element in der Arbeiterbewegung. Unter der Überschrift "Pläne und Projekte" finden sich auch fertige Werke wie *Berlin im Licht* oder *Happy End, Dreigroschenroman* und das Stück *Die Gewehre der Frau Carrar*.

Für die Informationsbedürfnisse eines breiten Publikums ist dieses voluminöse Buch nicht gedacht und in seiner verwirrenden Fülle wohl auch nicht geeignet. Praxisorientierte Kenner und die Forschung werden trotz aller kritischen Einwände von ihm profitieren. Eine relativ umfassende Diskographie, mehrere chronologische und alphabetische Register machen die Informationsfülle leichter handhabbar. In einer Neuauflage sollte dann allerdings auch der Musikeil durchgängig chronologisch angeordnet und auf den neuesten Forschungsstand gebracht werden. Zu den notwendigen Ergänzungen gehört beispielsweise das "Lied von der Stange", das 1942 von Theodor W. Adorno komponiert wurde, oder das Projekt einer Bauernkriegsoper mit Rudolph Wagner-Régeny.

Das Thema "Brecht und die Musik" ist so vielfältig und perspektivenreich, daß es im ersten Anlauf und in einem einzigen Buch kaum angemessen bewältigt und überschaut werden kann.

Dennoch bedeutet die Arbeit von Lucchesi und Shull einen wichtigen und nützlichen Schritt bei der Zusammenfassung der vielen Informationen, die sich gerade bei diesem Thema in den letzten Jahren erstaunlich rasch vermehrt haben.

* * *

Wohl kein Sektor der Brecht-Forschung ist in den letzten Jahren rascher aufgeblüht als der Bereich Musik. Zu den Pionieren auf diesem Gebiet gehört Michael Gilbert, der in seiner germanistischen Doktorarbeit einen Überblick über das Thema gab. Bereits im Herbst 1984 hat er die Arbeit an der Universität von Wisconsin-Madison vollendet; mit einiger Verspätung liegt sie nun auch in Buch-Form vor. Damit ist der Zeitabstand zwischen Abfassung und Erscheinungsdatum noch größer als beim Handbuch von Lucchesi und Shull.

Gilbert, der heute als Germanistik-Professor an der Wake Forest University (North Carolina, USA) lehrt, hat in beiden deutschen Staaten studiert, er hat sich gründlich in die umfangreiche Sekundärliteratur eingearbeitet, ohne allerdings neue deutsche Quellen erschliessen zu können. Das wirkte sich einengend vor allem auf das Kapitel über die Augsburger Jahre des Dichters aus. Unter der Überschrift "Volkstümliche Traditionen" widmet es sich vorrangig den kunstvollen Bänkelsang-Adaptationen Frank Wedekinds, stellt aber die wirklich volkstümlichen Musiktraditionen auf dem Jahrmarkt und in der Kirche auf einer einzigen Seite (S. 13/14) dar. Indem Gilbert nicht nur die Reaktionen Brechts auf das damalige Augsburger Musikleben, sondern auch seine Gefährdung durch musikalische Emotionen ausklammert, kommt er zu Fehldeutungen. So versteht er die *Arbeitsjournal*-Eintragung vom 16. August 1944, als habe der junge Brecht die *Matthäuspassion* in der Barfüsserkirche des Publikums wegen gemieden. In Wahrheit aber betrachtete er die starke Wirkung der Musik als eine gesundheitliche Gefahr für sich selbst.

Mehr Gewicht als das Augsburg-Kapitel, das Bekanntes und teilweise Überholtes referiert, besitzt das Kapitel über die Berliner Jahre. Von besonderem Interesse sind Informationen über die kurze Zusammenarbeit Brechts mit dem Komponisten Edmund Meisel und die Diskussion der unterschiedlichen musikästhetischen Anschauungen Brechts und Weills. Gilbert stellt die Positionen nüchtern dar, ohne für eine der beiden Seiten Partei zu ergreifen. Dieses Prinzip gerechter Distanz behält er auch gegenüber Hanns Eisler bei, dessen Bedeutung insbesondere für die Arbeitermusikbewegung er hervorhebt.

Nach einer kurzen, fairen Würdigung Marc Blitzsteins, dessen aufsehenerregendes Stück *The Cradle Will Rock* auf eine Anregung Brechts zurückging, wird ausführlich das amerikanische *Dreigroschenoper*-Projekt mit ausschließlich schwarzen Schauspielern dargestellt. Die Ursache für das Scheitern dieses Projekts—offenbar hatte der Stückeschreiber die Interessen des Komponisten nicht

genügend berücksichtigt—werden anhand von unpubliziertem Material aus dem Kurt-Weill-Archiv belegt. Ebenso interessant für Kenner sind die Hinweise auf die wiederaufgefundene *Sezuan*-Musik des früh verstorbenen Schweizer Komponisten Huldreich Georg Fröh.

Trotz der sinnvollen chronologischen Gliederung in vier Zeitabschnitte (I. 1898-1924, II. 1924-1933, III. 1933-1947 und IV. 1947-1956) und obwohl der Autor im Vorwort die Bedeutung sozialgeschichtlicher Fragestellungen hervorhebt, spielen historische und sozialgeschichtliche Aspekte eine untergeordnete Rolle. Gilbert läßt die engen Wechselbeziehungen zwischen Zeitgeschichte und Kunstproduktion außer Acht und kommt so zu dem problematischen Resümee, Brechts Haltung zur Musik sei im Verlauf seines Lebens praktisch unverändert geblieben (S. 257). Dagegen kann seine Einstellung zur Musik und vor allem die Zusammenarbeit mit Eisler und Dessau nur als ständiges Reagieren auf wechselnde Zeitereignisse und wechselnde Rezeptionsbedingungen verstanden werden. Dies gilt nicht allein für das "Einheitsfrontlied", das sich auf die Bildung der Einheitsfront, oder das Lehrstück *Die Maßnahme*, das sich auf eine 1930 angenommene revolutionäre Situation bezieht, sondern ebenso auch auf die Produktionen im Exil und der DDR-Zeit. Indem Gilbert den jeweiligen Zeitbezug der Werke und die damit verknüpften Wirkungsabsichten weithin ausklammert, müssen seine Untersuchungen zu Gebrauchswert und Vernunft notwendig abstrakt bleiben. Zu den seltenen Ausnahmen gehören lesenswerte Passagen über Brechts Auseinandersetzung mit der rauschhaften Musikauffassung der Nazis, die ihn in seiner Auffassung von der "vernünftigen" Verwendung der Musik bestärkten.

