



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Brecht heute : Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft = Brecht today. 1 1971

Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/SXQIPG663L4DJ8C>

<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.

ATHENÄUM



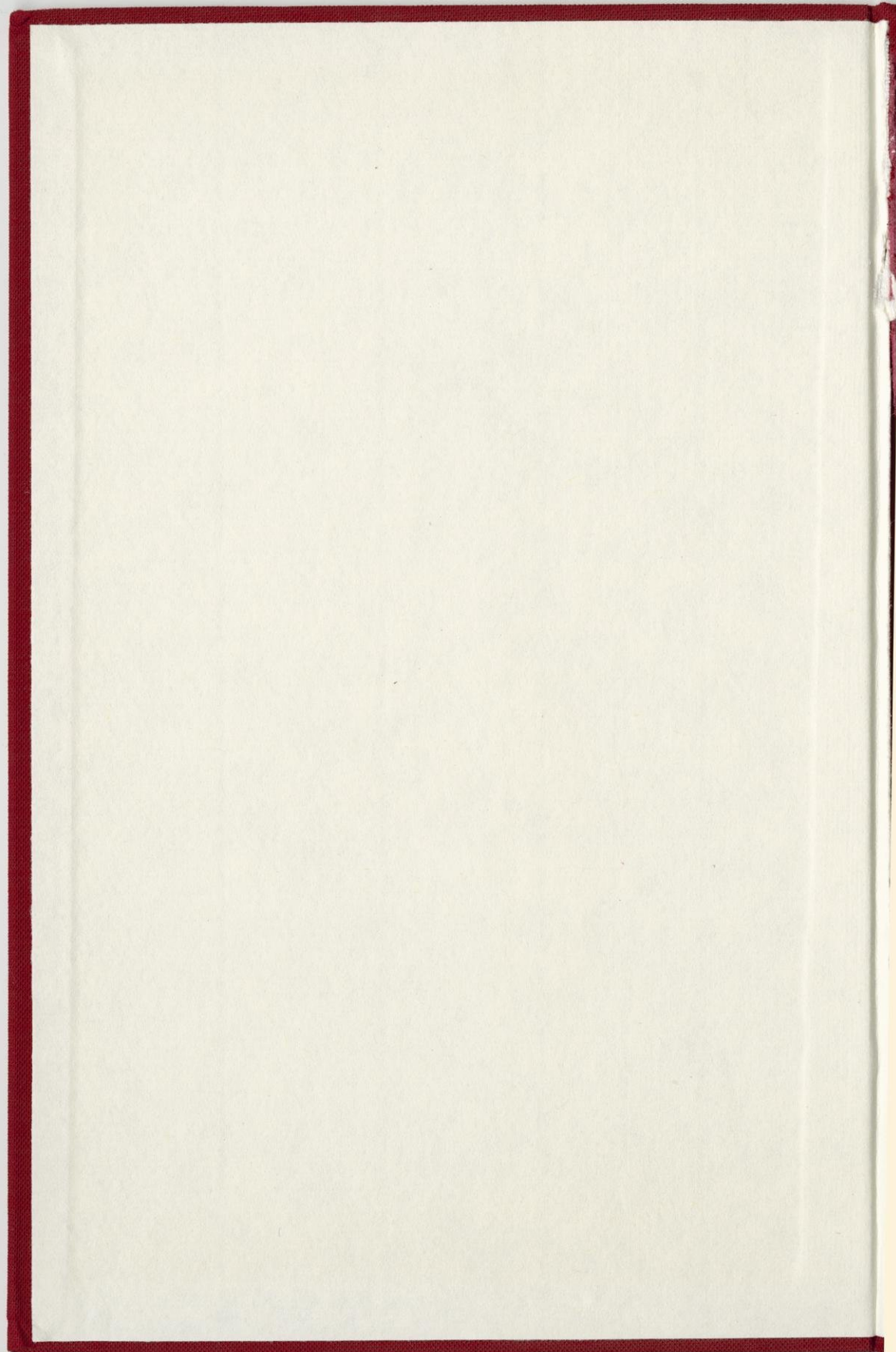
BRECHT HEUTE
BRECHT TODAY

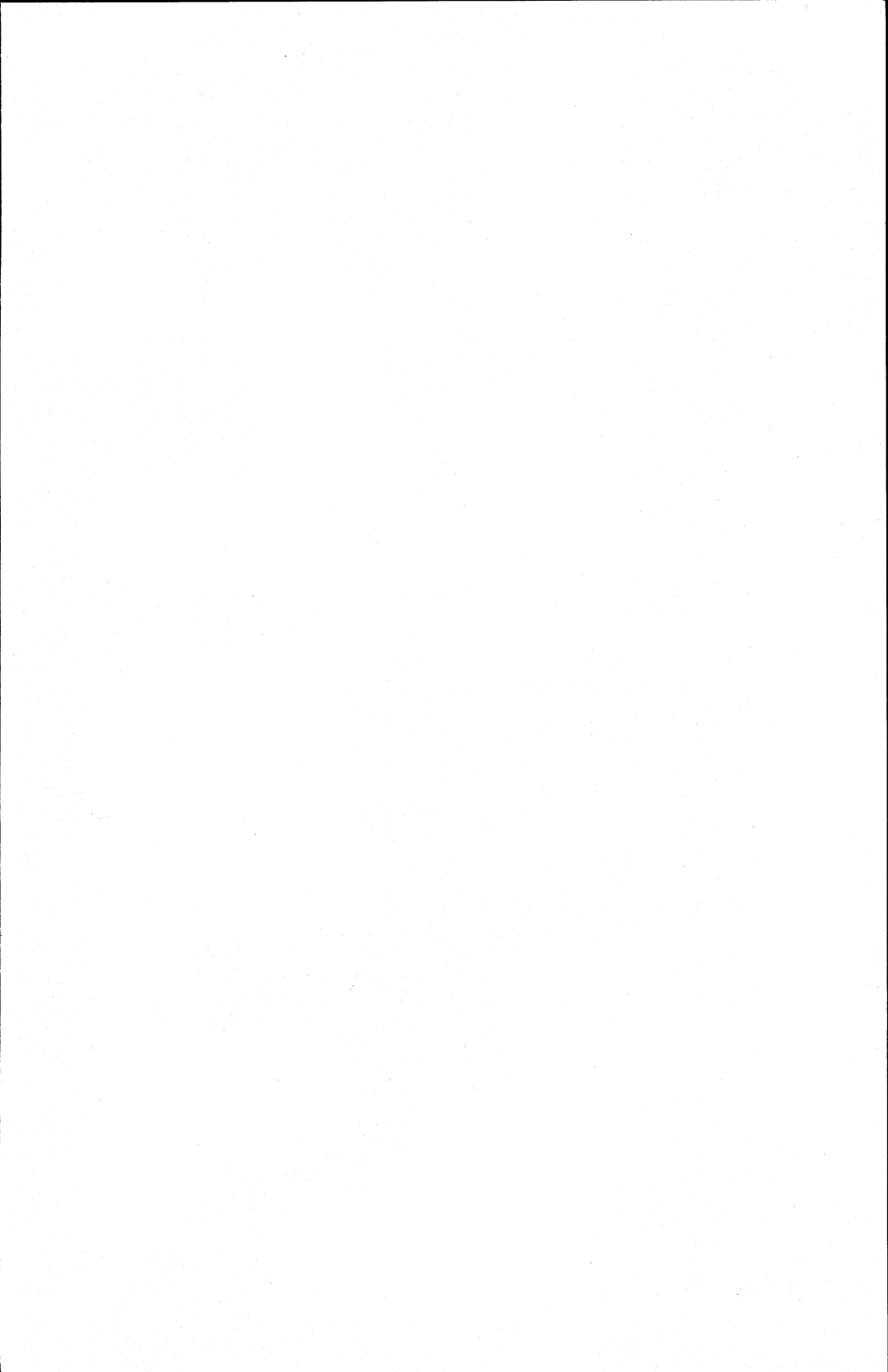
Jahrbuch der
Internationalen
Brecht-
Gesellschaft
Jahrgang I

Herausgegeben von
Eric Bentley, John Fuegi,
Reinhold Grimm, Jost Hermand,
Walter Hinck, John Spalek,
Ulrich Weisstein.

BRECHT HEUTE — BRECHT TODAY

1990





BRECHT HEUTE · BRECHT TODAY

ANSCHRIFTEN

Herausgeber

Prof. Dr. John Fuegi, University of Wisconsin – Milwaukee, Department of Comparative Literature, Milwaukee, Wisconsin 53201, USA

Prof. Dr. Jost Hermand, University of Wisconsin 818 Van Hise Hall, Linden Drive, Madison, Wisconsin 53706, USA

Prof. Dr. Walter Hinck, 5000 Köln-Lindenthal, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albert-Magnus-Platz

Prof. Dr. Eric Bentley, University of Vermont, College of Arts and Sciences, Department of English, Burlington, Vermont 05401, USA

Prof. Dr. Ulrich Weisstein, Indiana University, Department of Comparative Literature, Ballantine Hall 402, Bloomington, Indiana 47401

Prof. Dr. John M. Spalek, University of Southern California, Department of German, Los Angeles, California 90007, USA

BRECHT HEUTE · BRECHT TODAY

JAHRBUCH DER INTERNATIONALEN BRECHT-GESELLSCHAFT

herausgegeben von

REINHOLD GRIMM · JOST HERMAND · WALTER HINCK
ERIC BENTLEY · ULRICH WEISSTEIN · JOHN SPALEK

Geschäftsführender Herausgeber

JOHN FUEGI

(Mitarbeiter: B. Correll)

Jahrgang I/1971

ATHENÄUM

© 1971 by Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Jürgen Keil-Brinkmann
Satz und Druck: Poeschel & Schulz-Schomburgk, Eschwege
Buchbinderische Verarbeitung: Klemme & Bleimund, Bielefeld

*Helene Weigel
gewidmet*

INTRODUCTION

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

VORWORT

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichten Plänen für die Diderot Gesellschaft als korrespondierende Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen von jeglichen Blickpunkten, die Beziehung aller Künste zur heutigen Welt betreffend.

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

PREFACE

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

INHALTSVERZEICHNIS

- Edward M. Berckman*
The Function of Hope in Brecht's Pre-revolutionary Theater
11
- Anthony Tatlow*
China oder Chima
27
- Mordecai Gorelik*
Rational Theater
48
- Walter Hinck*
Die Kamera als Soziologie
68
- Leroy R. Shaw*
The Morality of Combat: Brecht's Search for a Sparring Partner
80
- Herbert Knust*
Brechts Fischzug
98
- Guy Stern*
The Plight of the Exile: A Hidden Theme in Brecht's Galileo Galilei
110
- Jost Hermand*
Herr Puntila und sein Knecht Matti
117
- John Fuegi*
The Caucasian Chalk Circle in Performance
137
- Lee Baxandall*
The Americanization of Bert Brecht
150

Inhaltsverzeichnis

Dirk Grathoff
Dichtung Versus Politik:
Brechts Coriolan aus Günter Grassens Sicht
168

Andrzej Wirth
Brecht and Grotowski
188

Julian H. Wulbern
Ideology and Theory in Context
196

EDWARD M. BERCKMAN
[Stillwater, Oklahoma]

THE FUNCTION OF HOPE IN BRECHT'S PRE-REVOLUTIONARY
THEATER

A dominant influence in Anglo-American criticism of Brecht has been the psychoanalytically-oriented view propounded and popularized by Martin Esslin and Robert Brustein. In this view Brecht the man is understood primarily as a paradox and his work as a product of unconsciously warring contradictions between his "rebellious instincts" and his "desire for absolute submission."¹

Both Esslin and Brustein find Brecht's vision of the world to have been basically pessimistic and negative, so that his Marxist optimism was "merely a pious and touching hope" which could not conceal the despair pervading his work.² As evidence for this contention both critics refer to the paucity of positive or post-revolutionary Communist characters and situations in Brecht's drama. The positive side of his view of the world, according to Esslin, "is always merely postulated. It is never shown . . . Play after play depicts the horrors of the world *before* the revolution."³ Brustein too finds Brecht "curiously reluctant to celebrate the 'brighter side' of Communism, to create A 'positive hero'"; "his plays remain concerned with flawed, imperfect, and unchanging human beings."⁴

This view, I will here argue, fails to recognize (a) the precise Marxist aims and approach of Brecht's theater and (b) the genuine humanistic hope which is there manifested. Yet we can perhaps be grateful for the error which has connected the issue of Brecht's hope or despair with the fact of the pre-revolutionary character of his plays. If, however, he is "curiously reluctant" to depict positive Communist heroes, let our curiosity lead us to analyze, not the playwright's psyche, but his plays and his expressed intentions for clues to the correct interpretation of this reluctance.

My procedure here will be to attempt to demonstrate, first, that Brecht's own particular view of his function as a Marxist playwright required him to show precisely "the horrors of the world *before* the revolution" and to represent this world not only as horrible and in *need* of change but also, by what he called "historicizing", to represent it as historically conditioned and there-

1 Robert Brustein, *The Theatre of Revolt* (Boston, 1964), pp. 240, 239.

2 Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work* (New York, 1961), p. 260.

3 *Ibid.*, p. 259.

4 Brustein, p. 258.

fore capable of change. Then, I want to argue that Brecht saw and presented the world as changeable by virtue of his hope for what it can become. Here I am indebted to an essay of Darko Suvin and his description of the basic strategy of Brecht's "dynamic" aesthetics: "a look backward from an imagined Golden Future of justice and friendliness to his (and our) cold world and dark times."⁵ I see this strategy operating also to stimulate in the spectator anger at the present and hope for the future. Thus Brecht aimed to arouse his audience's emotions as well as intellect, all toward the end of provoking them to action to change the world. Yet insofar as the audience's consciousness was changed, the theater of Brecht had already begun to change reality, to change the world. And finally, I want to show how one of the later plays, *Der gute Mensch von Sezuan*, illustrates the realization of these aims with some success.

I

It is of some interest that during Brecht's lifetime Communist as well as non-Communist critics gave voice to the charge that the almost exclusive depiction in his plays of a pre-revolutionary, exploitative society betrayed a lack of confidence that society can be changed – despite the playwright's pronouncements to the contrary. In recent years a few critics committed to or sympathetic with Marxism have seen this fact about his plays in a different light and have tried to show why it *is* appropriate to his theatrical intentions and consistent with Marxist teaching. But, for whatever reason, such sympathetic and thorough expositions of the precise Marxist aims of Brecht's theater have become public only since Stalin's death in 1953 and the Soviet Communist Party's Twentieth Congress in 1956, which permitted more flexible criteria for evaluation of art and so allowed or encouraged a shift in the expressed attitudes of Marxist critics toward Brecht.⁶

Many of the attacks on Brecht, particularly by Soviet critics who took Stanislavski's theater for their norm, had concentrated on questions of external, formal criteria of realism. But the content of the plays was also subject to reproach. *Das Verhör des Lukullus* was condemned in 1951 because, among other things, it failed to "compel the spectator to participate and take sides."⁷ Another Communist playwright, Friedrich Wolf, suggested to Brecht in 1949

5 "The Mirror and the Dynamo," *TDR*, XII (Fall, 1967), 57.

6 Thus, even Georg Lukacs, who led the attack against Brecht as a "formalist" in the 1930's, could in 1956 praise him as "the greatest realistic playwright of his age" – though only because the dramaturgy of the mature Brecht showed a "fundamental change" from that of his earlier period; *Realism in Our Time*, trans. John and Necke Mander (New York, 1962), p. 89.

7 *Neues Deutschland*, East Berlin, October 19, 1951, cited in Esslin, p. 175.

that the ending of *Mutter Courage* should have shown Courage plainly declaring herself, in speech and action, against war. This criticism, reports John Willett, "is symptomatic of a quite widely-held view [in East Germany] that Brecht's plays were not 'positive' and optimistic enough."⁸

The post-Stalin thaw permitted the return of Brecht's plays to the Moscow stage after an absence of seventeen years, but they remained sovietized Brecht, socialist-realist adaptations, emphasizing the heroism of a Kattrin or Grusha for sentimental effect.⁹ The Austrian Marxist scholar, Ernst Fischer, notes that in spite of the changes in socialist art since Stalin's time, "there is still a tendency to sidestep the portrayal of conflicts and to substitute wish-fulfillments for reality."¹⁰ In Fischer's book of 1959, *The Necessity of Art*, Brecht is a frequently cited model for true socialist art, whose task is "to depict the birth of 'tomorrow' out of today, with all the attendant problems", rather than merely to produce sketches of social utopias.¹¹

It may be suggested, then, that an objective understanding of Brecht as a Marxist playwright, and particularly of his lack of "optimism", has been as difficult for Communist critics as for those antipathetic to or ignorant of Marxism. But the reason for this difficulty, the precise nature of the difference between Brecht's aims as *Marxist aims* and those of the party's socialist realism, has not been sufficiently understood.

Thus, to say, as Willett does, that Brecht "was temperamentally and artistically incapable of following the recipe for 'Socialist Realism'" is to neglect the consciously-held interpretation of dialectical materialism which lay behind that "incapability". Willett is closer to the matter when he notes that Brecht "digested Marxism in his own way."¹² Esslin, likewise, oversimplifies the nature of the divergence in portraying it merely as Brecht's aim to induce critical reflection by irony and parody, over against the party's desire for simplicity, positive characters, and uncritical, inspired audiences. That much is true, but it is less than the whole truth and therefore misleading – particularly when Esslin also asserts that the "real content" of Brecht's greatest plays springs from his subconscious, and that "the sociological bias of his Marxist standpoint only adds spice and interest."¹³

Rather, it is the case that, as the British critic Michael Anderson has put it, "For the dramatist, two ways of harnessing his art to the Marxist view of life

8 In Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willett (New York, 1964), p. 229.

9 See Henry Glade, "The Death of Mother Courage", *TDR*, XII (Fall, 1967), 137-142.

10 *The Necessity of Art*, trans. Anna Bostock (Baltimore, 1963), p. 216.

11 *Ibid.*, p. 112.

12 *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects* (New York, 1959), p. 204.

13 Esslin, pp. 205, 195.

lie open." One is socialist realism, with its emphasis on "positive" characters and actions to be applauded and imitated. The other is Brecht's way, which involves opening the spectator's eyes to the true structure of society and arousing his capacity for action. It is the latter method which Anderson believes "to be the more logical and to have great validity even for those who are unable to accept the dogmas of orthodox Marxism."¹⁴

Jean Pierre Morel's essay, "A 'Revolutionary' Poetics?"¹⁵, provides a more thorough comparison of these two ways, and he too prefers the approach for which he offers Brecht and Mayakovsky as models. Morel concentrates on the divergent understandings of realism and cites a definition of Brecht's produced during his 1937 debate with Lukacs on this issue: "Our conception of *realism* needs to be broad and political, free from aesthetic restrictions and independent of convention. *Realist* means: laying bare society's causal network / showing up the dominant viewpoint as the viewpoint of the dominators / writing from the standpoint of the class which has prepared the broadest solutions for the most pressing problems afflicting human society / emphasizing the dynamics of development / concrete and so as to encourage abstractions."¹⁶ "When socialist realism speaks of reality", according to Morel, "it means a reality already elaborated according to models furnished by dialectical materialism." But Brecht's definition has different implications. For example: "Writing for the German proletariat, at the point it has reached in its struggle, does not mean sentimentally identifying oneself with it or offering it a flattering mirror of its difficulties."¹⁷

In 1956 Walter Jens had cited the absence in Brecht's plays, with the exception of *Die Mutter*, of convincing, class-conscious workers as evidence of the playwright's hostility to Marxism.¹⁸ In answer to this charge, Hans Kaufmann has pointed to the historical fact that at the time Brecht was writing his first plays, the German working class was discouraged by a series of defeats. Kaufmann also noted that, even before the playwright's conversion to Marxism, he had taken as an essential theme, "the criticism of the little man who is not capable of acting for his interests but lets himself be harnessed to the carts of the great . . . Reality appeared to him to yield, for the representation of the 'man on the bottom', only the negative example, which now should become recognizable as negative."¹⁹

14 "From Epic to Alienation", *New Theatre Magazine*, VII (Spring, 1967), 27.

15 *Yale French Review*, No. 39 (1967), pp. 160-179.

16 Willett's translation in *Brecht on Theatre*, p. 109.

17 Morel, pp. 162, 170.

18 In "Protokoll über Brecht, Ein Nekrolog", *Merkur*, X (1956), 943-965; cited in Walter Hinck, *Die Dramaturgie des Späten Brecht*, 4th ed. (Göttingen, 1966), pp. 10-11.