Der Buchtitel bezieht sich auf eine Forderung Eislers: "Die Musik steht heute vor einer eigentümlichen und widerspruchsvollen Aufgabe. Sie muß gewissermaßen vernünftig, realistisch werden und doch Musik bleiben." In dieser Zielsetzung stimmte Eisler mit Brecht überein, wobei sich allerdings die Einschätzungen beider über die Realisierbarkeit dieses Zieles mit der Geschichte veränderten. Ebenso veränderten sich ihre Positionen gegenüber dem Gefühlshaften und Kulinarischen, das Brecht nicht nur undifferenziert ablehnte, wie es Gilbert unterstellt. Die kulinarischen Elemente in den Opern *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Die Verurteilung des Lukullus* waren von Brecht durchaus gewünscht und einkalkuliert, begriff er doch auch das Kulinarische als gesellschaftlichen Gestus eigenen Rechts. Den Genuß wollte er aus dem Musikerlebnis nicht ausschließen, sondern ihm in einer sozialistischen Gesellschaft sogar erhöhtes Gewicht einräumen.

Einige Korrekturen sind anzubringen. In seiner Komposition "Zu Potsdam unter der Eichen" zitierte Weill nicht Mozarts *Zauberflöte*, sondern das melodisch gleiche, in Preußen populäre Lied "Üb' immer Treu und Redlichkeit", das als Glockenspiel von der Potsdamer Garnisonskirche ertönte. Kaum haltbar ist die Vermutung (S. 88), Brecht habe Weills Musik zum

Jasager kritisiert; aus dem Eisler-Zitat geht nur sein Zweifel am pädagogischen Sinn des Inhalts hervor. David Weber war nicht etwa der "richtige Name" von Robert Gilbert (S. 288), sondern sein Pseudonym für politische Texte. Die Anredeform "Sie" bedeutete für Brecht keinen Ausdruck besonderer Distanz (S. 115); er verwendete sie bis ca. 1935 sowohl für Weill wie auch Eisler. In seinem *Arbeitsjournal* zog Brecht im Mai 1942 keine Parallele zwischen Schönberg und Coca Cola-Reklame; vielmehr erschienen ihm im Licht der Werbung auch seine eigenen Beiträge zu aktivierender Musik, beispielsweise im Lehrstück und durch Kampflieder, als problematisch.

Trotz dieser Einwände und trotz des teilweise überholten Forschungsstandes ist die Lektüre dieses Buches zu empfehlen. Sie wirkt anregend auch da, wo sie—beispielsweise bei der Einschätzung der *Lukullus*-Oper—zum Widerspruch herausfordert. Gilberts Bemühen, gegenüber der Position Brechts die eigenständigen Beiträge der verschiedenen Komponisten angemessen zu berücksichtigen, bleibt vorbildlich. Ob allerdings der Einfluß Brechts auf Musiker und Komponisten tatsächlich so begrenzt war, wie der Autor es vermutet, wäre noch zu untersuchen. Zweifellos müßten dabei historische und regionale Unterschiede berücksichtigt werden.

Albrecht Dümmling
Berlin

David Drew, *Kurt Weill. A Handbook*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press, 1987. 480 pp., 8 pp. photos and scores.

Bücher haben bekanntlich ihr Schicksal. Auch im Fall des vorliegenden Handbuches von David Drew trifft dieses geflügelte Wort in gewisser Weise zu. Doch nur eben in gewisser Weise, denn es geht nicht um das Schicksal des Buches schlechthin, das Ende 1987 in England und den USA auf den Markt kam, nein—es geht um seine Vorgeschichte und natürlich um den Autor selbst. Eine dreißigjährige Entstehungszeit lag vor dem Publikationstermin, und David Drew hat—wie seine Einleitung zeigt—dieses Buch, dieses nie endende Thema Weill in über einem Vierteljahrhundert zu seinem eigenen Schicksal gemacht. Denn Drew ist wie kein Zweiter ein Initiator jener Erscheinung, welche zögernd und anfänglich kaum bemerkt vor etwa drei Jahrzehnten unter dem Etikett einer "Weill-Renaissance" begonnen hatte. 1956 beschloß er aus einem defizitären Forschungsstand heraus, ein Buch über Weills Musik zu schreiben, entfaltete Aktivitäten, lernte Lotte Lenya kennen und vor allem die unbekannten Werke dies- und jenseits der

Dreigroschenoper. Doch das Ergebnis dieses anfänglich naiven Einlassens auf Weill war erstaunlich genug: inzwischen kann er zurückblicken auf eine beachtliche Reihe kritischer Neuausgaben, Erstveröffentlichungen und eigener Bearbeitungen Weillscher Partituren sowie auf seine zahlreichen Anregungen und Bemühungen um ihre Wieder- und Erstveröffentlichung. 1975 standen die Westberliner Festwochen im Zeichen des 25. Todestages von Weill, und Drew war es zu danken, daß die "London Sinfonietta" mit unbekannten Werken des Komponisten eine enorme Resonanz fand. Gleichzeitig gab Drew im Suhrkamp Verlag ausgewählte Schriften von und über Weill heraus, die heute inzwischen vergriffen sind.

Dennoch konnten all diese Aktivitäten nicht über ein gravierendes Problem hinwegtäuschen. Ein großer Teil des Frühwerkes ist entweder verschollen oder noch unveröffentlicht, der "amerikanische" Weill in Europa nahezu unbekannt, und selbst so gewichtige Opern wie *Die Bürgschaft* von 1932 (Libretto: Kaspar Neher) oder sein Erstling *Der Protagonist* von 1925 (Libretto: Georg Kaiser) sind noch heute eine terra incognita und fehlen hierzulande auf den Bühnen. Bei all seinen Bemühungen ging es Drew stets um den ganzen Weill, um die Zusammenfügung eines durch die Zeitläufe "geteilten" Komponisten, aber auch—und das sollte an dieser Stelle nicht verschwiegen werden—um einen künstlerisch eigenständigen und von Brechts Strahlkraft unabhängigen Menschen. Daß sich Drew mit allem ihm gebotenen Nachdruck gegen das zum schnellen "Markenlabel" erhobenen Brecht/Weill-Team wandte und dem im Fahrwasser Brechts mitgeschleppten Weill ein eigenes stolzes Schiff bauen wollte, ist verständlich. Weill war immer schon mehr als nur der Komponist der ruhmreichen *Dreigroschenoper*. Dennoch ist es—um auf das vorliegende Buch zu kommen—ein polemischer Anachronismus von Drew, wenn er noch heute um Weill den schützenden Arm legt. Die Frontstellung Brecht kontra Weill steht 1989 nicht mehr. Das Anwachsen kritischer, wissenschaftlich fundierter Literatur über Brecht, das Vorhandensein eines nunmehr differenzierten Brecht-Bildes läßt im Gegenteil Raum für den Komponisten, für das Bewußtsein seiner Eigenständigkeit. Doch diese Eigenständigkeit ist nicht mit offene Türen einrennender Polemik, sondern nur mit der öffentlichen Verbreitung des "ganzen" Weill zu erreichen. Und dies wiederum ist kein mit Brecht und seinen Schülern zusammenhängendes Problem (siehe hierzu S. 41ff).

Doch abgesehen von diesem speziellen Problem- und Argumentationsfeld, das keinen neuen Beitrag zum Verhältnis Weills und Brechts darstellt, waren die Erwartungshaltungen groß, ja, sie wuchsen von Jahr zu Jahr. Die vielen Aktivitäten Drews in den letzten Jahrzehnten, seine Autorität und intime Kennerschaft von Leben und Werk Weills taten ein Übriges dazu. Dies ist zweifellos für die Publizität des Buches außerordentlich nützlich, andererseits schafft es im Vorfeld bereits Erwartungshaltungen, denen sich der Autor, gewollt oder nicht, stellen mußte. Und: wie aus ersten

Rezensionen hervorgeht, wurde Drew diesen hohen Ansprüchen überall gerecht.

Das Buch ist mit seinen 480 Seiten von einer gewissen Vielgliedrigkeit. Da gibt es ein Vorwort des Autors, dann seinen sehr persönlich gehaltenen, langen Bericht an die Westberliner Akademie (in deren Auftrag er das Buch schrieb), es folgen Tabellen zu Leben, Werk und Zeit und dann, nach knapp 90 Seiten, das Herzstück: das chronologisch angelegte Werkregister.

Informationen werden gegeben mittels eines nicht sehr übersichtlichen Rasters zu Entstehungszeit, Titel, Textautor, Widmung, Spieldauer, Besetzung, Quellenlage, Uraufführung und Notendruck. Hinzu kommen die Kommentare des Autors, die sich auf Inhaltsangaben bei Bühnenwerken, auf werkgeschichtlich und biographische Details, musikalisch-analytische Bereiche, rezeptionsgeschichtliche Hinweise und subjektive Wertungen Drews beziehen. Dem Verzeichnis der realisierten Werke folgt ein nicht minder wichtiges und aufschlußreiches Kapitel der nicht begonnenen oder unabgeschlossenen Projekte. Schließlich wird Weills Bibliothek einer Sichtung unterzogen und in einem dreiteiligen Anhang ist auf die amerikanischen Institutionen aufmerksam gemacht, die sich mit dem Erbe Weills befassen. Drei hilfreiche Register bilden den Abschluß.

Das Buch ist für gestandene Spezialisten wie für interessierte Laien ein erstes, unentbehrliches Nachschlagewerk. Von ihm werden zweifellos grundlegende Impulse für die künftige Weill-Rezeption ausgehen, wie für die Aufführungen seiner Kompositionen ebenso wie für geplante Forschungsprojekte. Insofern ist dieser Pioniertat Drews Respekt zu zollen und das Buch dem studierenden Lesen anzuempfehlen.

Doch schnell wird man auch der Schwächen gewahr. Das Problem wird zunächst im Titel, dann im Inhalt evident. Der Begriff "Handbuch" suggeriert einen umfassenden Informationsstand, höchstmögliche Genauigkeit bei Daten und Fakten, einen übersichtlichen, leserfreundlichen und dem schnellen Zugriff dienlichen Aufbau sowie eine deutlich unterscheidbare Trennung zwischen subjektiver Autorenmeinung und faktologischer Aufbereitung. Wie ist es hiermit bei Drews bestellt?

Das Buch repräsentiert einen sehr hohen Informationsstand über Weill und sein kompositorisches Werk, ist aber in den Daten und Fakten von einer auffälligen Ungenauigkeit, die dem Handbuch-Charakter zuwiderläuft. So wird die Uraufführung der *Sieben Todsünden* mit einem falschen (S. 59) und dem richtigen Datum (S. 246) angegeben, die der *Dreigroschenoper* wird gar auf den 3. August 1928 vorverlegt (S. 57). Nun sind beide Werke so exponiert, so hinlänglich bekannt und beschrieben worden, daß diese Fehler einfach ärgerlich sind. Weills Geburtsstadt Dessau ist keine "norddeutsche" Stadt (S. 53), sondern liegt in einer geographischen Region, die damals als Mitteldeutschland bezeichnet wurde. Schließlich hat eine Schlüsselfigur der *Baden-Badener Kammermusik*, Musikdirektor Heinrich Burkard eine falsche

Schreibweise des Namens (S. 57). Auf weitere faktologische Fehler haben Josef Hinzemann (*Neue Zeitschrift für Musik* 2/1988) und Jürgen Schebera (*notate* 3/1988) hingewiesen. Diese ergeben, zusammengenommen, eine Fehlerquote, die schon in Bereiche der Verunsicherung hineinreicht. Darüber hinaus vermißt man auch einige biographische Details. In der Chronologie ab S. 53 wird nichts über Weills Mitgliedschaft in der wichtigen Berliner Künstlervereinigung "Novembergruppe" ausgesagt. Auch die Aufführung seines Streichquartetts op. 8 durch das Roth-Quartett im Rahmen einer Konzertveranstaltung dieser Gruppe am 22. Januar 1924 bleibt unerwähnt. Diskutiert wird auch nicht Weills Beteiligung an der Revue *Wir sind ja sooo unzufrieden . . .*, die im November 1931 als Sonderveranstaltung der Jungen Volksbühne vor über tausend Zuschauern im Berliner Bachsaal uraufgeführt wurde. Beteiligt waren unter anderen Brecht, Ottwald, Weinert, Brentano, Renn und Eisenborn. Die Musik schrieben Hollaender, Levi, Schmid, Eisler und Weill, es spielten "The Red Syncopaters." Weisenborn erinnert sich in einem Gespräch mit Hans Bunge, daß er für dieses Projekt "ein Lied geschrieben [habe], das Weill vertonte. Es endete immer mit der Choralstrophe 'So nimm denn meine Hände', die auf jeden Vers paßt; die Lenya hat es gesungen" (vgl. Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Ein Handbuch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984, S. 173, 208).

Der Aufbau des Buches ist problematisch, da er dem Charakter eines präzise strukturierten, übersichtlichen Handbuches nicht entspricht. Eher würde die Bezeichnung des "Lesebuches" zutreffen. Der Eindruck entsteht, als ob Drew seine geplante Weill-Biographie, den Werkkatalog, einen persönlichen Arbeitsbericht und vieles andere mehr zusammenschmieden wollte. Doch eine einheitliche Form ist daraus nicht entstanden, eher ein buntes Konglomerat verschiedenster Aspekte. Nun, man kann über die ungewöhnliche Form diskutieren, aber der weit in autobiographische Bereiche Drews hineinreichende Bericht an die Akademie sprengt den ein Maß an Objektivität fordernden Handbuch-Charakter. Wahrscheinlich hat Drews gerade durch seine immense Detailkenntnis, seine tiefe Vertrautheit und Nähe zum Thema Weill die für ein Handbuch notwendigen und möglichen Konturen aus dem Auge verloren.