19 Bertolt Brecht, *Geschichtsdrama und Parabelstück* (Berlin, 1962), p. 111.

However, it was not only the historical situation in Germany but more significantly Brecht's particular understanding of Marxism and the revolutionary function of theater which were determinative of the types of character and situation his plays present. Here one must take into account the influence of the sociologist Karl Korsch, Brecht's "heretical" Marxist tutor. The extent of this influence did not become generally known until the publication in 1963 of an article by Wolfdieterich Rasch, who had access to Brecht's correspondence with Korsch from 1934 to 1948. According to Rasch, Korsch taught Brecht that the aim of Marxist drama is not "mere agitation" but the reform of the audience's consciousness. The making conscious of hidden contradictions and their causes "sets in motion the reflection of the spectator when the direction of possible change is not expressly indicated. The relation of play and spectator is dialectical, and hence the play cannot propose directly the 'correct' teaching, cannot display the changed, contradiction-free condition, portray the right behavior."²⁰ It was this subtle and indirect strategy that did not accord with the expectations of so many Communist and non-Communist critics for "propaganda plays". Commenting on Rasch's article, K.-D. Müller states: "The conception of dialectic advocated by Korsch appears to be the organizing thought-principle of Brecht's work. It is important to see Brecht in connection with the striving to orient himself to the 'authentic' Marx."²¹

Werner Hecht's account of the development of Brecht's theory of epic theater presents this dialectical view as a shift from the playwright's earlier "behaviorist" position.²² In Brecht's exchange of letters with the Marxist sociologist Fritz Sternberg, published in the *Berliner Börsen-Courier* during 1927, the new sociological conditions – and the collective man produced by them – are seen as the determinants of a new drama. We know of Brecht's concern with the wheat market and, from a 1929 essay, with the new relationships created by "the petroleum complex."²³ The focus, in other words, was on a new subject matter, economics. "As yet", according to Hecht, "Brecht does not consider the active role of consciousness, the so called 'subjective factor.' This undialectical conception of the absolute role of economics as the determinant of the human being keeps him from recognizing the man-made character of economics."²⁴

But in the early 1930's, specifically by the time he wrote the notes to *Die Mutter*, Brecht had come around to a more dialectical view of reality, a recognition of the mutual interaction of the economic substructure and the ideological superstructure (corresponding to the position expressed in Engels'

20 "Bertolt Brechts marxistischer Lehrer", *Merkur*, XVII (1963), 996, 997.

21 Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts* (Tübingen, 1967), p. 27.

22 "The Development of Brecht's Theory of Epic Theatre, 1918-1933," *TDR*, VI (September, 1961), esp. pp. 73-93.

23 "Über Stoffe und Form", translated in *Brecht on Theatre*, pp. 29-30.

24 Hecht, p. 82.

letter to Starkenburg²⁵). "As a result it is now necessary to show reality in the theatre in such a manner that 'Eingriffe' . . . into what is portrayed are possible."²⁶ Hecht does not emphasize Brecht's consequent aim of reforming the audience's consciousness, but he does help us understand why the great subjects of economics and collectives never displaced the ideas and interactions of individuals as the subject-matter of Brecht's plays.

One of the most cogent expositions of the way Marxism informs Brecht's dramaturgical strategy is provided in a little-known essay, "Bertolt Brecht: a Marxist Dramatist?" by an Australian scholar, Lawrence Ryan.²⁷ To summarize his view briefly: Marx described capitalist society as congealed in a condition of estrangement (or alienation). The ideological superstructure preserves such estrangement by making it appear normal, concealing the contradictions between social reality and professed values. "The first step in changing the world [for Marx] is . . . to re-historicize the superstructure which at present holds society in thrall. This involves creating an awareness of the historical relativity and thus of the changeability of existing ideas of social justice."²⁸

It is this essential first step which Brecht wanted his theater to accomplish, as one of his definitions of *Verfremdung* indicates: "Estrangement means to historicize, that is, to consider people and incidents as historically conditioned and transitory."²⁹ The function of his theater, then, Ryan continues, "is to recreate that dialectical agility that is the ferment of change. Theatrical estrangement ensures that ideology is unmasked and the spectator is provoked to the recognition that the world as revealed to him through the mirror of art is governed by a logic of self-contradiction, of consistent perversion: the theatre is itself enacting – and further generating – the movement of historical dialectic. It is thus changing the world."³⁰ Ryan's interpretation is corroborated by Rasch's article, which appeared a year *after* Ryan's essay was delivered as a lecture. Thus Rasch: "If a change of [the spectator's] consciousness is accomplished in the work, then reality itself is already changed. Just this is the basis of Brecht's dramaturgical theory."³¹ Compare also the following emphasis in Brecht's *Five Difficulties in Writing the Truth*: "What counts is that the right sort of *thinking* be taught, a kind of thinking that investigates the transitory and changeable aspect of all things and processes."³²

25 Marx/Engels, *Ausgewählte Briefe* (Berlin, 1953), p. 560; cited in Hecht, p. 82.

26 Hecht, p. 93.

27 In *Aspects of Drama and the Theatre* (Sydney, 1965), pp. 71–112.

28 *Ibid.*, p. 89.

29 From "Über experimentelles Theater", cited in Frederick Ewen, *Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Times* (New York, 1967), p. 222.

30 Ryan, p. 90.

31 Rasch, p. 996.

32 "Writing the Truth", trans. Richard Winston, in *Art and Action* (New York, 1948), p. 132; my emphasis.

The connection between the absence in the plays of a happy ending and the aim, as an essential first step, to provoke and alter the thinking of the spectator, is also evident in Albrecht Schöne's description of the difference between Erwin Piscator's political theater and Brecht's approach, which Schöne calls a "Socratic method": "Piscator presented the *good conclusion* in the theater itself and did not leave it to the spectator to add it. While for him the public experienced directly the illusion of the proletarian revolution in a complete merging of auditorium and stage, Brecht exhibited the contradictions of human behavior, showed their socio-economic base, and appealed to the will to change this base, in that he forced no ready solutions on the spectator but left open questions, vexing questions, which [the spectator] was to solve. A Socratic method! It is . . . able throughout to indicate the revolutionary way out but not, however, to form the classless society, the Utopia which redeems from contradiction – since it aims its structure at change."³³ In Piscator's theater the revolutionary emotions are expressed in the theater itself – one might even say *purged* – in the "illusion of the proletarian revolution."³⁴ Brecht's aim was also to arouse such emotion, but, more importantly, it was to direct them toward active efforts to change the world *outside* the theater.³⁵

II

If the "good conclusion", the happy ending, does not take place in the theater, if the Utopia is not formed within the play, how can we know Brecht really anticipated it? What evidence of hope can there be if, as claimed, hope is not given concrete embodiment in the action of the plays?

Clues to an answer have already been given by some Marxist critics and by Brecht himself. Fischer and Lukacs make the point that a positive, hopeful outlook on the future can be a subtle ingredient in literature, often discernible only in the writer's perspective. Fischer observes of future-anticipating socialist art: "Not only what has preceded a particular historical moment, but also what will succeed it, is woven into its fabric. Facts do not alter, but the reality of a moment does alter depending on one's viewpoint."³⁶ And Lukacs praises, in such writers as Goethe, Balzac, Tolstoy, a "utopian perspective" which is mani-

33 "Bertolt Brecht, Theatertheorie und dramatische Dichtung", *Euphorion*, LII (1958), 287–288.

34 For a Marxist criticism of Piscator's "direct action" in the theater see Ernst Schumacher, "Piscator's Political Theater", trans. J. F. Sammons, in *Brecht: A Collection of Critical Essays*, ed. Peter Demetz (Englewood Cliffs, N. J., 1962), pp. 86–96, esp. pp. 88–89.

35 See the section, "Fortsetzbarkeit der Handlung", in Hindck, pp. 79–90.

36 Fischer, p. 111.

fested in their deep need to explore values not to be found in the present society but hidden in the future. Such a perspective, says Lukacs, "serves a double function: it enables the artist to portray the present age truthfully without giving way to despair."³⁷

As a perspective on the present, Brecht's hope for the future played a much more conscious and central role in his writing than Lukacs implies for his nineteenth century examples. This perspective did and does alter the reality of the pre-revolutionary moment of Brecht's plays. Suvin's discussion illumines the nature of this alteration. The function of the "look backward from an imagined Golden Future of justice and friendliness to his (and our) cold world and dark times" is to observe the possibilities realized at any given time and compare them with a fuller realization of the same possibilities – looking at the present from a point of comparison located in another epoch."³⁸ In "epic theater" the mingling of the epic and dramatic, as these terms were defined in Goethe's correspondence with Schiller, means that the action is shown both as presently occurring (dramatic presentation) and as past (epic narrative).³⁹ The "historicization" required by this perspective is explained in Brecht's "Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect": "The actor must play the incidents as historical ones. Historical incidents are unique, transitory incidents associated with particular periods. The conduct of the persons involved in them is not fixed and 'universally human'; it includes elements that have been or may be overtaken by the course of history, and is subject to criticism from the immediately following period's point of view."⁴⁰

To alienate the action, to relativize the present, to show the world as changeable, to historicize – these are different ways of speaking of the effect accomplished by the look backward from the imagined future. The behavior of the characters can be presented as changeable, as not fixed or necessary, *because* another possibility leading to another kind of future has already been visualized (so that, as Brecht instructed his actors, "'he did this' has got to become 'he did this, when he might have done something else'.")⁴¹ That future, though it may not be realized in the plays, is very much present as the perspective from which the action is seen. It exists – at least in the minds of the author and his ideal actors – as an ultimate possibility of what the characters might become, even though in the action of the play *they* may not attain or even see this possibility.

And sometimes the characters themselves do see the alternative. Galileo's

³⁷ Lukacs, p. 61.

³⁸ Suvin, pp. 57, 61.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ *Brecht on Theatre*, p. 140.

⁴¹ *The Messingkauf Dialogues*, trans. John Willett (London, 1965), p. 103.

speech to Andrea near the end of Scene 14 expresses the realization of what he could have accomplished: "Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können . . . Ich habe zudem die Überzeugung gewonnen, Sarti, daß ich niemals in wirklicher Gefahr schwebte."⁴² In Galileo's conviction of what could have been is expressed Brecht's conviction that, as Gunter Rohrmoser has phrased "the real message of the play", "history is basically open in its outcome and . . . its course is exposed to so many surprises that the activity of man is needed if the destiny of mankind is to be achieved."⁴³

This "Golden Future" provides a perspective from which the present is not only *seen* as changeable but *criticized* as inhuman, a second and related function of hope. As Brecht put it in *The Messingkauf Dialogues*, "Historicizing involves judging a particular social system from another social system's point of view. The standpoints in question result from the development of society."⁴⁴

Though Brecht may have preferred to think of such criticism as based on a Marxist evolution of society, the criticism is also a matter of ethical norms. Thus the imagined future of justice and friendliness provides the ethical criterion by which the present is judged. Such a standard is explicit in *Das Verhör des Lukullus*, where the proletarian judges of the Roman general are called "the spokesmen of the world-to-be" and the specific basis of judgment is "whether you have served [men] or harmed them."⁴⁵

Suvin calls these future times and generations "the supreme arbiters of the Brechtian world. Friendly and inexorable, they sit in judgment on this age", like the jury of *Lukullus*, "like Azdak judging the rapacious Natalla Abashwili, like Shen Te accusing the cruel world and bland gods, and like Galileo's scientific 'I' condemning his weak empirical self."⁴⁶

The imagined future, then, is present in many Brecht plays as a standard by which the present cold world and dark times may be judged as cold and dark; and it is present as an alternate possibility which enables the present to be perceived as relative and changeable. But, in addition, this imagined future is occasionally *embodied* in the plays. Through images of *Freundlichkeit*, justice and productivity, envisioned or enacted, the "new age" breaks into the cold and dark present to evoke sympathy for a Grusha or Shen Te and hope for a world in which the luxury of their "goodness" might be indulged.

Various friends and students of Brecht, including Walter Benjamin⁴⁷, Gün-

42 *Leben des Galilei* (Berlin, 1955), p. 126.

43 "Brecht's Galileo", trans. J. F. Sammons, in *Brecht: A Collection*, p. 125.

44 *Messingkauf Dialogues*, p. 103.

45 *The Trial of Lucullus*, trans. H. R. Hays, in Bertolt Brecht, *Plays* (London, 1961), I, 222.

46 Suvin, p. 62.

47 *Versuche über Brecht*, 3rd ed. (Frankfurt-am-Main, 1966), pp. 81-83.

ther Anders⁴⁸, and Marianne Kesting⁴⁹, have commented on the importance of *Freundlichkeit* for the later Brecht, both as man and writer. K.-D. Müller has called attention to the relation of *Freundlichkeit* to Brecht's conception of that "better world in which virtue is no longer needed."⁵⁰

But the hope-eliciting power and appeal of concrete representations of *Freundlichkeit* in certain plays have not been fully appreciated. Nor has the role of such positive elements in Brecht's overall aim been grasped. When audiences do feel sympathy for certain Brecht characters, this result is usually considered a failure of the playwright's attempts at *Verfremdung*. What most critics fail to understand is that Brecht combined *Verfremdung* with elements of audience identification and sympathy to produce not only the state of mind but also the state of emotion desired. The stimulation of both is essential to the aim of provoking the spectators to action.

III

I want not to indicate how one of Brecht's later plays illustrates the sort of aims and strategies here attributed to him. *Der gute Mensch von Sezuan* is one of many Brecht plays in which there is no thoroughly positive character, no model to be emulated. Shen Te is an embodiment of *Güte* and *Freundlichkeit*, but she never acquires the knowledge so bitterly gained by Joan Dark, that creating a good world must be prior to being a good person.

The problem which the play propounds has been seen clearly enough; in Shen Te's own words, "gut sein zu andern / Und zu mir konnte ich nicht zugleich."⁵¹ But among the alternative solutions mentioned in the Epilogue, the only correct one is "eine andre Welt". The play only appears to be open-ended, for, as Volker Klotz has observed, there is really no option as to the proper solution; it is already implied in the formulation of the problem⁵² (though the precise means to achieve the needed reorganization of society is nowhere suggested).

Thus, *Der gute Mensch* is not simply a "problem play", presenting a basic contradiction as a sign of Brecht's despair. Its problem is handed over to the spectator, as Hinck says, not because the playwright has no solution, but because the spectator's own initiative in achieving the solution is necessary. And the spectator is handed not only the problem; he is also shown that certain

48 "Brecht-Porträt, Tagebuch-Aufzeichnungen, Santa Monica 1942/43", *Merkur*, XI (September, 1957), esp. 845-847.

49 Bertolt Brecht in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg, 1957), p. 87.

50 Müller, p. 60.

51 *Der gute Mensch von Sezuan* (Berlin, 1955), p. 139. Hereafter page numbers in text will refer to this edition.

52 Klotz, pp. 22-23.

attempted solutions will not work, and he is given motivation to *want* to solve this problem.

First, in addition to exhibiting the particular contradiction of which Shen Te / Shui Ta is a personification, Brecht is unmasking the false consciousness (of Wang and Shen Te as well as the gods) which regards such a situation as normal and unchangeable. The obvious spokesmen for this false consciousness are the gods who declare: "In das Wirtschaftliche können wir uns nicht mischen" (16) and "Leid läutert". (94) To Klotz the gods "incarnate the conscience of bourgeois society" in its flight from the basic problems of society,⁵³ and Hans Mayer speaks of them as "representatives of classical idealism."⁵⁴ In fact, for Mayer the principal target of the play is the Kantian ethic of good will. But Shen Te is the victim of that ethic, and she continues to the end to appeal to these gods. Deluded by the same false consciousness, Wang assumes that floods are caused by a lack of religion (rather than of dams) and thinks Shen Te's problem could be resolved by making the ethical requirements less stringent. Klotz has succinctly stated the consequence of their misguided faith: "it cripples the initiative to establish a social situation in which goodness may be realized."⁵⁵

This unmasking also involves "showing up the dominant viewpoint as the viewpoint of the dominators." It is the wealthy Shu Fu who makes the greatest display of benevolence, offering his "cabins" (Häuser) to Shen Te for the shelter of homeless people. "Kann man selbstloser sein?" he asks the audience. (77) But the audience has already seen Shu Fu brutally smashing Wang's hand, and, knowing him to be a suitor for Shen Te, they recognize the significance of his gifts to her.⁵⁶

Again in Scene 9 the clichés of the Protestant-capitalist ethic with which Mrs. Yang praises Shui Ta's "transformation" of her son into a useful person are ironically juxtaposed with the subscenes and the Song of the Eighth Elephant which reveal that Sun's advancement to foreman was based on his exploitation of his fellow-workers. This is the "ehrliche Arbeit" which has made him "ein ganz anderer Mensch". (117) Philanthropy, unselfishness, industriousness – these are the ideals, the viewpoint encouraged by the dominators because it enables them to remain dominant.

To what extent is Brecht also "laying bare society's causal network", pointing to the economic roots of Shen Te's problem? Probably more than many critics will admit, but less than some Marxists try to claim.

53 *Ibid.*, pp. 18–19.

54 *Anmerkungen zu Brecht* (Frankfurt-am-Main, 1965), p. 101.

55 Klotz, p. 22.

56 See Hindk's analysis of this scene and others where the method of parody enables the spectator himself to discover and unmask the idealizing and camouflage of such self-aggrandizing aims; pp. 66–68.

For example, some viewers may perceive in the first scene what Joan Dark learned, that the "wickedness" of the poor is their poverty. The selfishness and ingratitude of the parasites around Shen Te are so ludicrously exaggerated that we are provoked (alienated) into curiosity about the causes of such behavior. According to Hinck, the "contradictory interrelatedness" between their aggressive behavior and the total resignation expressed in the Song of the Smoke is meant to teach us that the baseness of these characters is a result of their despair, objectified in the song as a state of resignation, that is, is a result of social abuses.⁵⁷ Shen Te herself juxtaposes "Sie sind schlecht" with "Sie brauchen alles selber". She also later excuses – not so convincingly – Sun's exploitation of her on the grounds of his desperate situation as an unemployed pilot.

The "solution" of Shui Ta's cold, businessman's approach is likewise alienated as we see its increasingly destructive consequences, summarized in the final courtroom scene. Karl Heinz Schmidt finds that "the basic conflict of Shen Te / Shui Ta develops in proportion as she rises from a small merchant to a capitalist", a rise "characterized by concentration of capital and by the accumulation of propertyless workers."⁵⁸

However, Fritz Hennenberg may be overly imaginative in interpreting Wang's Song of the Water-seller in the Rain as an "overproduction crisis" which points to "a fundamental economic contradiction of capitalism."⁵⁹

While it is doubtful that society's causal network has been laid bare, one may conclude that the play is not without hints of the interconnection of problems of human conduct with economics – and capitalist economics.

These are some examples of the ways *Der Gute Mensch* "sets in motion the reflection of the spectator", represents the negative example so that it will become recognizable as negative, all toward the aim of changing the spectator's consciousness – and thus changing the world.

To what extent are these negative situations historicized, shown as changeable? Is the future at all present in this play – as an alternate possibility and as a standard of ethical judgment? The issue is not so much the existence of a hope for the future here as its significance. Reinhold Grimm acknowledges the presence of an eschatological hope in the lines: "Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber / Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut." (81) But this utopia remains only a claim, a demand, and so for Shen Te the play remains a tragedy, Grimm insists.⁶⁰

57 *Ibid.*, p. 46.

58 "Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser", *Materialien zu Brechts Der gute Mensch von Sezuan*, ed. Werner Hecht (Frankfurt-am-Main, 1968), pp. 112–113.

59 "Über die dramaturgische Funktion der Musik Paul Dessaus", *Ibid.*, p. 149.

60 "Bertolt Brecht: *Der gute Mensch von Sezuan*", in *Germanistik in Forschung und Lehre*, eds. Rudolf Henss and Hugo Moser (Berlin, 1965), pp. 190, 189.

Henning Rischbieter speaks of "the Utopia stretched like a delicate Oriental drawing behind the play." He is fully appreciative of Shen Te's *Freundlichkeit* and joyful productivity which constitute "the quality of a new ethic", and he calls the park scene in the rain with Yang Sun "one of the most remarkable, impressive love scenes in world literature." Rischbieter does not, however, deny the destructiveness of the present reality of Sezuan, so that this future-hope is realized only "in the formal quality of the play", its "unsentimental beauty."⁶¹

In my view of the play, however, Shen Te represents more than a new ethic, more than a demand. As one who *is* "a helper to man" and who envisions a world of *Freundlichkeit* and useful productivity, she embodies an alternate possibility to this cold and cruel world, so that the *appeal* of this possibility functions as a powerful ingredient in the play's effect.

Shen Te is never undeceived of her false belief in the gods and their idealist ethic. But in her generosity, love and hope she represents what Paul Tillich calls the truth of utopia, which "expresses man's essence, the inner aim of his existence. Utopia shows what man is essentially and what he should have as *telos* of his existence . . . what he should have for fulfillment as a person."⁶² If the play also depicts this essential being and aim of man as unattainable, then it is simply providing the counter-balance of what Tillich calls "the untruth of Utopia." And, of course, one of the open questions raised by this play is whether the circumstances which make solution of Shen Te's problem unattainable (within the play) are those of capitalist society or of the human condition itself.⁶³

Nevertheless, my point is that the utopian hope is present in *Der Gute Mensch*, embodied in the character of Shen Te, and that it forms an essential part of the play's structure – at least in one way of analyzing its structure. That structure can be seen as a pattern of alternating hope and disappointment, the function of which is to produce sorrowing anger at the frustration of Shen Te's hopes as well as insight into the causes of that frustration. (Brecht's intentions to arouse emotion, to achieve a balance of *Einfühlung* and *Verfremdung* with certain characters, can be supported by numerous references, particularly by some of his comments on *Mutter Courage*.⁶⁴)

The body of the play, between the Prologue and the final trial scene, is clearly divided into three sections, corresponding to the three basic endeavors

61 Bertolt Brecht (Velber bei Hannover, 1968), II, 35–39.

62 "Critique and Justification of Utopia," *Utopias and Utopian Thought*, ed. Frank E. Manuel (Boston, 1967), p. 296.