So spaltet Drew im Katalogteil stellenweise seine Kommentare in einen ersten und zweiten übersichtlichen auf, zwischen beiden Kommentarteilen werden die Autographmaterialien diskutiert. Auch sind diese Kommentare keineswegs nur sachbezogen. Drew geht nicht nur in subjektive Urteile und Meinungen hinein, er gerät auch in das gefährliche Fahrwasser der Spekulation: so, wenn er sich angesichts der *Mahagonny*-Oper über die "Apotheose des Unvollendeten" Gedanken macht oder Zweifel an einer "idealen" Inszenierung der Oper hegt (S. 185). Dies sind Behauptungen, mit denen der Zugang zum Werk Weills eher mystifizierend versperrt als geöffnet wird. Zumal, wenn sich solche Ansichten in einem Handbuch befinden, das auch als Arbeits- und

Orientierungshilfe der musikalischen Praxis dienen soll. Weiterhin ist die klassifizierende Auflistung der Kompositionen problematisch. Da wird bei Drew gleichzeitig nach biographisch-regionalen Gesichtspunkten geteilt ("Berlin Songs", "American Songs"), nach Besetzungen ("Lieder" mit Klavier- oder Orchesterbegleitung), dann nach funktionalen Bestimmungen (Arbeiten für Radio und Tanz) und schließlich wird mit dem "Songspiel" eine eigene Rubrik aufgemacht (S. 89ff). So schwierig Klassifizierungen generell sind, sie erscheinen hier in der Verwendung unterschiedlichster Kriterien als besonders inkompatible Größen.

Dennoch markiert dieses Buch einen tiefen Einschnitt in der Auseinandersetzung mit Weill. Es zeigt deutlich die Forschungsdefizite auf und gibt zugleich in geschliffener Sprache eine Vielfalt von Anregungen für künftiges Arbeiten. Drew befördert die kritische Diskussion um Methoden der Aufbereitung und Darstellung von Werk und Biographie und zwingt dazu, eigene Positionen in der Auseinandersetzung mit dem Buch neu zu überdenken. Und schließlich: es hält die Neugier auf kommende Vorhaben von Drews wach.

Joachim Lucchesi
Akademie der Künste der DDR

Jean-François Chiantaretto, Bertolt Brecht. *Penseur intervenant.*

Paris: Editions Publisud, 1985. 220 pp.

Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non. La réception de Brecht en France (1945-1956).* Paris/Geneva: Edition Champion-Slatkine, 1985, 314 pp.

L'auteur se propose de découvrir "ce qu'il en est du marxisme chez Brecht." La question n'est pas nouvelle. Il se propose d'y répondre à partir "d'une lecture d'ensemble des écrits théoriques de Brecht" dont il affirme, avec une témérité péremptoire, qu'elle n'a été "jamais tentée." L'étude, dont le titre reprend une expression utilisée par Brecht dans *Ecrits sur la politique et la société* (pp. 124-138) et en 1979 par Bernard Dort qui avait intitulé un de ses articles "Un théâtre 'intervenant'" (*Cahier Bertolt Brecht*, L'Herne, pp. 13-23), est divisée en trois parties: 1. Le théâtre en révolution - Révolution du théâtre / Révolution au théâtre; 2. Les rhapsodies philosophiques d'un penseur intervenant; 3. Pour une esthétique intervenante. Cette troisième partie est consacrée essentiellement aux discussions Brecht-Lukàcs, à l'énoncé des parentés et des différences entre la conception du réalisme chez

Brecht et chez Ernst Bloch/Hanns Eisler. M. Chiantaretto aboutit à la conclusion que "le théoricien marxiste Brecht" n'a pas enrichi la théorie marxiste, mais l'a utilisée pour son projet esthétique: la "dialectique au théâtre." Brecht serait parvenu à ce résultat en instituant un dialogue entre "le marxisme critique de Korsch et le marxisme partisan de Lénine" (p. 196-197).

Toutes ces questions ont déjà été abordées dans des ouvrages et des articles que l'auteur mentionne dans sa bibliographie. La lecture du livre de M. Chiantaretto est en outre rendue difficile par l'utilisation systématique d'un jargon d'apparence philosophique et qui comporte pas mal d'incorrections, héritage malheureux de 1968 et dont on a bien l'impression qu'il constitue heureusement un anachronisme en 1985. Apparemment l'auteur ne maîtrise pas l'allemand, ce qui est fâcheux, on en conviendra, pour quiconque analyse la pensée de Brecht, Korsch, Eisler, ou Bloch. Les traductions réputées inédites des trois textes cités en allemand p. 84-85 comportent en effet plusieurs erreurs graves: *prinzipiell* traduit par "naturellement;" *Gesellschaftsordnungen* par "sphères de la société;" *Die heutige Zeit kennt nur die Spätlinge*. *Drama und Architektur in weltgeschichtlicher Bedeutung sind unmöglich* donne "L'époque actuelle ne récolte plus que des fruits attardés. Théâtre et architecture ne peuvent avoir de signification à l'échelle de l'histoire du monde" (p. 210). M. Chiantaretto n'est pas historien, mais philosophe. Cette qualité ne l'autorise pas à prendre beaucoup de libertés avec les faits en écrivant que la réunion à Bruxelles du KPD décida de la création d'un "Front populaire littéraire antifasciste" (p. 151), dont il ne fait mention aucun document; ni que "le mouvement communiste [allemand] est passé brutalement en 1931-32 de la dénonciation du 'social-fascisme' [...] à une stratégie d'union de type *Front populaire*" (p. 153), ce qu'il n'a fait qu'après 1935.

Ouvrage inutile alors? Peut-être pas. M. Chiantaretto a lu de près les écrits théoriques de Brecht qu'il cite beaucoup. Dans la dernière partie les citations représentent entre le tiers et la moitié du texte imprimé. On trouvera donc là, sous forme condensée, la pensée de Brecht sur les problèmes abordés par l'auteur. Un recueil de citations peut être précieux. En conclusion, M. Chiantaretto soulève une question importante, à laquelle son ouvrage sert en somme d'introduction: au-delà de l'utilisation du marxisme par Brecht quelle est la validité, pour nous, pour le monde actuel, des théories de Brecht et de son optimisme révolutionnaire?

* * *

Le titre, même avec la limitation temporelle qu'il comporte (1945-1956), risque d'induire le lecteur en erreur. L'auteur étudie en réalité seulement *quelques aspects* de la réception de Brecht en France pendant les dix premières années de l'après-guerre dans une première partie de son ouvrage (Le discours sur Brecht, p. 17-187). Dans une deuxième partie (L'écriture théâtrale, p. 191-302) Daniel

Mortier se demande si certains auteurs dramatiques français se sont inspirés ou non du théâtre de Brecht et dans quelle mesure ils l'ont fait. Il analyse la conversion d'Arthur Adamov à la dramaturgie brechtienne en étudiant deux pièces de cet auteur: *Ping Pong* (1955) et surtout *Paolo Paoli* (1957) qu'il rapproche d'*Arturo Ui*. Second auteur en question: Michel Vinaver et sa pièce *Les Coréens*. Dans les deux cas, même conclusion: Brecht a aidé ces deux auteurs à trouver leur voie, mais leur théâtre est assez éloigné de celui de Brecht.

Le principal intérêt de l'ouvrage se situe, à notre avis, dans la première partie. M. Mortier recense les premiers articles consacrés à Brecht et les analyse avec précision. Il montre l'importance des deux premiers ouvrages consacrés à Brecht, celui de Geneviève Serreau et celui de René Wintzen qu'il cite longuement. Il évalue bien le rôle de la revue *Théâtre populaire* et du numéro spécial de janvier-février 1955. Enfin il relate brièvement les premières polémiques entre les Brechtiens français et leurs adversaires, Ionesco notamment. M. Mortier rappelle justement le rôle des "premiers introducteurs" de Brecht: Michel Habart, Geneviève et Jean-Marie Serreau, Benno Besson, Wintzen, bientôt relayés par Roland Barthes, Bernard Dort, André Gisselbrecht, Maurice Regnaut.

L'auteur souligne à juste titre que c'est "l'écho rencontré par les représentations du Berliner Ensemble en 1954 et 1955" (p. 303) qui révélèrent au public français "la dramaturgie de Brecht et son originalité" et qui ont assuré la percée de l'auteur de *Mère Courage* en France. On sera surpris en revanche de ne trouver aucune étude précise de l'accueil réservé à *Mère Courage* mise en scène par Jean Vilar au Théâtre National Populaire en 1951, ou à *L'Exception et la règle* montée par Jean-Marie Serreau. L'auteur n'a pas cherché, semble-t-il, à connaître la diffusion des premiers volumes du *Théâtre complet* de Brecht parus à un rythme très rapide en 1955-1956 (cinq tomes en dix-huit mois). La rapidité de cette publication qui n'avait pu être improvisée (il fallait pressentir les traducteurs et leur donner le temps de traduire) montre d'ailleurs qu'il n'est pas tout à fait exact d'affirmer que ce sont les représentations du Berliner Ensemble en 1954 et 1955 qui ont créé les conditions propices à la parution de ce *Théâtre complet* (p. 303). A sa diffusion, oui. De même le tirage du numéro spécial sur Brecht de la revue *Théâtre populaire* eût été une indication intéressante. Des indications de ce genre auraient permis à l'auteur de nuancer une appréciation du genre: "même ensuite, jusqu'en 1956 au moins, la littérature consacrée à Brecht ne connut pas un développement particulièrement spectaculaire." On aimerait connaître le nom d'un autre auteur allemand dont un éditeur français a publié cinq volumes (15 pièces) en dix-huit mois, volumes tous rapidement réédités.

Les deux principales thèses de Daniel Mortier me paraissent discutables. La première, illustrée par l'exemple d'Adamov et de Vinaver, c'est que Brecht n'a pas eu chez les

auteurs dramatiques français de vrais disciples, puisque ceux-ci ont trouvé "des solutions originales pour renouveler le théâtre et satisfaire leurs aspirations personnelles." Heureusement, serait-on tenté d'écrire. La deuxième thèse, beaucoup plus contestable encore et qui est reprise tout au long de l'ouvrage, c'est que les réticences des communistes français à l'égard de Brecht ont été "importantes et constantes" (p. 88, 124, 137, 305). Un communiste, Roger Vailland, auteur dramatique à l'occasion lui-même, a effectivement dans son ouvrage *Expérience du drame* pris position contre la dramaturgie brechtienne. Il s'agissait d'une réaction purement individuelle. En revanche, contrairement à ce qu'écrit M. Mortier, ni André Gisselbrecht ni moi-même n'avons jamais caché notre admiration enthousiaste pour l'oeuvre de Brecht. En ce qui me concerne c'est en voyant une représentation du "Berliner Ensemble" à Berlin que je décidai de traduire les pièces de Brecht et que je m'employai à entrer dans le groupe des traducteurs de Brecht. Faut-il rappeler que les communistes étaient nombreux parmi ceux-ci (Pierre Abraham, Edouard Pfrimmer, André Gisselbrecht, moi-même); que la revue *Europe* a consacré à Brecht en 1955 un numéro spécial, souvent réédité depuis; que j'ai publié plusieurs articles sur Brecht dans *La Pensée* et André Gisselbrecht dans *La Nouvelle critique*; que j'ai moi-même servi d'interprète à Brecht quand il a été reçu par le "Comité National des Ecrivains", en 1955, à Paris? Je dirai simplement que notre admiration s'est encore accrue à mesure que nous le connaissions mieux. Au demeurant, étant donné, et les prises de position politiques de Brecht, qui avait choisi de s'installer en RDA et combattait le réarmement de la RFA, et le contenu de ses pièces (toutes ne sont-elles pas peu ou prou une critique de la société capitaliste?) on voit mal pourquoi les communistes français auraient—sur le plan idéologique—accepté difficilement Brecht et son théâtre.

Ces précisions-rectifications apportées, il reste que l'ouvrage de Daniel Mortier regroupe utilement un certain nombre d'informations sur la percée de Brecht en France. Toutefois, qui voudrait suivre de près la réception de Brecht en France, devrait se reporter à l'ouvrage désormais classique d'Agnes Hüfner, *Brecht in Frankreich 1930-1963: Verbreitung, Aufnahme, Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 1968), que M. Mortier ne cite pas et auquel, curieusement, il ne fait pas la moindre allusion.

Gilbert Badia
Université Paris VIII

Bernd Ruping. *Material und Methode: Zur Theorie und Praxis des Brechtschen Lehrstücks*. Münster: Litverlag, 1984. 504 S.

Reiner Steinweg, Wolfgang Heidefuss, Peter Petsch. *Weil wir ohne Waffen sind: Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht*. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel Verlag, 1986. 452 S.

To counter the frequently passive aesthetic experience of the traditional theater, Brecht wrote seven short experimental plays between 1928 and 1934 which he described as "learning plays." He stressed that the primary function of the dramas was to educate the performers. "The learning play," he wrote, "teaches through the act of performing and not that of perceiving. Basically no audience is necessary for the learning play, although the spectator may of course be utilized as such" (GW VII, 1024). Brecht considered the play a learning exercise that instilled in the performers a sense of Marxian knowledge for an understanding of life in class society. By giving such importance to the didactic in the plays, Brecht coupled his new type of drama to pedagogy and as a result initiated a controversy in evaluating the learning plays which has continued from the late 1920s to our day.

Evaluated as works of Brecht's "behavioristic phase" or as examples of his "vulgar Marxism," the learning plays have often been dismissed as drama and frequently criticized for what is seen as political naivety with "the almost unsufferable appearance of a lecture" (Richard Gilman, *The Making of Modern Drama*, 1974, 221). It was Reiner Steinweg who put forward the argument that Brecht's learning plays are not only distinct from his other works but serve as models for a socio-political education (*Das Lehrstück*, 1972). In April 1979 Steinweg's staging of Brecht's *Baden Learning Play of Acquiescence* at Ovelgönne initiated Bernd Ruping into the plays' "collective aesthetic practice." The result is his study, a comprehensive collection of material on learning play performances that describes the performers' search for a method to unite text and life. In 1980 Reiner Steinweg, Wolfgang Heidefuss and Peter Petsch began to experiment with Brecht's learning plays in a six year project that sponsored eight learning play courses from one week seminars to longterm courses with weekly meetings. On the basis of independent work with school children and gymnasium students, aged fourteen to twenty-one years, the three project directors describe their course work, conclusions and proposals for a political education via theater pedagogy.