63 See Klotz, pp. 23, 130–131; Grimm, esp. 189–190.

64 See Brecht on Theatre, pp. 220–229; also "Conversation about being Forced into Empathy", translated in Brecht on Theatre, pp. 270–271; and *The Messingkauf Dialogues*, pp. 51–57 and 88–89.

of Shen Te to "be good", as she recounts them to the gods at the trial: »meinen Nachbarn zu helfen, / Meinen Geliebten zu lieben und / Meinen kleinen Sohn vor dem Mangel zu retten.« (140)

Each of these sections follows a similar pattern: a new possibility is opened for Shen Te; she enters upon it with an enthusiasm and devotion which arouses our sympathetic admiration and hope; the new endeavor is hardly begun, however, when factors appear which undercut her efforts and our empathy; as these factors unfold, our increasing critical detachment enables us to recognize their ultimate root in economic causes or false faith. The appearance of Shui Ta may temporarily arouse vain hopes of a solution to Shen Te's problems but his harsh methods soon alienate our sympathies again and ultimately make the situation worse.

The final scene sums up Shen Te's hopes, efforts and difficulties, and the destructive effects of her attempted solutions as Shui Ta. The gods who had sponsored Shen Te's experiment in goodness now disappear on their pink cloud leaving all the complications unresolved. And so the problem is turned over to the audience.

But the audience has been motivated to *care* about the problem, because they care about Shen Te; they have partially identified with her goodness and her hopes, so they *want* to create a world where those hopes can be realized, while also learning that the means of the idealist ethic is impotent. The actions and speeches of Shen Te function to produce that motivation as well as that learning.

In the first section Shen Te appears as a good-natured, friendly, generous person whose criterion for helping others is simply their need; her hopes for a new life with the tobacco shop are soon undercut by the greed and meanness of those who swarm to it as to a lifeboat in a storm. Shui Ta's expedients temporarily avert disaster.

Scenes 3-6 present the brightest hope of Shen Te's possibilities for love and fulfillment and the strongest appeal to our sympathies for her. It soon becomes clear, however, that her love for Yang Sun and her desire to help him are incompatible with her ability to help other neighbors. Our sympathy is further alienated by the revelation of Sun's unscrupulousness in pursuing Shen Te's money and the job held by a more deserving and needy man. But in this section the utopian element reaches its fullest flowering.

Scene 3 presents a poignant contrast between the system of buying and selling and what Walter Weideli calls "an economy of love." When two prostitutes discover that Sun is penniless and pass him by, the ex-prostitute Shen Te stops to offer gratis a friendliness that saves him from suicide. She shares his vision of what it means to be a flier and restores his hope to bring »Den Freunden im fernen Land / Die freundliche Post.« (52) When, in response to Wang's bitter Song of the Water-seller in the Rain, she buys water from the unem-

ployed water-seller and gives it to the unemployed pilot, her act, says Weideli, "reconciles men. It gives a meaning to their work, founds an economy of love, and clarifies the profound ramifications of commerce and exchange. . . . Our acts are justified only if they found a human exchange, an exchange that the system disparages, obstructs, and alienates."⁶⁵

It is this vision of a human exchange, of a world where men are free to be kind and useful, which inspires Shen Te – and the audience – with hope and which judges the present world in which men are not so free. "Wenn jemand ein Lied singt oder eine Maschine baut oder Reis pflanzt, das ist eigentlich Freundlichkeit." (49) Or, as she says to the audience in Scene 4 after her early morning walk from Sun's house, "es entgeht euch viel, wenn ihr nicht liebt". (57)

This statement suggests the function of these elements in the play I am calling utopian: they invite and enable the audience to feel and see just how much is missed in an economy of exploitation, that is, in the world we all inhabit and allow to continue. In the third section, scenes 7–9, there are fewer such elements. Only the joy and anticipation in Shen Te's welcome to the child she has conceived introduce any kind of hope. But her messianic expectations are quickly overshadowed by the sobering realization that she must be a tigress to all others in order to be good to her own child.

As the frustrating realities culminate in the trial of Scene 10, the urgency for a solution to Shen Te's problem is passed over to the audience. But the audience will accept this problem as their own only if they have partially identified with Shen Te as a person whose problem is worth solving, only if they have been attracted to the hopes and possibilities she represents. That is why it is important to recognize these utopian elements and their essential function in Brecht's strategy, his aim, as he once described it, to "give a social stimulus to our audience (get them moving)."⁶⁶

The Marxist aims of Brecht's theater, the later plays as well as the *Lehrstücke*, must be taken seriously, but the precise nature of those aims, and Brecht's methods of achieving them, must be understood. With a very few exceptions, his plays are aimed at bourgeois audiences; some spectators will be antagonized but some are potential converts. To get them moving it was necessary to show the pre-revolutionary situation, a situation that needs to be changed, and to demonstrate certain incorrect or negative approaches "which now should become recognizable as negative"; and it was necessary to provide the audience with motivation as well as insight. To get the spectator's *Gemüt* into *Bewegung*, there must be *Gemütsbewegung*. The revolutionary emotions of

65 *The Art of Bertolt Brecht*, trans. Daniel Russell (New York, 1959), p. 93.

66 *Brecht on Theatre*, p. 229.

anger and hope are those Brecht's drama is designed to arouse. One becomes angry when, in the action of the plays, hopes are frustrated. But hope is sustained because an alternate possibility has been displayed, and because the "truth of utopia", the vision of what man essentially is and is meant to be, once glimpsed remains with the spectator.

How effectively a particular play realizes these aims, transmits anger and hope, may depend on many variables, including the viewer's or reader's expectations. But there are definite grounds for expecting to see in Brecht's plays not simply our cold world and dark times but the possibility and hope of that future when man will be a helper to man.

ANTONY TATLOW
[Hongkong]

CHINA ODER CHIMA?

Als Ausgangspunkt meines Aufsatzes möchte ich eine Stelle aus dem Aufsatz *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* zitieren. Es handelt sich um eine wohlbekannte, für das Verständnis des Brechtschen Werkes fundamentale Formulierung, die jeder Versuch einer Analyse der Auswirkung seines Gesellschafts- und Geschichtsbewußtseins berücksichtigen muß. Da heißt es, und ich zitiere gekürzt: »Der V-Effekt . . . bezweckte hauptsächlich die *Historisierung* der darzustellenden Vorgänge. Darunter ist folgendes zu verstehen: Das bürgerliche Theater arbeitet an seinen Gegenständen das Zeitlose heraus. Die Darstellung des Menschen hält sich an das sogenannte Ewig-Menschliche. Durch die Anordnung der Fabel werden solche »allgemeine« Situationen geschaffen, daß der Mensch schlechthin, der Mensch aller Zeiten und jeder Hautfarbe, sich nunmehr ausdrücken kann. Alle Vorgänge sind nur das große Stichwort, und auf dieses Stichwort erfolgt die »ewige« Antwort, die unvermeidliche, gewohnte, natürliche, eben menschliche Antwort . . . Das Besondere, Unterschiedliche kann im Stichwort berücksichtigt werden: die Antwort ist gemeinsam; in der Antwort gibt es nichts Unterschiedliches. Diese Auffassung mag die Existenz einer Geschichte zugeben, aber es ist dennoch eine geschichtslose Auffassung. Es ändern sich einige Umstände, es verwandeln sich die Milieus, aber der Mensch ändert sich nicht . . . Die Auffassung des Menschen als einer Variablen des Milieus, des Milieus als einer Variablen des Menschen, das heißt die Auflösung des Milieus in Beziehungen zwischen Menschen, entspringt einem neuen Denken, dem historischen Denken.«¹

Fast sein ganzes Theater, und nicht nur sein Theater, kann man als einen Versuch verstehen, um wiederum mit Brecht zu reden, »das Historische eines bestimmten gesellschaftlichen Zustandes« aufzuzeigen². Dieser Historisierungsprozeß in seinem Werk bezieht sich aber nicht nur auf eine Bewußtmachung der gegenwärtigen Situation, sondern er erstreckt sich, sozusagen rückwirkend, auch auf die Vergangenheit. Die Figuren der römischen Geschichte werden daher nicht um ihrer selbst willen gesehen, sondern aufgrund einer über ihr Selbstverständnis hinausgehenden Interpretation, die sie teilweise zu marionettenhaften Gestalten eines ihnen selbst gänzlich unbewußten

¹ *Gesammelte Werke*, Bd. 16, S. 628.

² *Ebd.*, Bd. 16, S. 631.

Prozesses macht. Am augenfälligsten und am fragwürdigsten geschieht das im Caesarroman. Die These »Diese Auffassung mag die Existenz einer Geschichte zugeben, aber es ist dennoch eine geschichtslose Auffassung«, gilt auch für dieses Werk. Eine derartige – vom Standpunkt seiner Intention aus gesehen – völlig zulässige Darstellung Caesars bleibt in einem eigentümlichen, von Brecht selbst bestimmt nicht beabsichtigten, anderen Sinn eben doch eine geschichtslose und das heißt unbefriedigende Auffassung einer geschichtlichen Welt. Sie ist deswegen geschichtslos, weil sie geschichtlich wirksame Determinanten mit Absicht außer acht läßt und daher zu einer einseitigen, nebenbei auch unmarxistischen Beurteilung einer geschichtlichen Figur gelangt.

Ähnliches hat man auch von Brechts Behandlung der chinesischen Geschichte behauptet. Ich sage bewußt »Ähnliches«, denn die Kritik ist nicht so scharf formuliert worden, sie hat aber letzten Endes immer dasselbe gemeint. Daß nämlich Brecht bei der Darstellung chinesischer Vergangenheit seiner Interpretation Kategorien zugrundelegt, die dieser Welt fremd sind; daß dadurch jene einer anderen geschichtlichen Epoche zugehörige Welt durch ein Aufoktroyieren ihr wesensfremder, moderner und europäischer Gedankengänge mißdeutet wird. Man entschuldigt diesen Vorgang mit einem Hinweis auf die poetische Realität. Sie hat nun ihre Eigenständigkeit und muß sie auch oft verteidigen. Aber in diesem Fall ist man mit der Behauptung einen Schritt weitergegangen, diese poetische Welt sei das Land des Dichters Brecht, der sich danach sehne und sich eigentlich immer danach gesehnt habe, sich dort dem »Fluß der Dinge« hinzugeben, während der Marxist und Stückeschreiber dazu gezwungen sei, dieser Fahrt vom Ufer aus zuzusehen. Das ist natürlich mit einer kleinen Prise Polemik meinerseits versehen, es ist aber andererseits keine Verfälschung der Anschauungen eines bekannten Brechtforschers³. Sie beruhen auf grundsätzlichen Mißverständnissen. Ich glaube nicht an eine so tiefe Berufs- und Bewußtseinspaltung bei Brecht. Eine gewisse Spannung – vielleicht, aber keine solche Schizophrenie.

Wir kommen nun zu der zentralen Frage: Wie verhalten sich geschichtliche Welt und Geschichtsbewußtsein in bezug auf Brechts Chinabild? Inwiefern wird diese chinesische Welt von seinem Gesellschaftsbewußtsein und von dem auf diesem Bewußtsein beruhenden Historisierungsprozeß geformt? Im Tui-Roman lesen wir von »Chima, dem Land der Mitte, das auf keiner Karte verzeichnet ist«⁴. Dieses Chima ist offensichtlich eine Verkleidung für bestimmte Ereignisse, die nur aus der Kenntnis der deutschen und europäischen Geschichte erklärt werden können. Wir kommen später darauf zurück. Im Zusammenhang mit den gerade erwähnten Problemen möchte ich nunmehr die Frage stellen, ob es sich bei Brechts Chinabild eigentlich um ein Chimabild handelt oder nicht.

3 Esslin, *Brecht, A Choice of Evils* (London, 1959) S. 234.

4 *GW*, Bd. 12, S. 623.

Die Antwort darauf ermöglicht uns die Beantwortung einer anderen wichtigen Frage: Hat seine Beschäftigung mit chinesischer Thematik eine wirklich bestimmende Funktion bei der Bildung seines Gesellschaftsbewußtseins und bei dessen Auswirkung auf das Werk, oder ist sie von eher untergeordneter Bedeutung?

In einer Hinsicht lassen sich das Bild der römischen Geschichte im Caesarroman und sein Chinabild natürlich nicht vergleichen. In dem einen Fall handelt es sich um eine gründlich ausgearbeitete, abgeschlossene Darstellung einer dem Durchschnittseuropäer durchaus bekannten Epoche, während sein Bild der chinesischen Gesellschaft sehr viel ephemerer ist und zum Teil sogar rekonstruiert werden muß. Ich bin dennoch der Meinung, daß sein Chinabild, obwohl schwerer zu bestimmen, trotzdem wichtiger ist. Die fremdere Welt steht ihm näher als die näherliegende. Wir wollen aber nicht vorgreifen: China, also, oder Chima?

Fangen wir mit dem Taoismus an, denn hier entstehen die meisten Mißverständnisse. Ich möchte zwei solche Fehlinterpretationen herausgreifen, die sich beide aus einem ähnlichen Mißverstehen der Bedeutung des Taoismus für Brecht erklären lassen. Die erste bezieht sich auf den historischen Taoismus, die andere auf dessen Anwendbarkeit in einem modernen Stück. Martin Esslin schreibt: »This Taoist attitude of yielding to the flow of things, while recognizing its absurdity, coexisted in Brecht's mind with, and below, the doctrine of the class struggle and the gospel of the violent transformation of the world. This in fact is the passive attitude, the yielding to emotion, the abandonment of reason he so feared in his youth, transformed into a mellow and profound philosophy.«⁵

Bei Hans Mayer heißt es: »Schweyk im Zweiten Weltkrieg ist *keine* Bestätigung der Lehre aus dem Buch Taoteking: ›Daß das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt / Du verstehst, das Harte unterliegt.« Schweyks Einverständnis mit der Gewalt demonstriert gleichzeitig die Unwirksamkeit seiner Kampfmethode.«⁶ Schweyks Haltung ist in Wirklichkeit sehr viel taoistischer als Mayer annimmt. Dieser Taoismus braucht durchaus keine beabsichtigte oder unbeabsichtigte passive Unterwanderung einer Überzeugung zu bedeuten. Beide Forscher sind jedoch der Meinung, daß dieser Taoismus mit dem Marxismus nicht vereinbar sei.

Wir müssen zunächst zwischen den verschiedenen Richtungen des Taoismus differenzieren, mit denen sich Brecht auseinandersetzt. Erst dann sind wir dazu in der Lage, das *Tao Te Ching* und dessen Bedeutung in dem bekannten Gedicht und anderswo richtig einzuschätzen. Es sind drei Richtungen, die für uns in Frage kommen und die wir nach dem Grad ihrer gesellschaftlichen Relevanz

⁵ Esslin, S. 235.

⁶ Bertolt Brecht und die Tradition (München, 1965), S. 85.

einstufen können. Wir unterscheiden zwischen einem egoistischen, einem quietistischen und einem gesellschaftsbezogenen Taoismus. Diese drei Richtungen werden von drei chinesischen Philosophen verkörpert: Yang Tschu⁷, Chuang Tse und Lao Tse, das heißt dem Lao Tse des *Tao Te Ching*. Der Taoismus als Religion interessiert Brecht überhaupt nicht. Er erwähnt, soviel ich feststellen kann, nur einmal ein taoistisches Symbol – die Schildkröte – und dann als Wappentier der Unteren^{7a}.

In *Me Ti, Buch der Wendungen*, wird die Lehre des Yang Tschu einer Art moistischer Kritik unterworfen, die darauf hinausläuft, die Selbstliebe nur dann gelten zu lassen, wenn sie niemandem schaden kann. Brechts Yang-tschu argumentiert keineswegs wie der historische Yang Tschu. Der Ausgangspunkt aber ist beiden gemeinsam. Beide bemängeln die fehlende Selbstliebe, beide glauben an die Notwendigkeit eines Egoismus, der die Interessen anderer nicht beeinträchtigt, beide möchten die künstlichen Hindernisse entfernen, die einer solchen Selbstentwicklung im Wege stehen. Der historische Yang Tschu möchte das Problem dadurch lösen, indem er sich zurückzieht. Er würde nicht einmal ein Haar opfern, auch wenn es dem Reich nützte. Mencius verdammt ihn deswegen⁸. Brechts Yang-tschu hingegen kommt zu einer gegensätzlichen Lösung: zuerst die Gesellschaft ändern, die veränderte Gesellschaft ermöglicht es dann dem Einzelnen, egoistisch zu sein. Hier herrscht tatsächlich eine Unvereinbarkeit zwischen gewissen taoistischen Forderungen und den marxistischen Notwendigkeiten. Aber der Standpunkt des Yang Tschu ist in seiner konsequenten Ich-Bezogenheit in der chinesischen Philosophie fast einmalig. In dem Abschnitt *Über den Egoismus*⁹ zollt Brecht seinem Humanismus seinen Respekt: es ist tatsächlich eine Art Humanismus, wir können hier nicht näher darauf eingehen. Gleichzeitig aber funktioniert er ihn um. In diesem Fall: eindeutig Chima.

Chuang Tse wird nicht umgedeutet. Brecht zitiert ihn lediglich. Die Art, wie er das tut, drückt freilich zugleich seine Verwunderung über die in dem betreffenden Zitat enthaltene Haltung aus. Mit dem Wasserverkäufer Wang wundert sich Brecht über die vertrackte Relevanz des taoistischen Vergleichs vom Leiden der Brauchbarkeit. Das kommt einer Ablehnung gleich. Ähnliches geschieht im *Buch der Wendungen*, wo die Distanzierung durch das eine Wort ›kann‹ zum Ausdruck kommt: »So kann ein Mensch seine Lage suchen, in der er die Welt spiegelt, sich ihr zeigt und mit ihr auskommt.«¹⁰ In diesem Abschnitt wird die quietistische Einstellung Chuang Tses in der Form eines in-

7 Für den Zweck dieser Untersuchung zähle ich Yang Tschu zu den Taoisten, ohne auf die Unterschiede hier näher einzugehen.

7^a GW, Bd. 10, S. 856.

8 Mencius, Buch 7, Teil 1, Kap. 26.

9 GW, Bd. 12, S. 469.

10 GW, Bd. 12, S. 422.

direkten aber offensichtlichen Zitats als Möglichkeit erwogen. »Sich anpassen ohne sich aufzugeben, das kann ein Zweck des Philosophierens sein.«¹¹ Bei Wilhelm heißt diese Stelle: »Nur der höchste Mensch vermag es, in der Welt zu handeln, ohne sich ablenken zu lassen; den Menschen sich anzupassen, ohne sein Selbst zu verlieren. Er schließt sich nicht an irgendeiner Schule an, und doch weist er keinen Gedanken zurück, weil er von einem anderen stammt.«¹²

Man merke den grundlegenden Unterschied zwischen Yang Tschu und Chuang Tse, der aus diesem Zitat ersichtlich ist: keine Indifferenz, sondern Teilnahme, allerdings eine sehr bedingte. Anhand des verschiedenen Gebrauchs vom Bild des Wassers läßt sich der Unterschied zwischen dem Chuang Tse und dem Tao Te Ching recht anschaulich festhalten. In demselben Abschnitt aus dem *Buch der Wendungen*, mit dem Titel *Über verschiedene Arten des Philosophierens*, werden weitere Stellen aus dem Chuang Tse indirekt zitiert¹³. Bei Brecht heißt es: »Wie ein Wasser sich stille hält, damit es vollkommen den Himmel spiegelt, Wolken und überhängende Zweige, auch bewegte Vogelschwärme . . . so kann ein Mensch seine Lage suchen.«

In Wilhelms Übersetzung lesen wir: »Kung Dsi sprach: ›Nichts kommt an ebenmäßiger Ruhe dem stillen Wasser gleich: Das kann man zum Vorbild nehmen. Wer sein Inneres wahr, daß es nicht überfließt nach außen hin, der hat den Geist, der die Bildung des inneren Einklangs zustande bringt. Wessen Geist sich nicht äußerlich ausprägt, der bleibt in ungestörtem Einklang mit der Natur.«¹⁴ Und weiter oben: »Kung Dsi sprach: ›Der Mensch besieht sein Spiegelbild nicht im fließenden Wasser, sondern im stillen Wasser. Nur Stille kann alle Stille stillen.«¹⁵

Man darf diesen Kung Dsi, der ja Konfuzius bedeutet, nicht mit dem richtigen Konfuzius verwechseln. Die chinesischen Philosophen verwenden gern erfundene Zitate. Das Zitat bedeutet Glaubwürdigkeit, gleichzeitig aber wischt man dem Gegner dadurch eins aus, daß man ihm die eigene Meinung in den Mund legt. Das Wasser ist hier ohne Bewegung, es spiegelt still den Menschen, der sich darin besehen kann. Diese Haltung wird von Mo Tse folgendermaßen widerlegt: »Der Edele spiegelt sich nicht im Wasser, sondern er spiegelt sich im Menschen. Im Wasser trifft nur das Antlitz den Blick – im Menschen spiegelt sich Glück und Mißgeschick.«¹⁶ Brecht erwägt das als Zitat für den *Guten Menschen*, verwendet es aber nicht.