Ruping argues that no attempt has been made to link Brecht's theory to the practice of the learning play performances. Either the plays' socio-political aspects have been studied to the exclusion of the aesthetics of performance or emphasis has been put on an immanent aesthetics *per se*. Ruping's point is that Brecht's learning play model rests upon the plays' aesthetic form; and this

form is actualized by the performers. Thus, only in performance of a learning play do theory and practice merge. By invoking Brecht's theory that the learning plays constitute "highly qualified models" and Steinweg's argument (in *Das Lehrstück* 1972) that the dramas are a unity, Ruping is able to maintain that their paradigmatic unity assures emergence of a "formal principle." The plays have been criticized as bare frames, yet these same bare frames give players the possibility of altering or inserting dramatic content as they will. A dynamic results: the spectator becomes actor, and the actor author. Thus the skeletal frames generate method, and the dramas become models to investigate and study the players' "social reflexes." As such the plays emerge as "sociological experiments" (43), in which economic and political experiences are investigated and tested.

The shortcoming of Steinweg's work (1972) is that in his investigation the learning plays lose the historical dimension of their development. Ruping argues that the majority of Brecht's comments on the learning plays are culturally and historically based. Yet Steinweg analyzed the plays as a closed textual unity, supporting his interpretation by drawing on a wide variety of Brecht's writings, all of which were produced as a result of varied historical input and theoretical reflection. In brief, Steinweg's reconstruction of Brecht's learning play model and theory confers a theoretical unity on the plays but neglects their pedagogy with its call for the relating of theory and practice (50).

It is necessary, therefore, to consider the plays' historical situation. Ruping points to the experimental theater of the Soviet Union, the *proletkult*, and especially the drama of Tretjakov who used "old forms" as "fertilizer" to produce "new dishes" (59). Tretjakov's methods of montage and narrative rupture found their way into Piscator's and Brecht's works. Brecht's Marxism must also be seen in relation to that of his mentor Karl Korsch. In particular, Korsch's dialectic of infrastructure and superstructure as well as his emphasis on class consciousness and dialectical thought are fundamental to Brecht's Marxism. Furthermore, *The Threepenny Opera* trial prompted Brecht to define the necessity to produce art removed from the "art industry." Ruping sees this legal conflict over the opera's filmed version as the beginning of Brecht's attack against the commercialization of art. What began in the court case as an experiment to reveal the film industry's ideology was continued by Brecht in the learning plays where "questions and answers," "tribunals," "hearings," and "trial scenes" dominate (104). What Ruping brings together here in his criticism of Steinweg is found in the secondary literature of the 1970s, ranging from articles in the journal *Alternative* (issue 76 to 105, 1971 to 1975) to the works of Buch, Brüggemann, Dyck et al in the "Brecht Discussion" of the mid-seventies. Yet Ruping's point is that Steinweg's theory is subject to this historical evaluation; in this way he shows that Brecht's plays are conditioned by reception and production, a process that gives the dramas their historical dimension. This consideration prepares the way for Ruping's second criticism of Steinweg's study.

Steinweg's work neglects Brecht's pedagogical practice. The learning plays stand in direct relation to the receiver of art. Brecht's *The No-Sayer* resulted from a critique of students who viewed or participated in the production of *The Yes-Sayer*. Another example: the 1930 premiere of *The Measure Taken* (*Die Maßnahme*) elicited criticism which Brecht incorporated in 1931. Ruping concludes that revision is integral to Brecht's learning plays, and his textual alteration comes from the performers. The plays have their true worth only in their practice—the performance and revision of the dramas by the players (124). Consequently, the distinction in the learning plays between what is socially fruitful from a pedagogical point of view and what is mere history can only be decided by those who experience the plays in performance of the "act of art" (*Kunstakt*, 167).

In the second, empirical part of his study Ruping tests his theory by investigating to what extent the material of *The Baden Learning Play of Acquiescence* and in particular that of *The Measure Taken* are fruitful for an understanding of the experiences and problems of contemporary society. The five sections are a description and analysis of five experiments carried out over four years. The experiments reveal that in pursuing the learning plays' pedagogy the collective of performers fills the skeletal frame of the dramas, contemporizes the material and distances its work from the text and even from Brecht's pedagogy. Ruping concludes that, when they are viewed in the light of contemporary experiences, Brecht's models reveal their historicity, and their content is not just "distanced" from the present, as Steinweg holds, but it is so far removed from it that only specialized work and training can make the material relevant to current affairs (406). Such an approach calls for the introduction of traditional forms of pedagogy—the master-learner relationship—and the relinquishing of Brecht's collective of learners. Yet as long as Brecht's models contain relevant socio-political material that can be transformed into "case studies" which challenge the social status quo, then the pedagogical structure remains "exemplary" and will motivate the collective of players.

The title and theme of Steinweg's, Heidefuss' and Petsch's study are inspired by the comment of a course participant who expressed the view that demonstrators are always defenceless, for unlike the police "they do not have weapons" (229). The study suggests that the defenceless can protect themselves through political education, introduced in the play of theater. Brecht's learning plays, Steinweg argues, are well suited to serve as models in the service of political education. They can challenge individuality, with all its irrational impulses and potential for violence, and permit collective investigation of the social implications of irrational factors (31-32). In using the learning play as model, players can examine problems in their lived world, opening an investigative process that will allow analysis of social contradictions through application of the techniques that are a part of the learning plays—frequent interruptions of dramatic representation, discussion of

dramatization, player exchange of character parts and employment of the *Verfremdungseffekt*. In addition, participants gain greater insight into the daily rituals of social manipulation, receiving a political education that permits them to penetrate its "pseudo-concreteness." As Steinweg puts it: "Pseudokonkretheit zu durchbrechen, Selbstverständliches in seiner Vermitteltheit kenntlich zu machen, wird die zentrale Aufgabe politischer Bildung sein" (57). Brecht's learning plays are particularly suited to accomplish this: "... daß im Lehrstück routiniertes Alltagsverhalten durch Verfremdungen mit Neuem konfrontiert, übliche Haltungen in dramatischen Zuspitzungen verflüssigt und neue aktive eingeübt werden können. Das verfremdende Spiel regt zur Erprobung verschiedener Möglichkeiten der Veränderung an, zum sozialen Experiment, d.h. zur Erprobung unterschiedlicher Lösungen in neuen Szenen als Voraussetzung einer Reflexion der eigenen Lebensverhältnisse. Das geschieht unter ausdrücklicher Einbeziehung spontaner Impulse, Gefühle, Sehnsüchte, körperlicher Haltungen" (59). Unfortunately, this promise is rarely fulfilled either by the participants or by the project directors.

Petsch views the learning plays as a means of investigating social relationships and the conflicts, failures or struggles of everyday life. In practice, however, once a social conflict was identified and examined the learning play model was abandoned. Heidefuss, on the other hand, examines routinized social behavior and considers daily events without direct reference to the learning play model but in light of the *Verfremdungseffekt* and gestures and commentary on and analysis of the acted part. Steinweg's approach made the most use of the learning play model, adapting scenes from several dramas to examine "asocial" behavior and the participants' response to such behavior. Although the project directors took different approaches to Brecht's models, the problems they encountered had much in common. Participants wanted to perform spontaneously and not to be restricted by the Brecht text (105). Yet Steinweg holds that the "strangeness" of the text helps liberate the imagination of participants in relating its material to their lived world. Heidefuss, however, states that once the text was abandoned, the participants' playing grew in intensity. He concludes that he is uncertain if the Brecht text enhances or prevents consciousness of everyday social conflict (139). And one of Steinweg's participants reveals that "Das eigentliche Lehrstück hat mir nicht viel gebracht, ich hatte keinen Bezug dazu . . ." but "das Stück auf bezugsnähere Situationen umzuschreiben (spielen), hat mir wiederum Spaß gemacht" (195). These findings support Ruping's argument that the learning play's historicity hampers the player's engagement and that only a transformation of the text's material to current social situations will motivate participants. Steinweg makes every effort to relate Brecht's text model to the lived world of the participants, but often the analogies are general at best. He takes such generic structures of human interaction as authority relations, class conflicts or social manipulations, aspects of everyday life that have been treated by

Brecht in the learning plays. The problem is that such general structures of human misalliance can be found in most modern drama from Schnitzler to Ionesco or from Sartre to Genet, and they are not specific to Brecht's learning plays.

A negative effect visible in the theater experiments of Ruping, Steinweg, Heidefuss and Petsch is the performers' difficulty in contrasting history and historical possibility (a concern of pedagogy), between Brecht's models and everyday life. The failure to integrate the past with the present brought a one-dimensional interpretation of the learning plays that appealed to modern taste and subjected the plays to contemporary social function. The experimentors failed to consider that dramatic action in the learning plays shifts back and forth between historical example and Marxian theory to produce a situation where real experiences are related to the anticipation of unrealized possibilities. The narrow range of everyday life is thereby expanded, giving new perspectives for future experiences. This structure of the dramatic action is similar to Marxism's critical method. Marxism utilizes a dual historical time-sense that joins analysis of historical conditions with the utopian imperative for future liberation from historical circumstances. A closer investigation of the plays' dramatic structure and of its relation to Marxian theory might have given the experimentors a more solid footing in Brecht's pedagogy.

These two books, nevertheless, are a useful contribution to studies of Brecht's experimental plays precisely because they include the difficulties, the failures, the ambiguities of performing the learning plays. Ruping's criticism of Steinweg's hypostatized reconstruction has opened the plays to contemporary experiences and invited new evaluations of Brecht's pedagogy. There are a few misprints, and pages 169 to 176 are printed twice. The organization of his book into two parts with eight sections and a total of 210 small sections causes his study to resemble a collection of encyclopedia entries that may frighten rather than attract readers. Steinweg, Heidefuss and Petsch made an obvious effort to offer detailed case studies of their theater experiments. However, frequently raw and undifferentiated material is included that slows the narrative and presents an overly positivistic investigation. An informative aspect of the work is Steinweg's section on "The History of Theater Pedagogy," which gives a concise and useful overview and documentation of the didactic theater in Germany. Both studies tend to underestimate the importance of Brecht's Marxian connection, a curious oversight considering that the learning plays have been regarded as Brecht's most Marxian dramas. Perhaps careful editing could have helped the authors to achieve a more effective presentation of their case.

Petermichael von Bawey
The American College in Paris

Thomson, Philip. *The Poetry of Brecht: Seven Studies*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989. 210 pages.

L'ouvrage de Philip Thomson montre une fois de plus combien est épineuse la question du rapport entre poésie et politique. Le lecteur aura donc pris soin de se munir au préalable d'un mécanisme d'auto-rappel qui l'avertira au moment voulu—c'est-à-dire salutairement—que le débat ne date pas d'hier et que l'oeuvre mise en cause est bel et bien celle de l'auteur du *Verfremdungseffekt*, en l'occurrence Bertolt Brecht.

Dès l'entrée en matière, Thomson prend position contre ce qu'il appelle "the canonization of Brecht" par "the current establishment in Brecht studies." Sa lecture de la poésie de Brecht se propose donc comme travail rectificatif rendu nécessaire par un trop grand empressement à l'encensement de la part de ceux pour qui lire Brecht est un travail d'exégèse plus que de critique. Il prédit en conséquence une éventuelle hostilité envers son propre ouvrage. Sous la plume de Thomson, soit dit en passant, le terme "critique" est le plus souvent à entendre dans son acception commune dans le langage courant, c'est-à-dire proche de "censurer"—à la suite de quoi, et pour bonne mesure, je cite ces démentis de l'auteur: "... whereas my general approach is questioning and critical and some of my judgments are unflattering, I write out of the conviction that Brecht is a great poet" (3) et: "not a value judgment—and certainly not a moral judgment... but we take issue with his motives" (25). Dans les lignes qui suivent je laisse sous silence la question de savoir ce que voudrait dire au juste "a great poet" et à plus forte raison la question de la poéticité.

Deux principes de base sous-tendent l'approche de Thomson: d'une part, la nature du rapport entre l'auteur d'une oeuvre et le lecteur visé détermine la nature de l'oeuvre, et d'autre part, toute oeuvre à la fois révèle et masque le "je" du poète. Dans le cas de l'oeuvre brechtienne et en partant de ces deux principes, Thomson n'a apparemment aucune peine à départager la "grande" poésie de celle, à rejeter, qu'il qualifie inlassablement de "strident," "shrill," "forced," "clumsy," "disjointed," "awkward," etc. (Dans le cas du poème "Die Wahrheit einigt" des *Buckower Elegien*, par exemple, "the best thing about it is the title," dit Thomson.) La ligne de démarcation entre ces deux parties de valeur inégales se trace selon que le poète aura réussi, par stratagème et calcul plus ou moins manipulateurs (ce que sous-entend l'adjectif "clever," terme récurrent dans le texte, ou ailleurs plus précisément "cleverly managed," ou bien encore une expression telle que "Brecht is up to his old trick"), à rallier son lecteur à la cause du socialisme. Selon le dire de Thomson, cette réussite est intermittente, sinon aléatoire, car, dit-il encore, "one cannot ever really have one's cake and eat it too" (134).