11 Ebd., S. 421.

12 Dschuang Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm (Jena, 1911), S. 204. Brecht besaß ein Exemplar.

13 Kein Dialekt! Chuang Tse bezeichnet den Namen und das Werk.

14 Ebd., S. 42.

15 Ebd., S. 38.

16 A. Forke, *Me Ti* (Berlin, 1922), S. 277.

Das Wasser nun im *Tao Te Ching* bewegt sich nicht nur, es verändert und formt die Welt durch seine Kraft. Seine scheinbare Passivität ist in Wirklichkeit nur eine Erscheinungsform einer hochwirksamen Aktivität. Es symbolisiert eine dialektische Bewegung, die für das Verständnis des *Tao Te Ching* von grundlegender Bedeutung ist. Das *Tao Te Ching* ist kein bloßes Stundenbuch eines Mystikers. Wir müssen hier zwischen der herkömmlichen Interpretation dieses Werkes und seiner ursprünglichen Bedeutung genau unterscheiden. Dabei sehen wir, wie Brecht sich dieser Bedeutung bewußt ist und sich ihrer analog bedient.

Ich behaupte natürlich nicht, daß das *Tao Te Ching* eine frühere, chinesische Ausgabe des *Kapitals* darstellt, aber sehr wichtige Momente in der Bedeutung dieses Werkes sind lange übersehen worden. Brecht hat sie, ob intuitiv oder nicht muß untersucht werden, auf jeden Fall erfaßt. Es gibt für ihn zwei Momente, die wichtig sind: erstens die Vorhersage einer gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund der Einsicht in die die Gesellschaft beherrschenden Gesetze und zweitens ein taktisches, für die Errichtung dieses Zustandes vorübergehend notwendiges Verhalten. Wenn man nun behaupten wollte, daß diese zwei Momente sich gegenseitig ausschließen, dann hieße das undialektisch denken. Kehren wir für einen Augenblick zum *Tao Te Ching* zurück. Das Werk entstand in der Zeit der großen Wirrnisse kurz vor der Errichtung der Ch'in Dynastie und also nach Konfuzius und Mo Tse¹⁷. Alles spricht dafür, daß sein *raison d'être* daher in dem Versagen oder der Irrelevanz der bestehenden Lösungen hinsichtlich der in diesem Werk erörterten Probleme besteht. Konfuzius möchte die althergebrachte Ordnung wiederherstellen und zugleich die Willkür der herrschenden Familien beschneiden. Mo Tse überprüft sein System und ordnet die Prioritäten um. Im *Tao Te Ching* wird dann erwogen, wie man die Gesellschaft vor der Selbstauflösung, vor dem Untergang bewahren kann. Das reine Überleben ist in dieser chaotischen Zeit schwerer und daher wichtiger geworden. Die konfuzianischen Tugenden werden als unwirksam erkannt, der Zusammenhang zwischen moralischen Forderungen und politischer Misere durchschaut¹⁸. Das *Tao Te Ching* lehrt, wie man eine gefährliche Zeit überdauern kann, es vermittelt den Schwachen die lebensnotwendigen Kenntnisse, wie sie die Folgen der Handlungen der Starken vermeiden und unterbinden können. Diese Einstellung ist vor allem in den letzten zehn Kapiteln des Werkes ersichtlich. Im *Tao Te Ching* geht es um die Erhaltung der Gesellschaft und nicht um den Wunsch des Einzelnen, sich ihren Gesetzen zu entziehen.

Der Einfall Brechts aus dem Zöllner in der Legende einen armen, besorgten Mann zu machen, entspringt zwar nicht der taoistischen Tradition, in der er der Kommandant des Passes und ein bekannter Mann war, aber er deckt sich

17 Vgl. D. C. Lau, *Lao Tzu, Tao Te Ching* (London, 1967), p. 147-162.

18 Besonders Kapitel 18, 38.

genau mit der Intention des *Tao Te Ching*. Wir sehen aus dem Typoskript des Gedichts, wie dieser Zöllner ursprünglich einen weit höheren gesellschaftlichen Rang erhalten sollte. Es hieß zuerst: »Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise mit dem Personal in dieser Zeit).«¹⁹ Brecht ändert es dann um: »Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).«

Außerdem fügte er dem Gedicht eine neue Strophe, die neunte, hinzu, aus der hervorgeht, daß das *Tao Te Ching* als Ergebnis einer plötzlichen Einsicht in die soziale Not, als Ergebnis einer Wahrnehmung der in diesem Menschen personifizierten gesellschaftlichen Widersprüche entstanden ist. Das Zitat in dem Gedicht prophezeit das Ende dieser Widersprüche. Die Tatsache, daß es sich hier um Lao Tses letztes Wort handelt, das ihm auf dem Weg in die Emigration entlockt wird, ist eine Ironie der Geschichte, die den Wert der Lehre nicht herabmindert. Der Fluß der Dinge fließt in eine bestimmte Richtung und mit ungeahnter Energie. Brecht gebraucht dieses Bild vom Fluß der Dinge mehrmals im *Buch der Wendungen* und bezeichnet damit die dialektische Bewegung. In dem Abschnitt *Gefahren der Idee vom Fluß der Dinge* heißt es: »Die Anhänger der Entwicklung haben oft eine zu geringe Meinung vom Bestehenden. Der Gedanke, daß es vergeht, macht es ihnen unwichtig. Sie sehen alle Zeitabschnitte als Phasen an und verkürzen in Gedanken deren Dauer. Darüber, daß sie sich bewegen, vergessen sie, daß sie sind. Sie wissen, daß jetzt der Anstreicher herrscht, aber da sie sagen ›er herrscht noch‹, scheint sein Herrschen ihnen weniger schlimm, ›schon‹ mit einem Todeskeim behaftet. Das Vorübergehende scheint ihnen weniger schlimm, da es doch vorübergeht, aber auch Vorübergehendes kann töten. Und was vergeht schon, ohne daß es zum Vergehen gezwungen wird?«²⁰

Das Vorübergehende stirbt keineswegs eines natürlichen Todes, es braucht dazu ein wenig Nachhilfe. Aus anderen Stellen im *Buch der Wendungen* wissen wir, daß Brecht nicht an die Hinlänglichkeit eines bloßen Wissens um die Niederlage des vermeintlich Starken glaubte. Das überrascht uns nicht. Die Empfehlungen im *Tao Te Ching* behalten für Brecht nur unter bestimmten Bedingungen ihre Berechtigung bei. Besonders im ersten Teil des Werkes gibt es Kapitel, die für unser Jahrhundert völlig irrelevant sind. Die Relevanz dieser Methode des passiven Widerstands in den Zeiten der Unordnung und der Gewalt ist aber unwiderlegbar.

Die Haltung Schweyks im Zweiten Weltkrieg bedeutet also keineswegs ›Einverständnis mit der Gewalt‹. Man denke an seinen Rat an den Köter: »Wenn du im Krieg überleben willst, halt dich eng an die andern und das Iebliche, keine Extratouren, sondern kuschn, solange bis du beißen kannst.«²¹

19 BBA 346/95-6.

20 GW Bd. 12, S. 525 f.

21 GW, Bd. 5, S. 1990.

Solche taktische Unterwürfigkeit drückt seine Verachtung aus. Das am Ende des Stücks wiederholte Moldaulied ist ein Lied vom Fluß der Dinge. Man könnte diese Parallele weiterführen. Die Schwächeren werden nach dem *Tao Te Ching* deswegen siegen, weil sie sich im Einklang mit dem Wesen der Natur befinden. Im Kapitel 76 lesen wir: »A man is supple and weak when living, but hard and stiff when dead.«²² Bei Brecht heißt das später in einem Gedicht:

Im Traum heute Nacht
Sah ich einen großen Sturm.
Ins Baugerüst griff er
Den Bauschragen riß er
Den eisernen, abwärts.
Doch was da aus Holz war
Bog sich und blieb.²³

In der Unterredung zwischen Hitler und Schweyk klagt der Führer: »Herr Schweyk, wenn das Dritte Reich unterliegt / Waren nur die Naturgewalten schuld an dem Mißgeschick.«²⁴ Schweyk antwortet ihm, bestätigt damit die Parallele und hebt sie wieder auf: »Ja, ich her, der Winter und der Bolschewik.«²⁴

Wir sollten Schweyks Anteil an der Herbeiführung dieses Mißgeschicks nicht vergessen. Das Stück beschreibt eine strategisch sinnvolle Verhaltensweise, die auch sehr taoistisch ist. In einer aus dem Material zum Tui-Roman stammenden Notiz, die sich auf die Schweyk-Geschichte bezieht, lesen wir: »Die großen Pläne werden zunichte über dem kleinen Plan des Kleinen zu überleben.«²⁵ Das ist die Hoffnung des *Tao Te Ching*. Entsprechendes finden wir auch in der *Mutter Courage* und den *Flüchtlingsgesprächen*.²⁶

Wenn wir nun die Ergebnisse dieses Abschnitts unserer Untersuchung zusammenfassen, stellen wir fest, daß Brecht sich in dem Maße mit dem Taoismus beschäftigt, wie er eine gesellschaftliche Relevanz aufweist. Dabei wird die Lehre des ›Lao Tse‹ nicht, wie bei Yang Tschu, schlechtweg umgedeutet oder, wie bei Chuang Tse, zitiert, um widerlegt zu werden, weil sie zum Teil noch relevant ist. Unter gewissen Umständen, unter vergleichbaren Bedingungen behält sie ihre ursprüngliche Bedeutung bei. Darüberhinaus liefert sie ihm ein äußerst anregendes Bild von der Verbindung eines gesellschaftlichen und eines natürlichen Gesetzes, in diesem Fall: ein wenig Chima, aber sehr viel China.

Die Hauptbedeutung der chinesischen Philosophie für Brecht liegt wahrscheinlich in dem Grad, wie sie das ›neue historische Denken‹ vorwegnimmt. Das ist ein Kriterium für seine Beurteilung des Konfuzius und für sein Inter-

22 Lau, S. 138. Dies ist die beste Übersetzung.

23 GW, Bd. 10, S. 1012.

24 GW, Bd. 5, S. 1992.

25 GW, Bd. 19, S. 460.

26 GW, Bd. 4, S. 1401 und Bd. 14, S. 1496.

esse an Mo Tse, dessen Philosophie weitgehend als eine ›Auflösung des Milieus in Beziehungen zwischen Menschen‹ verstanden werden kann. Wir haben schon angedeutet, daß es sich, was die chinesische Philosophie anbelangt, im *Buch der Wendungen* um mehr als nur eine ›Auseinandersetzung mit der Lehre des Mo Di‹²⁷ handelt. Wie verhält sich aber Brechts Me-ti zum historischen Mo Tse? Haben wir es hier mit China oder mit Chima zu tun?

Es wird an dieser Stelle nicht möglich sein, den vollen Nachweis für die nachfolgenden Behauptungen zu erbringen. Wir müssen uns mit einigen Hinweisen begnügen. Der größte Teil des *Buchs der Wendungen* ist ja reines Chima, hat mit Mo Tse überhaupt nichts zu tun. Es handelt sich um europäische Angelegenheiten. Brecht analysiert, wie Klaus Völker richtig bemerkt, »marxistisch um chinesischen Gewand«²⁷. Diese zutreffende Bemerkung muß man aber dahingehend qualifizieren, daß mehrere dieser Analysen ›im chinesischen Gewand‹ eigentlich nur Vervollständigungen eines bei Mo Tse vorhandenen Arguments sind. Es handelt sich aber keineswegs in jedem Fall um eine Historisierung des Standpunkts. Viele Stellen aus Mo Tse werden deswegen direkt übernommen oder indirekt zitiert, weil sie von ihrer damaligen Aktualität nichts eingebüßt haben.

Es gibt hier recht viele Stufen zwischen den zwei Extremen China und Chima. Ich möchte das mit einigen Beispielen kurz demonstrieren. In *Schutz und Brandschatzung* wird die dialektische Abhängigkeit von zwei Gegensätzen erkannt. Es heißt: »In alter Zeit saugten die Barone von Wei die Bauern aus. Gab es aber Überfälle benachbarter Barone, dann schützten sie die Bauern vor diesen mit dem Schwert. Die Brandschatzung war zugleich ein Schutz, der Schutz eine Brandschatzung, denn die Knechte der Barone, einquartiert in die Bauernhäuser, nahmen was da war. Die Handlungen der Barone und Bauern enthielten etwas Widersprechendes. Die Barone verprügelten ihre Schützlinge, die Bauern erwarteten mit Ungeduld ihre Quäler. Die Beobachtungen dieser Widersprüche kann zu guten Lösungen führen. Wenn genügend Bauern erkannten, daß die Barone allesamt brandschatzten, aber um des Brandschatzens willen uneinige Herren waren und sich selber auch bekämpften, konnten sie, die schlecht getan hätten, nur ihre eigenen Barone zu verjagen, dazu übergehen, alle Barone zu verjagen, indem sie die Streitigkeiten um die Beute ausnutzten. Dann war es mit der Brandschatzung aus.«²⁸

Wenn wir von einer Historisierung Mo Tses sprechen wollen, müssen wir uns dessen bewußt sein, wie wenig Brecht zu tun übrigblieb. Dieses Wenige ist allerdings ein entscheidender Schritt. Fragen wir nach dem Ursprung dieser Geschichte in Mo Tse, so entdecken wir folgendes: 1. Mo Tse ging als Gesandter nach Wei. 2. Er erkennt, daß ein fundamentaler Widerspruch zwischen

27 GW, Bd. 12, Anmerkungen S. 1.

28 GW, Bd. 12, S. 434 ff.

den Interessen verschiedener Gesellschaftsschichten besteht. Dafür gibt es zahllose Belege. Ich wähle einen: »Die heutigen Regierenden . . . erschöpfen die Volkskraft und erheben zu hohe Steuern und Abgaben, so daß das Volkseinkommen nicht ausreicht und zahllose Menschen vor Kälte und Hunger umkommen. Die Großen denken nur daran, ihre Truppen aufzubieten, um damit die Nachbarstaaten anzugreifen.«²⁹ 3. Mo Tse sieht, daß sich dieser Widerspruch im Krieg besonders bemerkbar macht: »Wenn heutzutage ein großer Staat einen kleinen mit Krieg überzieht, so sind die Bauern die Angegriffenen. Sie können ihre Felder nicht bestellen und ihre Frauen können nicht weben, denn die Verteidigung ist die Hauptsache. Die Angreifer sind ebenfalls die Bauern; auch sie können nicht pflügen und ihre Frauen können nicht weben, denn alle haben für den Angriff zu sorgen.«³⁰ Bei Mo Tse finden wir eine dialektische Methode, die zwar keine methodische Dialektik genannt werden kann, die aber bei der Beobachtung gesellschaftlicher Ungleichheit verwendet wird: »Gleiches und Ungleiches verketteten sich: Wenn man in einem reichen Hause speist, so erkennt man Haben und Nichthaben.«³¹

Aus diesen Zitaten sieht man, wie Mo Tse vom Standpunkt der Ausgenützten urteilt. Dennoch befürwortet er den Verteidigungskrieg. Brechts Kommentar darauf lautet: »Die Bauern erwarten mit Ungeduld ihre Quäler.« Aus all dem geht hervor, daß Brecht Mo Tse in dem Umfang historisiert, wie er seine Argumente bis zu einem Schluß weiterführt, der in Mo Tse nicht enthalten ist. Diese Folgerung – alle Barone verjagen – widerspricht Mo Tses These von der Notwendigkeit der Identifizierung mit dem Vorgesetzten.

Es ist nicht immer möglich, eine klare Trennungslinie zwischen China und Chima zu ziehen, aber einen Übergang sehen wir in dem Abschnitt *Über die kleinste Einheit*³². Dort wird die Auseinandersetzung zwischen den Konfuzianern und den Moisten als Ausgangspunkt einer Analyse momentan erforderlichen politischen Verhaltens verwendet. Der größte Streit zwischen den Konfuzianern und den Moisten entbrannte um die Priorität der Familie. Das konfuzianische System basierte auf der Familie als der gesellschaftlichen Einheit. Mo Tse erkannte nun, daß die praktische Konsequenz dieser an sich legitimen Anerkennung der Bedeutung der Familie unerträgliche Spannungen in der Gesellschaft und darüberhinaus eine Rechtfertigung des Kriegs bedeutete. Aus diesem Grund versucht Mo Tse das Familiensystem, d. h. den Respekt vor den älteren und die Treue gegenüber anderen Mitgliedern zwar nicht abzuschaffen – das wäre damals undenkbar gewesen – wohl aber es den Interessen der ganzen Gesellschaft unterzuordnen. Dieser Vorschlag war revolutionär; so verstanden ihn auch die Konfuzianer. Sie verwarfen die »einigende

29 Forke, S. 291 f.

30 Ebd., S. 543.

31 Ebd., S. 460.

32 GW, Bd. 12, S. 453 f.

Liebe als gefährliche Gleichmacherei³³. Bei Brecht heißt es, daß diese Organisation der Gesellschaft außerhalb der Familie stattfinden müsse, damit deren Motivierung ausschließlich das allen gemeinsame Ziel bleibt: »Die Mitglieder der kleinsten Einheiten brauchen sich nicht zu lieben; sie müssen nur das gemeinsame Ziel lieben. Die Familien bleiben, aber die kleinsten Einheiten sind voll Bewegung; sie dienen der Verbindung, die Familien dienen der Trennung.«³⁴

Bei Mo Tse lesen wir: »Also durch den Hinzutritt der Trennung entstehen in der Tat alle großen Schäden des Reichs.«³⁵ Der Unterschied zwischen Mo Tse und Me-ti wird in den Lösungen offensichtlich. Mo Tse berichtet, daß sich Parteien bilden, wenn die Oberen und die Unteren »nicht eines Sinnes« sind³⁶. Me-ti befürwortet das, Mo Tse nicht. Mo Tse will keine Revolution, sondern Vereinigung der Gesellschaft durch Ausschaltung des sie gefährdenden Verhaltens der Oberen, aber keine Ausschaltung der Oberen.

Wir müssen uns auf ein weiteres, aber besonders interessantes Beispiel beschränken. In dem Abschnitt *Schädlich sein können solche, die gewisse Übel beklagen, ohne ihre abstellbaren Ursachen zu nennen*³⁷ wiederholt Brecht haargenau die Einstellung Mo Tses, nach dem das abstellbare Leid durch die ungerechtfertigte, ungleichmäßige Verteilung der Güter verursacht wird. Beide zeigen, wie der Glaube an das Schicksal von den Reichen kräftig unterstützt wird³⁸ und wie dieser Glaube das Volk hemmt³⁹. In diesem Zusammenhang verwendet Brecht einen aus der Bibel wohlbekannten Ausdruck. Er spricht von den unvermeidlichen »auf diesem Jammertal ewigen« Leiden. Das Zitat bedeutet Chima, aber Mo Tse wird hierdurch keineswegs umgedeutet. Er glaubte zwar an den Himmel, legte ihm aber einen ausschließlich humanen Maßstab an. Der Begriff »Jammertal« trifft genau die Hoffnung der das Schicksal Unterstützenden und die Verachtung Mo Tses ihnen gegenüber.

Brecht bezieht sich auf Mo Tse durch indirektes Zitieren, durch Umschreibung, durch analogische Beweisführung und durch historisierende Umdeutung oder Vervollständigung seiner Argumente. Wir stellen wieder ein partikulares Interesse fest, das aber auf erstaunlichen Gemeinsamkeiten beruht. Klammern wir nun diejenigen Teile des *Buchs der Wendungen* aus, d. h. die überwiegende Mehrheit der Abschnitte, die offensichtlich reines Chima sind, sehen wir wie viel China im übrigen Teil zu finden ist. Selbst dort, wo es um Chima, z. B. um

33 Vgl. Hsün Tse, Kap. 6. In: *The Works of Hsün Tse. Probsthain's Oriental Series XVI* (London, 1928), S. 78.

34 GW, Bd. 12, S. 454.

35 Forke, S. 253.

36 Ebd., S. 227.

37 GW, Bd. 12, S. 450.

38 Forke, S. 374-6.

39 Ebd., S. 380.

Mi-en-leh und Leh-peh geht, finden wir oft bei Mo Tse dasselbe Bestreben. Auch er war bemüht »in der Philosophie praktisch und in der Praxis philosophisch« zu sein⁴⁰.

Infolge des Kriteriums von der gesellschaftlichen Relevanz bleibt Brecht Konfuzius gegenüber sehr viel kritischer als Mo Tse. Er unterscheidet zwischen seiner Haltung und den Konsequenzen seiner Lehre. Einerseits bewundert er die Persönlichkeit, andererseits verurteilt er das Reaktionäre an dem konfuzianischen System. Am Anfang progressiv, da es die Macht der herrschenden Familien zu beschneiden versuchte, entwickelte es sich mit der Zeit in ein Instrument zur Beibehaltung der Privilegien einer bestimmten Schicht. Im *Buch der Wendungen* sahen wir schon, wie Brecht ein zentrales Anliegen der Konfuzianer durch Me-ti widerlegt. Es geht Brecht wie immer bei der Verwendung chinesischer Thematik um deren Aktualität. Ein weiteres Beispiel finden wir in den Notizen zum Tui-Roman. Dort heißt es: »Die Zerrüttung Chimas kommt daher, daß die Wörter in Unordnung gekommen sind.«⁴¹

Damit spielt Brecht auf die konfuzianische Lehre von der Richtigstellung der Namen an, als ein typisches Beispiel restaurativen Verhaltens in Zeiten der Unordnung. Brecht war ohne Zweifel von der Persönlichkeit des Konfuzius fasziniert. Ich brauche hier nicht näher darauf einzugehen. Seine kritische Einstellung läßt sich vielleicht am schönsten durch eine Bemerkung demonstrieren, die er in seiner Ausgabe der *Analects* an den Rand geschrieben hat. Wiederum handelt es sich um gegenwärtige Relevanz und Kritik am Vergangenen. Die Stelle bei Konfuzius lautet in Waleys Übersetzung: »The Master said, at fifteen I set my heart upon learning. At thirty, I had planted my feet firm upon the ground. At forty, I no longer suffered from perplexities. At fifty, I knew what were the biddings of Heaven. At sixty, I heard them with a docile ear. At seventy, I could follow the dictates of my own heart; for what I desired no longer overstepped the boundaries of right.«⁴² Dazu notiert sich Brecht: »Das sind finstere Zeiten, wo nur die Wünsche des Siebzigjährigen befriedigt werden können.«

Da Brecht sich nachweislich seit Mitte der zwanziger Jahre mit den chinesischen Philosophen beschäftigt hat, läßt sich eine deutliche Wandlung in seinem Verständnis ihrer Bedeutung feststellen. Betrachten wir sie der Reihe nach. Wir haben schon gesehen, wie Brecht zwischen der Haltung und der Lehre von Konfuzius unterscheidet, jene bewundert und dieser gegenüber viel skeptischer bleibt. Diese Skepsis bezeichnet auch die erste Reaktion auf seine Haltung, die Ende der zwanziger Jahre festgehalten worden ist. Damals hieß es: »Dieser Konfutse war ein Musterknabe. Indem man sein Beispiel an die Wand zeichnet, kann man ganze Geschlechter, ja ganze Zeitalter verdammen. Sein Idealbild

40 GW, Bd. 12, S. 452.

41 GW, Bd. 12, S. 612.

42 Buch 2, No. 4. In: Arthur Waley, *The Analects of Confucius* (London, 1938), S. 88.

ist ganz an ein Temperament bestimmter und seltener Art gebunden, und während beinahe alle Taten von Menschen, die groß zu finden sich die Menschheit gestatten kann, von Leuten dieses Temperaments kaum geleistet werden können, sind eine Unmenge von Verbrechen denkbar, die ein Mann begehen könnte, ohne auf die Anerkennung mancher Tugend zu verzichten, die den Konfutse ausgezeichnet hat. Die Haltung des Konfutse ist sehr leicht im Äußerlichen kopierbar und dann ungewöhnlich nützlich.«⁴³

In diesen Zeilen bemerken wir einen Widerspruch, auch eine gewisse Geiztheit wohl als Folge einer Bewunderung, die trotz der Erkenntnis seiner Verschiedenartigkeit und des Mißbrauchs dieser Haltung unüberhörbar ist. Damals hatte Brecht gerade Mo Tse und dessen Verurteilung der Konfuzianer gelesen. Mo Tse mokiert sich über die in Äußerlichkeiten steckengebliebene Haltung der Konfuzianer.

In China war eine solche Trennung zwischen Lehre und Person nicht so leicht. Das konfuzianische System war, wie auch zu seiner Zeit, mit einer bestimmten Auffassung sozialer Ordnung verbunden, die in dieser Hinsicht Kompromisse von vornherein ausschloß. In Taiwan wird Konfuzius noch verehrt. In seiner Ausgabe der *Analects* übergeht Waley jenen Zusammenhang zwischen Lehre und Gesellschaft, die für die chinesischen Marxisten so offenkundig war. Waley scheint Konfuzius zuweilen als einen erfolgreichen Liberalen zu betrachten: »The downfall of Liberalism has been due to the failure to associate the Middle Way with any strong trend of emotion.«⁴⁴ Hier hat Brecht sehr viel genauer gedacht. Dieser Musterknabe verwandelte sich dann in den höflichen, hartnäckigen Philosophen der *Analects*, ohne daß Brecht seine anfängliche Skepsis dem System gegenüber aufgab.

Eine solche Wandlung in seinem Mo-Tse-Bild ist nicht zu entdecken, denn sein Interesse an ihm betraf die gesellschaftlich gleichbleibend relevante Lehre. Außerdem lernte er ihn während seines Marxismusstudiums kennen und nicht vorher wie Lao Tse. Bemerkenswert ist aber, daß seine erste Lektüre des Mo Tse in die Zeit seiner stärksten Betonung der Notwendigkeit der Unterordnung des Einzelnen zugunsten der Partei fällt. Bei Mo Tse finden sich sehr viele Belege für eine vergleichbare Einstellung. Ich zitiere lediglich einen: »Die Liebe ist gleich. Man trifft seine Wahl und tötet eine Person.«⁴⁵ Forkes Kommentar zu dieser Stelle lautet: »Die Tötung einer Person ist für die Erhaltung des Staates notwendig. Dann geschieht sie, obwohl man den Betroffenen nicht weniger liebt als alle anderen.«⁴⁶

In diesem Sinn wird auch der junge Genosse in der *Maßnahme* geopfert. Ein solches Urteil findet man weder bei Konfuzius noch bei den Taoisten. Die

43 GW, Bd. 18, S. 75.

44 *Analects*, S. 37.

45 Forke, S. 525.

46 Ebd.

Ähnlichkeit mit der Haltung des Ja-Sagers fällt uns auf. Eine gewisse Wandlung macht sich vielleicht insofern bemerkbar, als keine solchen Stellen im *Buch der Wendungen* verwendet werden.

Brechts Beschäftigung mit Mo Tse ist durch den Inhalt der Lehre erklärlich. Das Interesse an ihm in China entstammte nicht zuletzt dem Studium der europäischen Philosophie des 19. Jahrhunderts, was wiederum Forkes Übersetzung, die erste vollständige Übertragung in eine europäische Sprache, angeregt hat. Diese Wechselwirkung ist unverkennbar. Die europäischen Missionare verstanden Mo Tse als eine Art chinesischer Christusfigur. Seine Botschaft der universalen Liebe war unvollkommen, wie wir durch Legge erfahren, aber immerhin vergleichbar⁴⁷. Den chinesischen Christen gefiel es, daß er vor Christus gelebt hat. Sehr interessant ist in dem Zusammenhang unserer Erforschung der Parallelen zwischen China und Europa die Tatsache, daß Kuo Mo-jo Mo Tse ziemlich scharf ablehnt, mit der Begründung, er akzeptiere eine Gesellschaftsordnung, die Unterschiede in den Besitzverhältnissen zulasse, gleichzeitig aber wolle er, daß die Menschen sich gegenseitig lieben und das heiße, daß die Mehrheit die Minderheit lieben solle⁴⁸. Da Brecht Mo Tse keinen solchen Vorwurf macht, andererseits aber Kuo Mo-jo recht hat, ergibt sich ein Widerspruch, der sich aus folgenden Überlegungen erklären läßt. Brecht setzt sich mit Mo Tse nicht systematisch auseinander. Er wählt das Gemeinsame heraus und übergeht das Trennende. Er konnte das, weil der in einem anderen Kulturkreis beheimatete, in Europa so gut wie unbekannte Philosoph für ihn Anschauungswert besaß. In China aber wurde Mo Tse als Stütze für Chiang Kai-sheks »New Life Movement« in den dreißiger Jahren bemüht und die Befürworter solcher Neubelebungen galt es zu widerlegen. Diese Auseinandersetzung hatte einen konkreten gesellschaftspolitischen Hintergrund. Ansonsten galt Mo Tse anderen chinesischen Marxisten als Vorläufer ihres Systems. Hou Wai-lou macht darauf aufmerksam, daß Mo Tse aus seiner Schule »a political body with rigid organization and discipline« gemacht hat⁴⁹.

Wenn wir uns hingegen dem dritten Zweig chinesischer Philosophie zuwenden, finden wir eine viel größere Wandlung in Brechts Verständnis ihrer Bedeutung. Das Bewußtsein der Parallele, die wir bei Schweyk bemerkt haben, war zuerst in den späten dreißiger Jahren und Anfang der vierziger Jahre in ihrer vollen Tragweite möglich. Das erste Ergebnis seiner Lektüre des *Tao Te Ching* vermute ich in *Im Dickicht der Städte*. Wenn ich recht habe, dann muß Brecht das *Tao Te Ching* schon Anfang der zwanziger Jahre gelesen haben. Dort heißt es:

47 *The Chinese Classics* (Hong Kong University Press, 1960), 3. Aufl., zuerst erschienen 1893, Bd. 2, S. 122.

48 *Das Bronzezeitalter* (Peking, 1945, chinesische Ausgabe), S. 166.

49 *A Short History of Chinese Philosophy* (Peking, 1959), S. 7.

JOHN: Ich sehe nur Schwäche, nichts sonst. Seit ich dich gesehen habe. Geh nur und verlaß uns. Warum sollen sie die Möbel nicht fortragen?

GARGA: Ich habe gelesen, daß die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen. Und ich will gern noch Ihr Gesicht sehen, Shlink, Ihr milchglasiges, verdammtes, unsichtbares Gesicht.⁵⁰

Da das Chinesische auch sonst eine Rolle in dem Stück spielt, allerdings nur als exotische Zutat zum verkommenen Chicagoer Milieu, nehme ich an, daß wir es hier mit der berühmten Stelle aus Kapitel 78 zu tun haben. An diesem Beispiel sehen wir auch noch, wie sich seine Lektüre der chinesischen Philosophen auf sein Chinabild perspektivisch auswirkt. Hier befinden sich das Chinesische und das Amerikanische noch auf demselben Niveau. Das Bild in diesem Stück veranschaulicht nur den Kampf zweier Menschen. Ihm fehlen alle späteren Anspielungen. 1925 erschien dann die Anekdote *Die höflichen Chinesen* im *Berliner Börsen-Courier*⁵¹. Hier wird zwar von Höflichkeit viel geredet, aber es handelt sich im Grunde wieder um Exotisches, man merkt noch kein persönliches Angesprochensein. Im *Buch der Wendungen* setzt er sich mit anderen Erscheinungsformen des Taoismus auseinander, aber erst 1938, in der *Legende*, geht ihm die volle Bedeutung der in *Die höflichen Chinesen* dargestellten Begegnung zwischen Lao Tse und dem Zöllner auf. Wir können hier nicht näher darauf eingehen⁵². Bilder, die aus dem Taoismus stammen, entdecken wir auch frühzeitig, aber besonders Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre, in den Zeiten der Unterdrückung, in seinem Werk.

Getreu der chinesischen Überlieferung galt Lao Tse in Europa als Mystiker. Ansätze zu anderen Interpretationen gab es schon Anfang des Jahrhunderts, als man sich um den Gehalt seiner Ethik bemühte. Man lese den Artikel »Soziologisches« von H. Gutherz im Vorwort zu Wilhelms Übersetzung des *Tao Te Ching*⁵³. Wilhelm selber versteht ihn als Mystiker und spricht von der »Geschichtsmüdigkeit« seines Werks⁵⁴. Er versteht das Werk vom Standpunkt der späteren chinesischen Auslegungen, die durch den Buddhismus beeinflußt worden waren. Daher bezeichnet Waley Wilhelms Übersetzung als »scriptural«, während er die eigene »historical« nennt⁵⁵. Außerdem verweist Waley auf die Faszisierung Europas als Vergleich mit den Bedingungen für das Zustandekommen des *Tao Te Ching*, und diese Gemeinsamkeit in den Auffassungen ist im Zusammenhang unserer Untersuchung sehr interessant⁵⁶. Kuo Mo-jo läßt

50 GW, Bd. 1, S. 172.

51 GW, Bd. 11, S. 100.

52 Vgl. meinen Aufsatz *Towards an Understanding of Chinese Influence in Brecht, DVjs* 44 (1970), S. 374 ff.

53 Lao Tse, *Tao Te King* (Jena, 1911). Es ist wahrscheinlich, daß Brecht diese Ausgabe gekannt hat.

54 Ebd., S. IX.

55 *The Way and its Power* (London, 1934), S. 13.

56 Ebd., S. 100.

Lao Tse vom Paß in die Gesellschaft mit der Erkenntnis zurückkehren, er könne nicht außerhalb leben⁵⁷. Wie bei Mo Tse liegt die Verschiedenheit in den einander widersprechenden Interpretationen des chinesischen und des europäischen Schriftstellers auch hier auf ähnlichen Grundlagen. Außerdem gab es für Brecht damals keine Alternative zum Exil.

Zweifelsohne historisiert Brecht den Taoismus in dem Maße, wie er aus dem *Tao Te Ching* ein Bild für die Transformierung der Gesellschaft aufgrund der im dialektischen Materialismus gewonnenen Erkenntnisse leiht. Aber seine Verwendung der Lehre kommt der damaligen Bedeutung sehr viel näher, als man aus der Lektüre vieler Übersetzungen und aus der chinesischen taoistischen Tradition vermuten könnte.

Konfuzius bleibt insofern ein Fall für sich, als Brecht zwischen der Lehre und der Person unterscheidet. Aber das konfuzianische Geschichtsverständnis bedeutet eigentlich eine Art Ideologisierung der Geschichte, zumal man sie zugunsten der eigenen Intention umdeutet. Darauf spielt Brecht in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* an⁵⁸. Mo Tse verfährt ähnlich. Seine Analysen bedeuten eine Art Vorwegnahme einer Historisierung. Wie wir später sehen werden, faßt auch Mencius den Menschen als Produkt des Milieus auf. Brechts Interpretation der chinesischen Philosophen kommt also nicht nur von außerhalb, sie beruht weitgehend auf Kenntnissen, die ihnen selber präsent waren. Ihre geschichtliche Relevanz, die mit der Gesellschaftsanalyse zusammenhängt, haben sie für spätere Zeiten beibehalten, die sich auch der in der Gesellschaftsform bestehenden Widersprüche bewußt wurden.

Was die Übersetzung der alten chinesischen Gedichte angeht, bemerken wir einen vergleichbaren Prozeß. Obwohl Brecht, um mit Grimm zu reden^{58a}, die Gedichte ideologisiert und sich dadurch von seiner Vorlage, der Übersetzung Waleys, entfernt, kommt er gerade hierdurch den chinesischen Originalen oft näher. Dieser Vorgang ist hochinteressant. Wir können ihn in diesem Zusammenhang im Einzelnen nicht nachweisen, ohne diese Untersuchung über Gebühr zu verlängern.^{58b}

Auch sonst bewertet er die chinesischen Dichter, nachdem er sie besser kennengelernt hat, nach dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Relevanz. 1933 in dem Gedicht *Die Auswanderung der Dichter*⁵⁹ erwähnt er noch den verbannten Li Po, der später in *Besuch bei den verbannten Dichtern*⁶⁰ durch den engagierteren Po Chü-yi ersetzt wird.

57 Der Han-Ku-Paß in: *China erzählt* (Frankfurt/Main, 1964), S. 21 ff.

58 *GW*, Bd. 18, S. 231.

58^a Vgl. Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (Nürnberg, 1961), S. 65 ff.

58^b Bei Suhrkamp erscheint demnächst eine Darstellung dieses Vorgangs.

59 *GW*, Bd. 9, S. 495.

60 *GW*, Bd. 9, S. 663.

Dem modernen China begegnen wir auch in den Übersetzungen und in den eigenen Gedichten. Wir brauchen die Motive nicht alle aufzuzählen; sie reichen von China als Kulisse, im *Tsingtaussoldat*⁶¹, über das ausgebeutete China in vielen Gedichten und Stücken (Kuli, Kahnschlepper, der ostasiatische Markt usw.) bis zur zentralen Auseinandersetzung mit dem chinesischen Bürgerkrieg. Wesentlicher in dem Zusammenhang unserer Untersuchung ist das Verhältnis zwischen dem Chima des Tui-Romans und dem China in der *Turandot* und seinem Sezuan.

Dieses Chima des Tui-Romans ist ja eine Maske für Deutschland und Europa. Obwohl Brecht einiges aus dem Material für das Turandotstück verwenden konnte, blieb der Tui-Roman unvollendet. Angesichts der Verschiedenheit dieses Materials ist das auch nicht verwunderlich. Neben der direkten Darstellung der chinesischen Revolution besteht noch eine andere Welt, eine poetische Realität, wo der Taschi Lama alias der Buddha, der tibetanische Papst, der Gesalbte des Obersten Himmels, die Blume der Welt, Pander Lobsam Rhei – ein schöner Name, bedenkt man, was der Fluß der Dinge für Brecht sonst bedeutet – sich mit seinen 70 000 Tuis, »geübt in den gesamten literarischen Fähigkeiten«⁶², auf dem Weg von Tibet nach Peking befindet und gleichzeitig von Nordwesten nach Südosten reist. Daneben gibt es echte chinesische Namen, auch Ereignisse wie die Instandsetzung der Flußdämme wegen Überschwemmungsgefahr, die in der chinesischen Gesellschaft lebenswichtig waren. Es finden sich auch Anspielungen auf chinesische Philosophen und indirekte Zitate aus der chinesischen Philosophie. Solche Zitate haben oder hätten, denn der Tui-Roman blieb ja im Zustand des Fragments, wahrscheinlich nur Randbedeutung gehabt. Im Grunde geht es hier um Chinesisches.

Dasselbe gilt auch für das China der Prinzessin Turandot. Schillers *Turandot* hatte mit China noch weniger zu tun. Die Schwäche dieses Stücks besteht darin, daß Brecht zuviel sagen will und dadurch niemandem gerecht wird. Dieser Versuch hat seinen Grund in der neuesten chinesischen Geschichte. Es heißt nicht nur deswegen China, weil sich der Stoff in einem märchenhaften China abspielte, sondern sicherlich auch aus der Überlegung heraus, daß nur in China die Niederlage der »Faschisten« durch einen aus ideologischen Gründen erwünschten Aufstand vom Volk unterstützt wurde. Kai Ho – Mao Tse-tung – bedeutet die Volksrevolution. Das Gelungene in dem Stück beschränkt sich auf die satirische Darstellung der Intellektuellen und in weit geringerem Maße auf eine Parodie der jüngsten deutschen Geschichte. Abgesehen von diesen Anspielungen besteht das Chinesische im Stück lediglich aus ein paar Chinoiserien in der Art des Klabund, die nur peinlich wirken. Brechts eigene, in Wirklichkeit unbegründete Befürchtung, die er in bezug auf sein Chinabild im *Guten Menschen* geäußert hat, behält für Turandot seine Gültigkeit: »Hier hat man

61 GW, Bd. 8, S. 11.

62 GW, Bd. 12, S. 599.

dann das Chinesische als reine Verkleidung und als löchrige Verkleidung.«⁶³ Was sein Porträt der Tuis anbelangt, scheint es mir möglich, allerdings auch nicht beweisbar, daß es auf die sehr schöne satirische Darstellung der Konfuzianer und der Gelehrten in Mo Tse zurückgehen könnte. Auch gibt es eine Stelle in Mo Tse, wo er den Gelehrten anrät, wie die Kaufleute auf die Märkte zu gehen, um ihre Waren zu verkaufen⁶⁴. Aber dieses China bedeutet im Grunde Chima.

Mit dem *Guten Menschen von Sezuan* kommen wir zum letzten und in mancher Hinsicht interessantesten Teil dieser Untersuchung. Hier heißt es gleich zu Anfang: »Schauplatz: Die Hauptstadt von Sezuan, welche halb europäisiert ist.«⁶⁵ Und so halten sich in diesem Stück Chinesisches und Chimesisches die Waage. Ich möchte behaupten, daß das Stück sehr chinesisch ist, aber nicht in dem Sinn, wie das meist verstanden wird. Die Thematik dieses Stücks ist für Brechts Werk von zentraler Bedeutung. Wenn wir nun eine essentielle Verbindung mit chinesischen Themen feststellen könnten, bedeutete das, einen weiteren Beitrag zum Verständnis der wahren Signifikanz Chinas für Brecht liefern.

Diese Auffassung wird keineswegs durch die Tatsache widerlegt, daß man als Regisseur dem Stück durch kräftiges Untertreiben des Chinesischen am ehesten gerecht wird. Denn hier handelt es sich um zwei verschiedene Ebenen, zwischen denen wir genau unterscheiden müssen. Die Ratlosigkeit, als welche man die nebenbei inhibierende Reaktion auf das Chinesische dieses Stücks bezeichnen könnte, läßt sich an einem Beispiel aus der Forschung sehr schön demonstrieren. Es hieß dort: »Each play has its own individual tone . . . *The Good Soul of Setzuan* a Confucian urbanity, *The Caucasian Chalk Circle* a different blend of oriental colours.«⁶⁶

Brecht hat sich bekanntlich mit dem ursprünglich europäisch konzipierten Stück sehr viel Mühe gegeben. Hiervon zeugen die im Materialienband festgehaltenen Notizen. Seine Befürchtung über das Ergebnis habe ich schon erwähnt. »Folklore«⁶⁷ und »Chinoiserie«⁶⁸ wollte er vor allem vermeiden. Die meisten Namen sind wirklich chinesische Namen, die Zitate entstammen den chinesischen Klassikern (in Brechts eigener Auslegung dieser Bezeichnung) und in einem Fall sogar tatsächlich einem der klassischen Bücher im engeren Sinn. Der Stil erinnert entfernt an den Stil des chinesischen Theaters mit Selbstvorstellung der Personen und mit kommentierenden Liedern. Po Chü-yi wird zitiert, es treten Götter auf. Man hört von Pfirsichbäumen, Kranichen und Silber-

63 *Materialien zu »Der gute Mensch von Sezuan«* (Frankfurt/Main, 1968), S. 13.