L'auteur propose de lire "dialectiquement" la relation entre vie et poésie, entre l'expérience vécue du poète et l'écriture poétique. Dans la pratique, cette lecture revient en fait à montrer, avec force

détails historiques et tirés de la vie privée de Brecht, la mesure plus ou moins grande d'"honnêteté" ou de "fausseté" ("falseness," "deviousness") qu'il détecte dans l'écriture de Brecht et donc dans les rapports du poète à son lecteur à de différentes époques de sa carrière d'écrivain. Par souci de brièveté je n'entrerais pas ici dans les détails de savoir comment au juste déterminer une telle mesure là où, pour Thomson, il ne semble y avoir aucun doute (voir pp. 134-142 par exemple) soit sur le complexe de culpabilité chez Brecht soit sur sa paranoïa.

A lire l'ouvrage de Thomson, qui a réparti ses sept études selon l'ordre chronologique, on serait tenté de conclure que la détérioration progressive de la poésie de Brecht est en proportion directe à l'adhésion militante du poète à la cause socialiste. Auquel cas la querelle sous-tendante tournerait autour du socialisme et non de l'écriture poétique brechtienne. L'exemple suivant, choisi parmi bien d'autres, contient un des reproches les plus souvent lancés contre les intellectuels marxistes. A propos du poème "Die Literatur wird durchforscht werden" et visant en particulier les vers "Aber in jener Zeit werden gepriesen werden/Die auf dem nackten Boden saßen, zu schreiben /Die unter den Niedrigen saßen," Thomson écrit: "In reality, Brecht lived and wrote ('fought') in comfortable circumstances, with spacious working facilities in households geared entirely to his writing, [with] a live-in editorial assistant." (175) En fin de compte, l'auteur de cet ouvrage sur la poésie de Brecht aura entretenu un débat avec le poète et son engagement politique plus qu'il n'aura lu les poèmes de Brecht.

Shuhsi Kao

University of California, Los Angeles

Books Received

Baldo, Dieter. *Bertolt Brechts "Antigonemodell 1948"* (Köln: Pahl-Rugenstein, 1987)

Blau, Herbert. *The Audience* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1990)

Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. (Berlin/DDR; Frankfurt/M.: Aufbau Verlag und Suhrkamp Verlag, 1989), Stücke 6; Gedichte 2, Prosa 2

Case, Sue-Ellen (ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1990)

Lattman, Dieter. *Kennen Sie Brecht? Stationen seines Lebens* (Stuttgart: Reclam, 1988)

Mews, Siegfried (ed.). *Critical Essays on Bertolt Brecht* (Boston: G.K. Hall, 1989)

Müller, Roswitha. *Bertolt Brecht and the Theory of Media* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1989)

Rouse, John. *Brecht and the West German Theater: The Practice and Politics of Interpretation* (Ann Arbor/London: University of Michigan Research Press, 1989)

Schöttker, Detlev. *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1989)

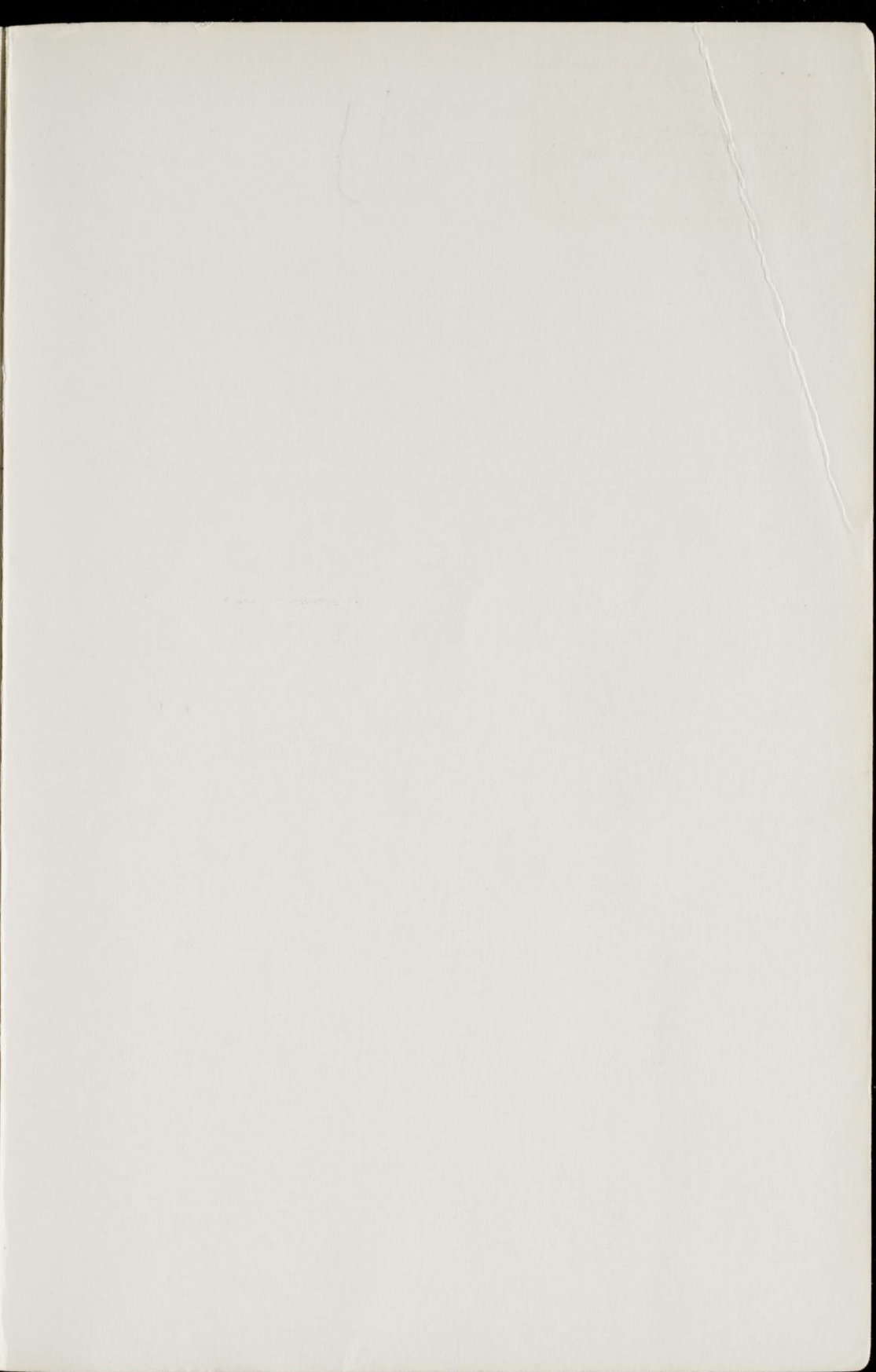
Stadler, Arnold. *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*. Kölner germanistische Studien 26 (Köln/Wien: Böhlau Verlag, 1989)

Wagner, Frank D. *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989)

89032375818



b89032375818a



89032375818



b89032375818a

ISBN 0-9623206-1-7