64 Forke, S. 559.

65 GW, Bd. 4, S. 1488.

66 Esslin, S. 102.

67 Ebd., S. 13.

68 Ebd., S. 11.

dollars. Brecht war offensichtlich bemüht, die Handlung in einem wirklichen China spielen zu lassen. »Die Stadt Sezuan« änderte er entsprechend um⁶⁹. Das alles bleibt aber Oberfläche, chinesisches Kolorit, wie anders nicht zu erwarten.

Betrachtet man das Stück vom chinesischen Gesichtspunkt aus, geht einem sofort auf, wie europäisch es ist. Man hört zwar von den klassischen Tugenden, Wohlwollen und Gerechtigkeit; Frau Yang zitiert scheinheilig aus dem konfuzianischen Li Chi, ja der Wasserverkäufer kennt und zitiert Chuang Tse wortwörtlich. Die völlige Trennung im Chinesischen zwischen klassischer Schriftsprache und moderner Umgangssprache schließt einen solchen Vorgang von vornherein aus. Am Verhalten der Götter kann man diese Abweichung am klarsten sehen. Die Götter, die am ehesten Chinesisches darzustellen scheinen, sind in Wirklichkeit rein christlicher Provenienz. Die Floskel, mit der sie sich aus der Schlinge ziehen, ist zutiefst unchinesisch. In China läutert das Leid nicht, es deformiert nur. Dem Stück als solchem wird hierdurch selbstverständlich nicht im geringsten Abbruch getan. Wenn nun folgendes nur aus Zufall zustande kam, dann war es ein schöner Zufall. Brecht ändert die Namen um. Am Ende des Stücks stehen die Götter, nicht Shen Te, vor Gericht, weil sie Unmögliches von ihr verlangen. Heißt sie deswegen ironisch Shen Te? Auf chinesisches bedeutet das »göttliche Wirksamkeit«.

Das Thema dieses Stücks handelt von der Schwierigkeit, in einer bösen Gesellschaft gut zu sein. Diese Überzeugung, die der christlichen Überlieferung widerspricht, fällt mit dem Ausgangspunkt der chinesischen Ethik genau zusammen. Deswegen reiht Mo Tse folgende Gegensatzpaare aneinander: »stark, reich, vornehm, schlau« gegenüber »schwach, arm, gering und dumm«. Bei solcher Übereinstimmung hätte Brecht lediglich zitieren, nicht historisieren brauchen. Nach Mo Tse nützen die Menschen, die der ersten Gruppe zugehören, diejenigen der zweiten Gruppe »infolge dieses allgemeinen Mangels an gegenseitiger Liebe« aus⁷⁰. Es hieße Mo Tse mißverstehen, wollte man ihm einen Glauben an die Zweckmäßigkeit einer alleinseligmachenden Liebe unterstellen, denn er brachte auch andere Vorschläge zur Vereinigung der Gesellschaft vor. Diesen Punkt möchte ich hier trotz der offensichtlichen Relevanz dieser Einstellung für viele Figuren in den Stücken Brechts nicht weiterverfolgen. Ich möchte vielmehr auf eine andere, genauere Parallele aufmerksam machen.

Einige Forscher haben schon einen Zusammenhang zwischen Brecht und Mencius vermutet, es aber bei einer allgemeinen Formulierung des Tatbestands belassen, beide glaubten, der Mensch sei von Natur aus gut⁷¹. Ich möchte diese Parallele etwas genauer untersuchen, wobei ich mir dessen bewußt bin, daß die Ergebnisse spekulativer Natur sein müssen, da uns konkrete Belege fehlen.

69 Materialien, S. 95. Trotzdem heißt es »die Provinz Kwan«, GW, Bd. 4, S. 1491.

70 Forke, S. 244.

71 Vgl. P. Bridgewater, Arthur Waley and Brecht. In: *German Life and Letters* XVII (1964), S. 218.

Trotzdem halte ich den Versuch für vertretbar und schon aus Gründen der Richtigstellung für notwendig. Denn Mencius lehrt nicht nur, daß der Mensch von Natur aus gut sei, sondern auch, daß die gesellschaftlichen Zustände es ihm nicht ermöglichen, gut zu bleiben. Er bittet daher die für die Gesellschaft verantwortlichen Herrscher, diese Zustände umzuändern: »What leisure have they (the people) to cultivate propriety and righteousness?«⁷²

Die Gleichheit der Auffassungen zwischen Mencius und Brecht geht sehr weit. Ich möchte das mit einigen Beispielen belegen. Bei Mencius heißt es: »The way in which a man loses his proper goodness of mind is like the way in which the trees are denuded by axes and bills. Hewn down day after day, can the mind retain its beauty? But there is a development of its life day and night, and in the calm air of the morning, just between night and day, the mind feels in a degree those desires and aversions which are proper to humanity, but the feeling is not strong and it is fettered and destroyed by what takes place during the day. This fettering taking place again and again, the restorative influence of the night is not sufficient to preserve the proper goodness of the mind.«⁷³ Bei Brecht klagt der erste Gott: »Seit 2000 Jahren geht dieses Geschrei, es gehe nicht weiter mit der Welt, so wie sie ist. Niemand auf ihr könne gut bleiben.«⁷⁴

Wir wissen, was Brecht über die anstrengende Bosheit sagt. Bei Mencius lautet der entsprechende Gedanke in einem Vergleich mit der Natur des Wassers folgendermaßen: »The philosopher Kaou said: ›Man's nature is like water whirling round in a corner. Open a passage for it to the east, and it will flow to the east; open a passage for it to the west, and it will flow to the west. Man's nature is indifferent to good and evil, just as the water is indifferent to the east and the west.‹ Mencius replied: ›Water indeed will flow indifferently to the east or west, but will it flow indifferently up and down? The tendency of man's nature to good is like the tendency of water to flow downwards. There are none but have this tendency to good, just as well water flows downwards. Now by striking water and causing it to leap up, you may make it go over your forehead; and by damming and leading it, you may force it up a hill; but are such movements according to the nature of water. It is the force applied which causes them. When men are made to do what is not good, their nature is dealt with in this way.«⁷⁵ Shui Ta rechtfertigt sich vor den Göttern mit dem Hinweis: »Die Verhältnisse haben es mit sich gebracht, daß ich das letzte Mal geblieben bin.«⁷⁶ Dieses Wort erinnert uns an das *Lied über die*

72 Buch 1, Teil 1, Kap. 7, Nr. 22. *The Chinese Classics*, 3. Aufl., Bd. 2. (Hongkong, 1960), S. 148.

73 Buch 6, Teil 1, Kap. 8, Nr. 2. Legge S. 408.

74 GW Bd. 4, S. 1492.

75 Buch 6, Teil 1, Kap. 2, Nr. 1. Legge S. 395.

76 GW, Bd. 4, S. 1599.

Unsicherheit menschlicher Verhältnisse in der *Dreigroschenoper*⁷⁷. Einer der bekanntesten Verse aus der *Dreigroschenoper* lautet »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.«⁷⁸ Bei Mencius heißt in Forkes Umschreibung die entsprechende Stelle: »Hunger und Durst sind . . . Feinde jeder Moral.«⁷⁹

Die Parallelität der Anschauungen über das Wesen des Menschen und über die ihm auferlegten Verhaltensweisen ist in der Tat verblüffend. Aufgrund der Gemeinsamkeiten in der Auffassung des Guten, nicht als einer heroischen, sondern als einer natürlichen, unter den Umständen aber leider nicht praktizierbaren Eigenschaft, aus solchen Überlegungen heraus halte ich dieses Stück für sehr chinesisch und nicht der eher oberflächlichen chinesischen Patina wegen. In solchen Übereinstimmungen liegt auch, meines Erachtens, der tiefere Grund für Brechts Beschäftigung mit chinesischer Thematik. Ob nun ein ursächlicher Zusammenhang zwischen seiner Menciuslektüre und seinem Menschenbild besteht, läßt sich vielleicht nie mit Sicherheit sagen⁸⁰. Es scheint mir allerdings auch aufgrund seiner Beschäftigung mit den anderen chinesischen Philosophen und deren nachweisbaren Bedeutung für sein Werk und für seine Person zumindest wahrscheinlich. Habe ich mit dieser Vermutung recht, dann entstünde auch diese Verbindung aus einer Verwendung des gesellschaftlich relevanten Teils der Lehre. Denn Mencius war überzeugter Konfuzianer.

*Ihr Konfutse, der Karl Marx*⁸¹

Das moderne China war für Brecht ein Brennpunkt für die Probleme der modernen Gesellschaft und ein Beweis für deren Lösbarkeit. In den Schriften der chinesischen Philosophen fand Brecht eine vorwegnehmende Bestätigung der durch das Marxismusstudium gewonnenen Erkenntnisse und eine nützliche Analyse menschlichen Verhaltens in einer chaotischen Welt. Die anfangs aufgeworfene Frage, ob seine Beschäftigung mit chinesischer Thematik eine wirklich bestimmende Funktion bei der Bildung seines Gesellschaftsbewußtseins gehabt habe, war selbstredend nur provokatorisch gemeint, um auf die vielen Gemeinsamkeiten aufmerksam zu machen. Eine gewisse Funktion hat sie aber gehabt; man könnte vielleicht sagen, daß sie bei der Bestimmung dieses Gesellschaftsbewußtseins mitgewirkt hat. Zieht man die humanistische, anti-metaphysische Einstellung der Chinesen in Betracht, ist es erklärlich, warum vergleichbare Zustände ähnliche Analysen hervorbrachten. Wir haben gesehen, wie Brecht Chinesisches in dem Moment historisiert, wo er der Intention des jeweiligen Philosophen widersprechende Lösungen impliziert. Angesichts des weiten zeitlichen Abstands ist das nicht besonders verwunderlich. Auffallend vielmehr ist, wieviel Chinesisches in seinem Chinabild enthalten ist.

77 GW, Bd. 2, S. 430.

78 Ebd., S. 457.

79 *Geschichte der alten chinesischen Philosophie* (1927), S. 212.

80 Er besaß Wilhelms Übersetzung: *Mong Dsi* (Jena, 1916).

81 GW, Bd. 14, S. 1440.

MORDECAI GORELIK
[Carbondale, Illinois]

RATIONAL THEATER

Bertolt Brecht's *Mother Courage and Her Children* (1948), perhaps the greatest drama our century has so far produced, shows the market woman, Anna Fierling, at the periphery of events during the conflict between Protestantism and the Catholic counter-Reformation, the Thirty Years' War, which devastated Europe in the first half of the seventeenth Century. Mother Courage follows the armies of Charles X of Sweden in her market wagon, struggling to make a living for herself and her children. In the end we see her pulling her wagon through the falling snow, with the fifes and drums of marching regiments in the distance and the war still far from its end. The tragedy of Mother Courage is but one part of an epic story in which a whole continent is delivered up to fire and sword.

In an similar epic vein, Dürrenmatt's *The Visit* (1956) concerns the destruction of the grocer, Anton Schill, who is murdered by his townsfolk so they can collect a reward from the woman, now a billionaire, whom he once betrayed. We feel strongly for Schill—he has long since atoned for his vileness—yet there is no great catharsis over his fate. It is the march of ironic events in the town rather than his individual tragedy that moves us.

The Great White Hope, while centering on its protagonist, Jack Jefferson, at the same time opens out both to a panorama of Negro life and to the operations of the white bigotry that pursues Jefferson across the U. S. and abroad, in Europe, Mexico and Cuba. The Black champion is not a blameless victim. Human nature, as Somerset Maugham pointed out, is consistent only in its inconsistencies. Jefferson is a bundle of contradictions, powerful and hot-headed, gay and morose—but so outrageously put upon that even critics and audiences accustomed to unflawed heroes can still accept him. They were less ready to accept as a heroine a business woman like Mother Courage, who sacrifices the life of her son when she haggles too long over his ransom.

Ambivalent character-drawing of this sort is one of the items of Brecht's Epic theater that has repelled many critics. Indeed, over a period of some forty years, the more they learned about the views of Brecht and Piscator, the more they objected. My dear and lifelong friend John Gassner, in a lecture in 1962, summed up his views on the great German dramatist as follows:

Brecht, who has recently become curiously fashionable in our academic world as the leader of 'epic theatre' while still impinging only very slightly on our professional

stage, was a mass of contradictions. He was a provocative playwright and gifted stage director, but it is absurd to assume that he had a pass-key to modern dramatic art . . . In brief, it was only Brecht's intellect that came to rest in the Marxist teachings that colored but did not consistently and strictly determine the character of his work. Brecht the theoretician of dramatic art, moreover, was often contradicted in his plays by Brecht the playwright, who thought he was 'detached' when he was attached and 'cool' when he was actually warm—who fancied himself a social scientist when he was, at best, actually a quizzical and complex artist . . . It is, indeed, ironical, on the one hand that Communist Russia should have virtually ignored his work despite his Marxist trumpetings. And it is no less ironical that the most distinguished and successful Brechtian work in English thus far should be Robert Bolt's Sir Thomas More drama, *A Man for All Seasons*—a play that celebrates a martyr of the Church and elects for a spiritual rather than Marxist philosophy.¹

Richard Watts, drama reviewer for the liberal New York *Post*, and no great admirer of Brecht or Epic theory, professes to be fascinated by the playwright's inconsistencies: Brecht, he says, in practice ignores all Epic principles, as in the emotional, melodramatic scene in *Mother Courage*, in which the mute girl, Katrin, allows herself to be shot in order to save a sleeping village from the enemy.² Martin Gottfried, who is an admirer of Brecht's work, reviews *Mahagonny* with the comment, "As usual with Brecht, his rationale for *Mahagonny* had practically nothing to do with its art."³

The meaning of Epic theory is not quickly grasped, and its adherents can often be as misled as its opponents. Brecht once remarked, with his usual irony, "I feel as a mathematician would do if he read: 'Dear Sir, I am wholly of your opinion that two and two make five.'" There is a whole folklore concerning Epic, of which these are a few samples: Epic is a philosophy of theater by an armchair theorist who knows nothing about the stage; it is humorless; its plays contain no living characters; it calls for a dull lecture instead of exciting drama; it is coldly cerebral and unemotional; it is antipoetic; it believes in alienating an audience; and more notions of that sort. Epic is often lumped together with the anti-rational avant-garde as still another example of "total theater" when in fact it is the polar opposite of the irrational. Neither Brecht nor Piscator were "armchair" theorists. Both men spent their lives on the stage, and their theories were the direct result of their practice. Far from being spun out of thin air, Epic was born in the German theater. Its innovations were a response, on stage, to the travail of a nation offstage.

1 John Gassner, *Dramatic Soundings* (New York, 1968), pp. 706-707.

2 Richard Watts, *New York Post*, Nov. 21, 1963.

3 Martin Gottfried, *A Theatre Divided* (Boston, 1967), p. 133.

Piscator

Epic cannot be understood without some knowledge of modern German history. The crushing defeat of Germany in World War I, followed by a calamitous inflation, polarized the nation's political thought. Germany was riven by strikes and insurrections on the left and by semi-military *putsches* on the right. In these circumstances the theater people of the older generation clung desperately to the belief that a middle ground still existed in the arts. As time went on, however, this middle ground proved to be increasingly sterile and exhausted. The younger generation of intellectuals moved leftward, repudiating *in toto* the prewar German tradition of pedantic schoolmasters and ferocious drill sergeants. In the theater, Expressionism, vehemently idealistic, in the dramas of Kaiser, Toller, and Hasenclever, rang with a despairing outcry in defense of humanism (the *O Mensch Dramatik*). But the developing crisis soon left no room even for this type of neutrality. Dadaism, cynical and nihilistic, succeeded Expressionism on stage, with the simple aim of bewildering and insulting the conformist, middle-class spectator.

Brecht and Piscator had their initiation in Dadaist theater, an era that invites comparison with the nihilist outlook of Absurdism today. Neither Brecht nor Piscator, however, would remain satisfied with a program of mere nose-thumbing; before long they gravitated toward a political consciousness and Marxist, class-war discipline. The discipline, at least, they both subsequently abandoned, but not the search for a technique that would bring the theater abreast of twentieth century science and technology. Then came Nazism. Epic went into exile with Piscator and Brecht, returning with them, after World War II, to develop further at Brecht's Berliner Ensemble in East Berlin and in the plays directed by Piscator in Western Europe.

The American student of Epic theater has access to the plays and essays of Brecht, almost all of whose writings are now available in English. Piscator, whose work preceded and accompanied that of Brecht, remains almost unknown here. His career as director began in 1919-1920 at Königsberg, in East Prussia, where he managed the Tribunal, a theater devoted to the working class. In 1924 he was engaged as stage director for the Socialist-sponsored Volksbühne and its mass audience. There he initiated the use of "footnotes" to his stage productions, employing still-projections and films in order to arrive at a wider scope and a historic perspective—thus offsetting the "lyrical pathos" of the scripts with which he had to deal. Three years later, after parting, not too amicably, with the Volksbühne management, which had found his productions too disturbing, he took over Berlin's Nollendorf Theater. At the Nollendorf he carried out some of the great productions of his pre-Hitler career, including the historic staging of *The Good Soldier Schweik* (1928). With the coming to power of Adolf Hitler, Piscator fled to America, remaining

in New York thirteen years as the head of a school, the Dramatic Workshop, which he established. Sometime after his return to Germany in 1951, by an act of poetic justice he was appointed general director of West Berlin's Volksbühne. It was here that he staged the first showing of Hochhuth's *The Deputy*, a script turned down by every other theater in Germany. Piscator died in 1966.

Piscator's scenic innovations have not been given the credit they deserve in the U. S. for having anticipated, by at least a decade, the brilliant documentary technique of the Federal Theater's Living Newspaper. He had the great merit of taking modern environment seriously, trying to make it functionally real on stage in order to show its indispensable role in today's world. Technology and science are the creators of modern environment, and their aid is necessary in understanding the world they have created. This is a lesson that theater, in general, has yet to learn from Erwin Piscator. Technology has supplied the stage with superb lighting and elaborate mechanical equipment. With these aids, current staging, paradoxically, tries its hardest to forget there is such a thing as technology.

Brecht

If Piscator was the innovator of Epic technique, Brecht was its theoretician. Brecht's ideas for the renewal of theater in our era have made headway slowly but steadily, encountering resistance and misunderstanding all the way. It could hardly have been otherwise, for nothing that is drastically new finds easy acceptance. Brecht himself was responsible for some of the difficulties, especially those concerning the principle of alienation, distancing or "cooling" effect. (I have heard no end of nonsense about what this means, including the weird notion that it is supposed to alienate the audience.) Like everyone else who is not a cretin, Brecht went through an intellectual development, so that his views gradually changed during his lifetime, sometimes very markedly. Starting out with the usual impatience of a rebel challenging an accepted tradition, he came to emphasize the continuum of theater, the dialectic relation between its old and new forms, between the theater of learning and the theater of entertainment. His thinking was not of the simple type that could be handily reduced to ten or twelve commandments (even when he himself tried it). Still he never gave up his search for an understanding of the issues that confront theater in the modern world.

That Brecht was "coldly cerebral" has no substance in fact, as I can testify from my own experience, for he once threatened to throw me out of the window when I disagreed with him on the use of suspense and climax in drama. Following that incident he composed, ruefully, *A Little Private Lesson for My Friend Max Gorelik* in the hope of clearing up my mind. He was not unaware

of the bluntness of tone which was habitual to his writing. "My way of writing," he admitted, toward the close of his life, "takes too much for granted. To hell with my way of writing."

The contention that Brecht was humorless makes no sense to anyone who knows his plays. He believed in having fun in the theater—a conviction expressed in his earliest writings as a drama critic in his native Augsburg; and as time passed he emphasized more and more the entertainment value of theater—without forgetting its task of teaching the audience:

Thus the pleasure of learning depends on all sorts of things; but none the less there is such a thing as pleasurable learning, cheerful and militant learning. If there were not such amusement to be had from learning, the theater's whole structure would unfit it for teaching. Theater remains theater even when it is instructive theater, and in so far as it is good theater it will amuse.⁴

Brecht was ready to agree even with the Absurdists, but with an overtone which they could not have found congenial: "The theater must in fact remain something superfluous, though this indeed means that it is the superfluous for which we live."⁵ "Superfluous" in Brecht's sense meant the same thing as Heibel's "Theater is the only possible pause in a man's life." It did not mean "empty." Nor did it mean "barbaric delights"—Brecht's term for the philistine theater: "We know the barbarians have their art. Let us create another."⁶ And it is not in the least true that he banished emotion from Epic theater: "It by no means renounces emotion, least of all the sense of justice, the urge to freedom, and righteous anger . . ."⁷

Brecht was more Brechtian than Mr. Watts gives him credit for. There is a difference between pathos and bathos! Kattrin on the rooftop in *Mother Courage* is no Sidney Carton orating at the foot of the guillotine. Both Kattrin and the audience feel emotion during that scene, but it is an emotion pervaded by thought: and the thought is that this mute girl, who longs for a home and children but is no matrimonial bargain, especially after she has been disfigured by some soldiers, is selling as dearly as she can a future that contains no hope.

The gibe about "Marxist trumpeting" should be directed at the Marxist critics rather than at the playwright. In the Soviet *Short Literary Encyclopedia* (1962) Brecht is termed "the brilliant and original representative of socialist realism." This appreciation came late, not until six years after his death. In his early pro-Communist period his drama, *The Expedient*, was, perhaps

4 John Willett, trans. and ed., *Brecht on Theatre* (New York, 1964), p. 73 ("Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction").

5 *Ibid.*, p. 181 ("A Short Organon for the Theatre").

6 *Ibid.*, p. 189 ("A Short Organon").

7 *Ibid.*, p. 227 (Dialogue with the playwright Friedrich Wolf).

rightly, rebuked by the German C. P. as politically sectarian. On his return from exile after the War, he found no favor with the leading East Berlin drama critic, Fritz Erpenbeck. Nor did the Berliner Ensemble's Soviet tour, in 1957, arouse any great enthusiasm on the part of critics devoted to the essentially romantic "realism" of Stanislavsky. (John Willett reported, however, that the younger people were keenly interested.) It should be realized that, except in the matter of political ideology, the "established" theaters of America and the Soviet Union see eye to eye.

An Epic Theater Catechism

I do not propose here to correct every mistaken notion that has appeared in print concerning Epic theater. But some, at least, should be dealt with, since they are both widespread and persistent:

1. *Epic believes in alienating the audience.* The idea is to get the audience to think, to reflect, *as well as to feel*; to judge the characters and the action of a play rather than to sit on the edge of its chairs with excitement. This "alienation" should also be applied to the script, whose story should be offered with a certain reasonable detachment instead of with sheer emotionalism or meretricious excitement. If this treatment "alienates" an audience, so much the worse for the audience.

2. *Epic insistence on "learning-plays" turns theater into a dull lecture.* It is a fallacy to suppose that a good play does not teach anything. Even the stupidest play teaches something—if only stupid banalities. Epic says healthy plays bring clarity to their audiences. Of course no lecture has the right to be dull. Didactic theater, especially, has the obligation to use all its colorful resources in order to make its teaching in the highest degree entertaining. Drama, even tragedy, is a pleasant form of communication. Epic production may, indeed, be said to have the ideal of scientific precision and therefore to resemble a lecture demonstration. But it is a non sequitur to assert that this makes for dullness. The stage productions of Brecht and Piscator, while unorthodox in form, have always been fascinating experiences.

3. *Epic is anti-emotional and addressed only to the intellect.* The current theater is overwhelmingly emotional in its appeal. Brecht: "The essential point of the Epic theater is perhaps that it appeals less to the feelings than to the spectators' reason . . . At the same time it would be quite wrong to try and deny emotion to this kind of theater." Epic sees no reason why the spectator should be asked to check his intelligence along with his hat and coat when he enters the theater. For Brecht the word "emotional," like the word "exciting," was too often a cover for a mindless or meretricious pumping-up of intensity on stage. "The theater," he complained, has been decapitated. We must put its

head back on its shoulders." It follows that Epic believes in the intelligible dramatic script and the use of words. Indeed, for Brecht the "literarization" of the theater was a prime necessity.

4. *Brecht was against suspense and climax in drama, and objected to the well-made play.* The "well-made play" to which this refers is the kind developed by Sardou and Ibsen. Considered the ideal form in the contemporary theater, it is tightly written and suspenseful, with a crisis in each act building to a shattering emotional climax and followed by a brief denouement. Brecht was suspicious of this form on the ground that it is an instrument for "putting over" trivial, stereotyped or false ideas. I never agreed with him about this. I see no reason why a play of real merit should not be well-organized in its presentation. In fact Brecht has suspense in his plays, but it is usually a sense of reasonable expectation rather than of nail-chewing apprehension. Brecht also has climax in his plays, but it is the weight of accumulated events rather than an explosion of feelings. This type of suspense and climax are typical of the chronicle form, which was the method that Brecht invariably used.

5. *Epic is opposed to catharsis in drama.* It is opposed to catharsis as the *sole purpose* of drama. Believing, as it does, that the basic purpose of drama is to teach, it opposes the current notion that the basic purpose of drama is to purge the spectator and to do no more than that. Epic maintains that the spectator should not merely be relieved of his apprehensions: he should not only feel "better" but wiser and more capable. Current dramatic criticism which makes so much of Aristotle's theory of catharsis, has forgotten that Aristotle also spoke of *anagnorisis*—the movement of a drama from the unknown to the known. Drama is not simply an emotional exercise; it has a teaching-function.

6. *Brecht's plays are supposed to be the only examples of Epic drama ever written.* To date, at least, there have been no examples of completely Epic plays, whether by Brecht or anyone else. Some plays are more Epic than others, depending on how much they tell of the wider social background of their *personae*. Shakespeare, who could evoke the whole social matrix of his characters, was an Epic dramatist long before Brecht. So was Molière. It is characteristic of better playwrights that their stories emerge from the nexus of social relations. Arthur Miller's *The Crucible* is more Epic than his *Death of a Salesman*, and both are distinctly more Epic than anything in Tennessee Williams, for instance. Not that Epic elements are completely missing in Williams, or even in Ionesco. Even the cheapest boy-meets-girl concoction usually offers some fragment of Epic information: boy-meets-girl in the French Revolution at least employs a few clichés of history in bringing on the aristocrats and the sanscoulottes, the tumbrils and the guillotine. Brecht considered his own plays to be first steps in the direction of a specifically Epic drama.

7. *Epic drama is just a new name for thesis and propaganda plays.* While

Epic dramaturgy calls for mind as well as for feelings, it does *not* call for debate instead of action. Especially—as often happens in thesis plays—the script does not contain real people. Hack propaganda plays are even more impoverished. One-sided pleading, emotional partisanship, are foreign to the temper of Epic, which, at least ideally, depends upon documentary proof convincingly presented. That was one reason why Brecht considered renaming Epic, calling it Dialectic theater. Note, however, that the need for clarity and adequate proof does not mean that Epic must always be “neutral.” It can work very effectively to expose injustice, oppression or misinformation.

8. *How can Epic expect a dramatist to deal with a great many more facts without making his play discursive?* This is not a matter of quantity but of quality. The ability to choose themes of large scope, and to compress large themes dramatically, are among the indications of a superior dramatic talent.

9. *Epic has no use for the definition of individual character in a play.* On the contrary, Epic asks for more insight into the sources of individual character. Good dramatic writing (except in special cases such as that of the Living Newspaper), is and must be, *interpersonal*. But it should describe individuals in relation to the social, historical, and political circumstances under which they live. Current dramatic writing too often presents individuals as though they existed in a vacuum or, at most, in an aura of local color. Those commentators who assert that Brecht was not interested in recognizable human beings should be confronted with the living, breathing people Brecht has created—Mother Courage, or the servant girl, Grusha and the rascally judge, Azdak, in *The Caucasian Chalk Circle*. (On second thought, why take the trouble of confronting them? You can lead a horse to water, etc.)

10. *Epic is opposed to all psychology in dramatic writing and acting.* Epic is opposed to the over-valuation of Freudianism and especially to the current emphasis on the sexual aspects of psychiatry, which takes the place of an interest in more general human relationships. This preoccupation of the contemporary theater tends strongly to limit the themes of its scripts and its acting. Epic does, in fact, lean toward Gestalt psychology in asking for a proper adjustment of foreground characters to background and in calling for an alert type of audience reaction (contact instead of confluent attention).

11. *Epic is anti-Stanislawsky.* In some ways, yes; in other ways, no. Epic acting is classic rather than romantic or Freudian. It denies that the actor can “creep into the skin” of his character. It asks the actor to observe and imitate the actions of his character instead of trying to “feel into” the emotional makeup of his role. The Epic character explains himself fully on stage and by means of his actions; it is not necessary to know his complexes, to guess at his childhood traumas, or even to know his past personal history. On the other hand, Epic is not *opposed* to learning what it can of a character’s history, emotions or complexes. Epic finds that all this data is subordinate to the charac-

ter's actions in the course of the story. From this point of view Epic supersedes rather than negates Stanislavsky. Epic has the same reservations about Stanislavsky's Naturalistic acting that it has about Naturalism in general. (As John Gassner pointed out, verisimilitude is not the same thing as realism.) Moreover, Epic looks to the dynamic *strategy* of a character rather than a static presentation of *traits*. In the book of the Berliner Ensemble, *Theaterarbeit* (1952), Brecht listed "Some of the Things That Can Be Learned from Stanislavsky." This essay was apparently intended as a sop to local Communist critics "at a time when Stanislavsky's virtues were being preached as part of a general attempt to emulate Soviet critical standards." The gesture failed to satisfy. "Certainly a conference on Stanislavsky's ideas held shortly afterwards in East Germany led the dominant critics of the day to conclude that the Berliner Ensemble was by no means in step."⁸

12. *Epic makes the actor self-conscious by expecting him to add his own comment to the role.* Every actor adds his own comment to the part he plays; he cannot do otherwise. A bad actor calls attention to himself instead of to the character. A good actor colors his part with his own personality. There have been many differing interpretations of Hamlet by actors of the first rank. Only a very mediocre actor can turn out a characterization so neutral as to be meaningless. On the other hand a very fine actor makes us aware that we are in the presence of a superior personality, one who tells us much about himself in telling us about the character whom he is portraying.

13. *Epic says the audience must not identify with the characters in a play.* It is totally impossible for an audience to avoid identification unless the actors are grossly incompetent. What Brecht opposed was an unthinking sort of identification, an uncritical acceptance. No human being is perfect, nor can anyone's decisions or self-justifications be accepted uncritically. The idea is to restore the thoughtfulness of the audience in observing the characters and their behavior—assuming that no person is ever wholly good or entirely evil.

14. *Epic theater is anti-poetic.* There is no basis for this belief. Any play that looks at life with more than a casual glance, any dramatic inquiry that has height and depth, will express itself in poetic imagery. Brecht himself was a poet-dramatist. Epic is suspicious of plays with "built-in" poetry—plays which set themselves the task of being poetic and which usually wind up as adolescent efforts without real characters or events.

15. *Epic stage form consists of half-curtains on a wire, projected titles, film sequences, fragmentary scenery and loudspeaker comment.* These have been Brecht's and Piscator's trade-marks, used in order to compel audience attention, to amplify the script with additional data, or to deliberately slow up audience excitement. The Living Newspaper productions of the Federal Theater era made

8 Ibid., p. 238 (Willett's comment).

brilliant use of such elements in dramatizing statistics and other factual data. But the use of projections, etc., is *primitive* Epic form, mere beginnings in the search for a classical stage method of the future. There have been too many local productions in which these novelties appeared as guarantees of Epic staging. Epic staging does not consist in the use of novel "stunts," nor is it a pastime for snobbish intellectuals. As a matter of fact, no one, at present, knows exactly what Epic form is, or what it is likely to be in the future. Right now Epic is a critique, a policy, a standard, rather than a stage form that makes use of projections or loudspeaker comment.

16. *Epic settings are negative and colorless.* It is true that the Epic setting is totally without "atmosphere." No attempt is made to reproduce an environment. Only such properties are used as are required by the action, and the settings are so utilitarian that they may be regarded as larger-scale properties. The cyclorama or sky drop, with its suggestion of infinite space, is not employed, and the stage is a finite platform or box. At the same time the Epic scenic elements are chosen with great care and are therefore evocative as well as utile. The Epic designer is still required to be selective and to organize the elements of his design on stage; furthermore, these elements are used more dynamically than in contemporary staging. The Epic setting, in the productions of both Brecht and Piscator, has been colorful, inventive, rich in detail and dynamic in function. Among notable examples of Epic have been Casper Neher's designs for many of Brecht's early productions, including those for *The Threepenny Opera*; the work of various artists for the Living Newspaper, particularly that of Howard Bay for *One-Third of a Nation*; the remarkable designs of Karl von Appen for a whole series of productions at the Berliner Ensemble; Teo Otto's treatment of Dürrenmatt's *The Visit*; Robin Wagner's designs for *The Great White Hope*; Peter Wexler's for *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*.

17. *Even if the criticisms made by Epic are justified, of what use are they if a contemporary audience won't accept them?* There are many contemporary audiences: the American audience of Broadway, of off-Broadway, of off-off-Broadway, of the university and community theaters, the naive audience, the sophisticated audience, the coterie audience. There is the audience of Western Europe and the audience of Eastern Europe, the Asian and the African audience. Any one of these publics may be more willing to accept Epic than another may be. Brecht sometimes spoke harshly of today's middle-class audience, which he called "primitive." It consists, he said, of couples who come to the theater to be emotionally titillated—a crude, vitiated audience which needs to be verbally spanked and reconditioned. He knew, undoubtedly, that in order to teach an audience one must take account of its current limitations. But you do this by starting from common ground with your audience, not by catering to its prejudices.

18. *Does a director's or designer's use of Epic technique automatically prove he is talented?* Not necessarily. Not every "modernist" who paints in the style of Picasso is an automatically gifted painter. Any dramatist, director, actor or designer who adopts the Epic method must give proof of his talent in the technique he has chosen.

19. *Epic makes sweeping claims that everything good, healthy or mature in the theater, whether in playwriting, acting, directing or design, is an example of Epic.* Epic has begun the very necessary work of sorting out what is healthy from what is decayed in the theater. Epic did not spring full-grown from the brain of Zeus, but claims honorable descent from the tradition of important drama—meaning that it makes use of the same criteria as the best of the past. The term "Epic" has not been patented by Brecht, Piscator or anyone else: you are welcome to use it or not to use it; what is important is that you understand what is meant by it. Epic belongs to anyone who wishes to contribute to its development. If you believe in a vigorous, responsible theater, but do not want to call it Epic, call it anything you like.

20. *Epic theater is only for Marxists.* Like Bernard Shaw, who said, "Marx made a man of me," Brecht came to his political opinions by way of Marxism, from which he derived his class-war outlook and his belief, which underlies all his later plays, in economic determinism and its superstructure of social, political and cultural institutions. His sympathy from first to last was with the worker and peasant, though he had no illusions about the limitations of either one. On the other hand his contempt for bourgeois capitalism and "private initiative" was softened by a reluctant admiration for their achievements.

In point of fact Brecht's passionate but unsentimental humanism rose above all political ideologies, including his own. It need not have surprised John Gassner that Robert Bolt, under Brecht's influence, could write in praise of the churchman Sir Thomas More. Both Brecht and Shaw were rampageous individualists: in the unlikely case that either of them had ever joined the Communist Party, they must have given the C. P. a headache. Moreover, theater is theater, and any philosophy, political or otherwise, must prove itself on stage. You do not become automatically talented on stage just because you are Communist or Republican, Episcopalian or Jewish, black or white, hawk or dove.

The Epic tradition is visible not only in Brecht's plays but in *A Man for All Seasons*, *The Visit*, *The Great White Hope*. Epic's documentary method is evident in *Oh, What a Lovely War!*, in Rolf Hochhuth's *The Deputy* and *Soldiers*, in Kipphardt's *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, Weiss's *The Investigation*, Donald Freed's *The Rosenbergs*. Conor Cruise O'Brien's *Murderous Angels* is an Epic account, as fascinating as it is horrifying, of the U.S.-Soviet struggle over the Congo. And the librettists of the musical *1776* may not have received a charter from Epic, but they certainly contributed to Epic tradition when they turned away from the wax figures of a Mme. Tussaud's gallery in

order to show, cheerfully, all the foibles of Adams, Franklin and Jefferson as these founding fathers worked away and fought each other over the document that was to become America's Declaration of Independence.

Legacy

In 1962, when I wrote to Erwin Piscator to congratulate him on his appointment as *Intendant* of the Freie Volksbühne, I mentioned a *New York Times* report that he had been chosen to create a West Berlin theater capable of challenging the East Sector's Berliner Ensemble. He answered promptly that he had no such mission. His purpose, as he obviously saw it, was not to lend himself to the Cold War but to continue his lifework, the building of "an analytical theater of almost scientific precision and critical objectivity."

Bertolt Brecht, in 1955, the year before his death, sent a message to a theater conference scheduled at Darmstadt, in West Germany. Some of the points that he made will bear repetition:

Many people have noticed that the theatrical experience is becoming weaker. There are not so many who realize the increasing difficulty of reproducing the present-day world. It was this realization that set some of us playwrights and theater directors looking for new artistic methods . . . I cannot say that the dramatic writing which I call "non-Aristotelian" and the Epic style of acting that goes with it, represent the only solution. However, one thing has become quite plain: the present-day world can only be described to present-day people if it is described as capable of transformation . . . In an age whose science is in a position to change nature to such an extent as to make the world seem almost habitable, man can no longer describe man as a victim, the object of a fixed but unknown environment. It is scarcely possible to conceive of the laws of motion if one looks at them from a tennis ball's point of view. For it is because we are kept in the dark about the nature of human society—as opposed to nature in general—that we are now faced (so the scientists concerned assure me) by the complete destructibility of this planet that has barely been made fit to live in.⁹

From there he went on to speak of the effort being made in East Germany to transform society, adding that whether or not one approved of the means being used, one might at least agree that the kind of world we have today "can do with transforming."

The legacy of Piscator and Brecht is a resolute faith in objective thought and a liberated science, in the value of life, in responsibility to other people. Theirs is a program very different from the inner migration of the irrational theater.

⁹ *Ibid.*, pp. 274–275 ("Can the Present-day World be Reproduced by Means of Theatre?").

The choice that is open the people of the theater and their audiences is not yet clear in the public mind. Brecht chose to speak of this unclarity in his particular way, in the *Appendices to the Short Organum*: "In times of upheaval, fearful and fruitful, the evenings of the doomed classes coincide with the dawns of those that are rising. It is in these twilight periods that Minerva's owl sets out on her flights."¹⁰

Irrational Theater

It is now five years since I expressed a very qualified enthusiasm for the theater of the absurd. Since then the advent of happenings, improvisational and nudist staging have made it clear that absurdism represents only a moderate tendency in an onset of irrational theater.

Let me acknowledge at once that there are some things to be said for the theater of the irrational, especially for its less chaotic examples. I consider Peter Brook's staging of *Marat/Sade* a notable event. I can enjoy the crazy exuberance of a revue like *Hair*. As the American adaptor of *The Firebugs*, which has now had over 200 separate productions in the U. S., I can testify to the effectiveness of the Max Frisch absurdist satire. Achievements of this sort plus "gut" improvisations and environmental circuses, add to the resources of the stage; they question the accepted forms of Ibsenesque and even Shakespearean and Eschylean drama, as is their privilege; they function as a kind of group mental therapy for their acting companies (and to a much lesser extent, for their coterie audiences). They may be helping to throw off the burden of Puritan hypocrisy and moralizing. It is even possible that in their attack on the remnants of Victorian prudery they are opening the way to a criticism of other, unrelated aspects of a repressed and repressive society.

Recently *Masque*, an Australian stage magazine to which I have contributed, sent me, for comment, an article by one of Australia's best-known dramatists, Alan Seymour (author of *The One Day of The Year*). Mr. Seymour has been carried away by sensuous, ritualistic staging, to the point where he calls it "one of the most exciting and profoundly innovative movements we have ever seen in the history of the theater." His essay closes with a plea on behalf of dramatic writing: "I ask only that we be allowed to include some words with the music of the anti-verbal theater, for the words may help a little in the turbulent times ahead when we may need all the help we can get."

What a picture! The dramatist, hat in hand, begging to add a few words! Hoping for some little part in the triumphal advance of irrational theater! Why does a talented writer like Alan Seymour allow himself to be trampled

¹⁰ Ibid., p. 277.

on? There are several things decidedly wrong with his view of the function of the dramatist. To begin with, stage-worthy dramatic writing has never been simply "verbal." The work of the playwright consists, not of adding words to a theatrical event, but of creating and channeling a dramatic *action*, using all the elements of staging in order to convey a meaningful statement to an audience.

The dramatic writer is scarcely needed, or not needed at all, in pantomime, ballet, the circus, burlesque, or entertainments like Icecapades. But he *is* needed, and needed very badly, in the highest forms of theater. I am left cold by stage forms that have no use for a dramatic script except as a possible springboard for stage acrobatics or the miming of the varieties of sexual intercourse. I am not at all convinced that subconscious meanderings (absurdism) are an adequate substitute for dramatic conflict, and I do not consider that a chaotic stage imitation of the "booming, buzzing confusion of existence" offers anything more than additional confusion. Nor do I believe that a "non-matrixed" program of sheer sensations (happenings) is the noblest form of theater or that the highest sort of contact with a playgoer consists of sitting on his lap.

The dramatist is not a mere relic of past ages; and structured drama, with its suspense, crises, complications, climax and resolution, is no stage invention. The structure of drama on stage is a copy of the structure of drama off stage. The fact that structured dramatic form can be put to trivial use in soap operas, hack melodramas and jigsawed comedies is no evidence to the contrary; it is proof of the everlasting vitality and truthfulness of a dramatic struggle. This does not mean that the three-act play (or its more leisurely predecessor, the five-act one) is the only way to build drama. There is the chronicle form, and there are other methods still freer in their handling. But a "matrix" of intelligible, logical development cannot be dispensed with in mature theater.

It has been asserted by the new-style impresarios that "pure" theater is its own reason for being: that a theme capable of being expressed in words is nothing but an intrusion on stage. But in fact no one who puts on a show—be it only a trained-flea act—can do so without some standard of judgment, stated or implied. I am reminded that John Cage, co-author of a multi-media circus called HPSCHD, once asked an interviewer, "Why do you waste your time and mine by trying to get value judgments? Don't you see that when you get a value-judgment that's all you have?" To this he added, "We must take intentional material, like Beethoven, and turn it to non-intention." Cage is also the author of the deathless line, "If you don't know, why ask?"

I find Mr. Cage's pronouncements to be a lot of arrogant blather. It is possible, of course, for a writer or director to trust to his unconscious promptings if he refuses to have conscious ones. In that case there is no certainty

whatever that his purpose can be decoded by his audience. Indeed it has always been a major problem, even for naturalistic plays, to make their intentions clear. To assume that irrational ones will be more understandable just because they are obscure is a very curious assumption. And it is the merest sophistry to argue that when a play's meaning is obscure (as with most of Harold Pinter, for instance), that makes it so much the better, for everyone in the audience can then supply his own meaning. On this assumption the finest play is one whose meaning will be forever unknown. This is true, in a way: the full significance of a play like *Hamlet* has intrigued scholars for centuries; but the story of Hamlet could still be recounted without difficulty in the Lambs' *Tales From Shakespeare*, a book for children.

Not that subconscious communication is impossible. There are non-conscious overtones and undertones in the most naturalistic dramas; and when an absurdist playwright and his audience share the same or similar complexes, his veiled allusions can be understood by his coterie of playgoers. (Similarly many of the class-conscious dramas of the 30's puzzled bourgeois reviewers, but made sense to class-conscious audiences.) The abstract dancing of a Martha Graham communicates in its own language—the body of the performer speaking to the body of the onlooker, whose muscles tense and balance in sympathy with those of the dancer. We can feel the surge of drama at a good football game or when a performer walks a tightrope. No playscript is necessary on such occasions. These examples can be cited by the anti-verbal theorists, who go on to tell us that theater began as a god-intoxicated, sexually-licensed ritual. But ancient theater, as it developed, arrived at a hard-won thoughtfulness. I am not ready to throw away this precious achievement in favor of a return to a mindless emotional orgy. Almost 40 years ago George Jean Nathan, a drama critic of a more hard-nosed type, declared, "The hokum of long years' standing, whether dramatic or comic, has gone to the grave. The dawn of a new body of hokum that will galvanize our children and grandchildren is on its way." Mr. Nathan was prophetic, but he could not have anticipated that the hokum of tear-jerking family drama was going to be replaced by the new hokum of irrationality.

There is no reason why irrational theater, even orgiastic theater, cannot co-exist with rational drama or comedy, at least for a time. Minstrel shows, vaudeville, strip-tease burlesque, have all lived side by side with written drama. It is only when the champions of brainless theater make undeserved claims for it that the time comes to blow the whistle. Especially when they start pushing the dramatist around. Something must be done to "moderate the transports" of newspaper reviewers seeking hot copy or of academics anxious to show they are "with it."

The acknowledged bible of the new dispensation is *The Theatre And Its Double*, a collection of manifestoes by the French actor Antonin Artaud

(1896-1948). His book, influenced by dadaism and surrealism, was published in 1938, when he had already started on his nine years' confinement in insane asylums. Written in a rambling, turgid, humorless style, breathlessly incoherent, painfully repetitious, and disdainful of both consistency and facts, this work nevertheless contains every article of faith now embraced by his disciples: ecstasy, ritualism, improvisation, "gut" theater, meta-theater, multimedia, non-conscious communication, environmental staging—all summed up under the heading of the "theater of cruelty."

Above all, Artaud demanded the "purification" of the theater, which, according to him, has been defiled by the dramatists, who have subverted it to "story-telling and psychology." Artaud is virulent on the subject: the playwrights, those "human snakes," must be banished from the stage; in place of words there must be "spectacle"—actions, gestures, sounds, lights, "emblems," "dirt, brutality, infamy," "delirium," "obsessions." Actors must cease to portray characters; instead they must become "hieroglyphics"; they must be able to scream and otherwise let go, and must submit to being manœvered by a super-director, a "demi-urge" more imperious than anything Gordon Craig ever dreamt of. The theater will then resume its primal function of intoxicating the public. "Resisting the utilitarian, economic, and technical streamlining of the world," it will have themes that are "cosmic, universal, and interpreted according to the most ancient texts drawn from the old Mexican, Hindu, Judaic and Iranian cosmogonies."

Somehow, "great social upheavals, conflicts between people and races," can still be included, although without any story, human personalities or recognizable dialog: the upheavals and conflicts will be shown "either directly, in the movement or gestures of characters enlarged to the statures of gods, heroes or monsters, in mythical dimensions, or directly, in material forms obtained by new scientific means." The reference to "scientific means" must have been tossed in for good measure, along with the affirmation that "In the theater, poetry and science must be identical." There is no further explanation of these vague announcements, which stake out additional territory for the domain of Artaud: elsewhere science remains unrecognized. Curiously, also, sex, nudism and pornography, together forming a not inconspicuous part of the ancient rituals, are virtually ignored. In that respect Artaud's pupils have improved on the master.

As one reads, it begins to be evident what caused this onslaught on rational thinking. In a lucid interval Artaud confided to his friend Rivière, "I suffer from a fearful mental disease. My ideas abandon me at every stage, from the mere fact of thought itself to the exterior phenomenon of its materialization in words. Words, the forms of sentences, inner directions of thought, the mind's simplest reactions: I am in constant pursuit of my intellectual being." Ambitious but mentally confused people are inclined to take out their frustra-

tions in sheer spitefulness aimed at those whose type of ordered thinking eludes them. And it is easy, in the theater, to direct this jealousy against the successful, fashionable hacks whose playscripts are examples of enfeebled theater. But Artaud's scorn is aimed not only at the commercial dramatists, but at all dramatists. He thus does a heroic job of throwing out the baby with the bath water.

Just what he intends by the word "cruelty" is not clear. At times he disavows any idea of physical violence, equating it with "the rigor of nature"; at other times he rants of plagues, horror, carnage and blood. Nowhere in his writings is there any interest in human character, its motivations or its problems: these he dismisses as "psychology." We need not be surprised: virtuoso theatricalist directors who rely on spectacle and style often do so because they have no insight into human beings. It is certainly true that life can be cruel, and it is so depicted in mature drama and comedy, without the need for a godlike director. It will be a sorry day if babblings, shriekings and sado-masochistic erotica replace the searching insight and compassion of the great classics of drama. But the world's dramatic masterpieces are an inheritance which Artaud expressly condemns.

I do not argue that insanity necessarily precludes genius. Van Gogh, who was obviously psychotic, was a genius, and there have been other such cases. The corollary does not hold: a man is not a genius just because he is insane, and statements made by a lunatic may simply be crazy and not much more. Artaud raged at the theater for its philistinism. But in plain fact he was, himself, an esthete who demanded that theater give up its relevance to human affairs. From now on, he decreed, it must devote itself to a ceremonial of poetic sadism.

Not long ago, Richard Schechner, mod drama critic and bell wether of Artaudian production in the U. S., suddenly revealed, during an otherwise elated *New York Times* interview, that he had some second thoughts: "The hidden fear I have about the new expression is that its forms come perilously close to ecstatic fascism." (This remark will prove useful for Professor Schechner as an escape-hatch when the tide finally closes over irrational theater.)

The point of Schechner's odd comment may be inferred from an observation of my own, made thirty years ago in *New Theaters For Old*: "Nobody knows better than Hitler how to sway the minds of an audience . . . Uniforms, martial music, cheering and heiling, flags and searchlights, swastikas and slogans, passionate oratory filled with barking, bellicose 'idealism'—the Führer has learned how to make all these a substitute for rational thought."

Like Schechner, Alan Seymour confesses to some misgivings:

The visceral reaction, exciting as it certainly is, has very strict limitations, and definite dangers . . . When words are used, when a meaning is conveyed by words, we all know where we stand, whom and what to fight. There is a seductive looseness

about ceremonies made up of physical and sensuous excitement, lacking words, lacking focus, lacking precision . . . It is the looseness which could be exploited by authority . . . encouraging people to be bathed in gummy emotion . . . Something of the kind was tried with great success in the hypnotic pageantries of Hitler's Germany . . . Visceral theater . . . will be one of authority's ways to distract with this new form of bread and circuses from genuine problems.

Is there any real difference in quality between the emotional splurges of Hitler, Stalin, Mao Tse-Tung or Joe McCarthy, and the rhapsodies of Schedner's Producing Group or the Becks' Living Theater? I do not overlook the difference in subject-matter, which is almost equally vague in all of these celebrations. To quote multi-media McLuhan: "The medium is the message (sic)"—meaning that the form of a statement is itself a statement. Thus the emotionalist can shift his allegiance from one ideology to another and back again, undisturbed by any such thing as facts—"The seductive looseness," in Seymour's words.

Almost everywhere in the world there is now an understandable revolt going on against rational thought. Both the Eastern and Western Establishments, each with its administrators, warriors, pedants, complaisant scientists and generally mute populations, have been carrying on a "business and war as usual" program that has now brought us to the edge of extinction. There may be cause to question the official handouts of Washington, Moscow and Peking. There is much less sense in a wholesale attack on reasoned thought. Reason is not the same thing as rationalization, and ordered thought is the very opposite of sloganeering. But these distinctions are lost on alienated playwrights who can see no difference between political hot air and responsible thinking. Abandoning any attempt to deal with the great dramatic issues of the day, they concern themselves with the "essences of things: birth, death, love, religion." (Seymour) Their efforts result in bizarre daydreams as empty as they are pretentious. To my mind the dramas of Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal, most of Pinter and Albee, are the products of this new philistinism, even though they are deliriously hailed by people who imagine that they are at last being informed on the "human condition" and the mystery of life itself.

Speaking from my own experience, I am aware of mystery in the commonest aspects of life as I live it every day, and I need no repulsive fantasies to underline it for me. Indeed, I am aware of an impenetrable mystery in some of the most "obvious" cases ever entered on a police blotter; in some ways these are the stranger the more thoroughly they are documented. As for the human condition: is it news that people have genital organs or that the journey through life is a dangerous one and that "our little lives are rounded with a sleep"? But perhaps I am wrong, and in our affluent, conformist society the facts of birth, death and sex have been truly forgotten and come as wholly new, "daring," "exciting" and "profound" discoveries.

The current turning away from rationality and logic has as its corollary a

downgrading of words and books—a phenomenon that has been documented in George Steiner's *Language and Silence*. Because words are the medium of consciousness and of conscious striving, we are now disillusioned with the optimism, the passionate belief in the perfectibility of man, that has so long been conveyed by words. Noting how an admiration for Goethe and Shakespeare was able to accompany the atrocities of Auschwitz and Belsen, Steiner asks, "What are the relations of language to the murderous falsehoods it has been made to articulate and hallow in certain authoritarian regimes? Or to the great load of vulgarity, imprecision and greed it is charged with in a mass-oriented democracy?" Humanist learning—book learning—has been undermined not only by mass propaganda of all kinds but by the spread of the popular jargon of films, TV, picture magazines and comic books. And the advance of technology has, in all fields, evolved "new languages" that can scarcely be fitted into the frame of word culture.

Certainly there are "modes of intellectual and sensuous reality founded not on language but on other communicative energies such as the icon and the musical note." Freudianism, and the virtual overthrow of Victorian social mores, has opened to view the hitherto concealed recesses of the mind. Some of the contributions made by irrational theater will undoubtedly have a lasting effect, even on the highest forms of drama. Multi-media in production, non-sequiturs and inversion in dialog (as pioneered by Chekhov) or in plotting (as inaugurated by the expressionists, who also pioneered in revelations of the subconscious on stage) are already affecting the "linear" logic of the naturalistic form. Finally there is the current challenge to the whole idea of structured art, which is thought to represent the culture of a structured "uptight" bourgeois society.

Theatrical art is, of course, an art of action and gesture, not of words—in spite of the fact that, when it includes drama, it is coded in the form of dialog. The structure of drama (or, if you will, the machinery of drama), may become more flexible, more subtle, than it has ever been in the past, but it can no more be denied than the fact that the human animal is equipped with a head, body, and limbs. If necessary, theater can function without the discipline of organized, logical thought. But drama cannot.

It is simply not true that "modes of intellectual and sensuous reality not founded on language" are equal, if not superior, to those that *are* founded on language. Word-thinking is man's most precise instrument, one that cannot be dispensed with in testing the infantile belief that the products of the unhampered unconscious are artistic *per se*. A drama without coherence seems to me more inexcusably lame-brained than any bathetic soap opera.

The current tendency of our theater need give "authority" no cause for alarm. Not even when Peter Brook burns a live butterfly on stage in *US*, or when the Living Theater utters some scathing remarks about the war in Viet-

nam, or when Genet composes a sexy, obscurantist charade about the war in Algiers. (It is illuminating to compare Genet's *The Screens* with the deeply impressive semi-documentary film *The Battle Of Algiers*.) Let the boys and girls go in for voyeurism, nudism, love pile-ups and simulated sexual intercourse on stage. It keeps them out of mischief, even if they give out with some naughty political slogans now and then. In the words of the English dramatist and critic, Frank Marcus, "Let them play with their genitals . . . and they will be too exhausted to play with pistols."

Although some of the critics and educators who led in the welcome to absurdism have already drawn back from the further inroads of irrational theater, the furor continues, and has yet to reach its peak in the university and community playhouses. As one who lived through the nine-day wonders of theatrical expressionism, dadaism and surrealism, I can expect the fever to run its course. I can even understand why it is necessary: for the time being it offers an escape, a way of survival, for a theater not yet mature enough to face the gigantic conflicts of our times.

For the present that way of escape is still open. It will not long remain so. The theater's audience is facing problems so immediate that the theater must deal with them or resign itself to futility. The vision of limitless well-being, the dream of America policing the world, are both vanishing; inflation, unemployment, a polluted environment, a mounting rate of crime and drug addiction, are already with us; in Asia and the Near East a thermonuclear war may break out at any moment; at home, our citizenry is politically divided. In the past, theater has shown the capacity to meet its obligations. Is that too much to hope for, now? Perhaps too trustingly I still believe it will do so in future.

WALTER HINCK

[Köln]

DIE KAMERA ALS »SOZIOLOGE«

*Bertolt Brechts Texte für Filme*¹

Stückeschreiber, Theaterpraktiker und -theoretiker, Lyriker und Erzähler – damit ließ sich bisher das künstlerische Arbeitsfeld Bertolt Brechts hinreichend kennzeichnen. Und nach dem Erscheinen der zwanzigbändigen Gesamtausgabe waren wohl nur wenig darauf gefaßt, daß der Brecht-Nachlaß, außer den Tagebüchern, noch etwas hergeben könnte, was unser Bild wesentlich ergänzen oder verändern würde. Gewiß, man kannte den Entwurf zum Dreigroschenfilm *Die Beule* (1930), und vor nicht allzu langer Zeit war der Film *Kuhle Wampe* wieder zu sehen, an dem Brecht 1931/32 als Drehbuchautor mitwirkte. Da war als Hinweis auch das Hollywood-Gedicht aus dem amerikanischen Exil:

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.

Brecht selbst verstand seine Gedichte als Dokumente, und so konnten diese Zeilen als Bestätigung dafür genommen werden, daß er zumal in der Emigration eine Reihe von Filmstoffen bearbeitet hatte. Doch diese Versuche blieben in jenem dubiosen Dunkel, das auch seine Mitarbeit am Film *Hangmen Also Die* (Auch Henker sterben) umgab – dubios, weil der Anteil Brechts an dem von Fritz Lang 1942 gedrehten Film nicht festzustellen war. Zwar ist kürzlich eine Kopie des Filmskripts wiederentdeckt und von Reinhold Grimm und Henry J. Schmidt² auf Elemente Brechtscher Herkunft untersucht worden, doch bleibt das Manuskript, das Brecht als Alternative zu dem tatsächlich benutzten Drehbuch schrieb, auch weiterhin unauffindbar.

Als wahre Fundgrube aber erwies sich das Brecht-Archiv, wie die beiden Bände *Texte für Filme* zeigen, die jetzt – von Wolfgang Gersch und Werner Hecht redigiert – im Suhrkamp Verlag herausgekommen sind³. Das insgesamt mehr als 600 Seiten umfassende Material beseitigt jeglichen Verdacht, daß

- 1 Leicht veränderter Text des am 17. 4. 1970, während des Brecht-Symposiums der University of Wisconsin – Milwaukee, gehaltenen Vortrags. Eine kürzere Fassung wurde am 20. 4. 1970 vom Deutschlandfunk (Köln) gesendet.
- 2 Reinhold Grimm und Henry J. Schmidt, Bertolt Brecht and »Hangmen Also Die«. In: *Monatshefte* 61 (1969), S. 232–240.
- 3 Bertolt Brecht, *Texte für Filme I*. Drehbücher, Protokolle; *Texte für Filme II*. Exposés, Szenarien (Frankfurt/Main, 1969). Künftig abgekürzt Tff.

Brecht dem Film mit Vorurteilen begegnet sei, und räumt mit Mißverständnissen auf, die Brechts allergische Reaktion auf fremde Verfilmungen eigener Stücke, zumal sein wissenschaftliches Pamphlet *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* (1931), möglich machte. Die beiden neuen Bände stellen ihn als einen Filmautor vor, dem es weder an Energie noch an Einfällen gebrach – wohl aber an Glück. Im vorhitlerischen Deutschland und in Amerika versagte ihm der »Markt, wo Lügen gekauft werden«, den Erfolg; in der DDR dann fehlte anscheinend der Regisseur, der seinen Ideen zu folgen bereit war. So ist die Geschichte seiner Tätigkeit für den Film zugleich eine Geschichte der ständigen Querelen, seine Leidenschaft für den Film die Haßliebe eines enttäuschten Liebhabers.

Seine ersten eigenen Drehbücher datieren aus den frühen zwanziger Jahren. Schon in einem Pressebeitrag *Über Film* von 1922 beschließt er die Kritik an der derzeitigen Filmindustrie mit dem Vorschlag, den »Vertrieb von künstlerisch annehmbaren Filmfabeln« zu organisieren⁴; und in Notizen zu Chaplins *Goldrausch* (etwa 1926) spricht er der Filmdramaturgie die Fähigkeit zu, „Dokumente zu sammeln“⁵. Durch gut drei Jahrzehnte währten die Bemühungen, als deren Ergebnis mehrere Drehbücher sowie eine Fülle von Szenarien und Exposés, von Fabelentwürfen und Filmideen vorliegen.

Das Gesamtmaterial der beiden Bände läßt sich einmal nach der Herkunft der Stoffe, zum anderen unter thematischem Gesichtspunkt ordnen. Die frei erfundenen Fabeln bzw. jene Stoffe, deren Motive durch Zeitungslektüre gewonnen wurden, sind selten von besonderer Qualität und oft über das Stadium des ersten Entwurfs nicht hinausgediehen. Eine Ausnahme macht hier *Kuhle Wampe*, der einzige ganz nach den Vorstellungen Brechts gedrehte Film, von dem allerdings das Drehbuch nicht erhalten ist. Unter den Bearbeitungen fremder dramatischer oder novellistischer Vorlagen finden sich die Transposition des Shakespeareschen *Macbeth* in das Milieu eines demoralisierten amerikanischen Kleinbürgertums (in *All Our Yesterdays*, 1945), *Der Mantel* nach Gogol (1947), *Hoffmanns Erzählungen* nach Offenbach (1947/48) und die Skizzen zu einem Eulenspiegel-Film (1948). Nur bedingt in diese Reihe gehört die Filmversion des 1929 aufgeführten und angeblich aus dem Amerikanischen übersetzten, in Zusammenarbeit von Elisabeth Hauptmann, Brecht und Kurt Weill entstandenen Singspiels *Happy End*. Eigene Stücke bearbeitete Brecht im Exposé zum Dreigroschenfilm *Die Beule*, im Fabelentwurf zum Puntila-Film und im Drehbuch *Mutter Courage und ihre Kinder*. Bei den späteren Filmtexten begriff sich Brecht zumeist nur als einen der Mitarbeiter. »Ein Film«, notiert er im *Dreigroschenprozeß*, »muß das Werk eines Kollektivs sein«⁶.

4 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, künftig abgekürzt GW, 18 (Frankfurt/Main, 1967), S. 137.

5 GW 18, S. 139.

6 GW 18, S. 172.

Vier Themenkreise zeichnen sich ab. Der erste hat seinen Schwerpunkt in der Frühphase. Man würde den Drehbüchern dieser Periode nicht gerecht, sähe man sie nicht auf dem Hintergrund der Kintopp-Dramatik, die der junge Filmautor vorfand, und von den Bedingungen des Stummfilms her, der auf wenige Zwischentitel angewiesen war und allen Ausdruck in Mimik, Gebärden und Bewegungen zu sammeln hatte. Gleichwohl fällt auf, daß solche Voraussetzung Brecht nicht zu Möglichkeiten reizte, wie sie der deutsche expressionistische Film wahrnahm. Nichts von ernsthafter Dämonie oder Ekstase, nichts von visionärer oder apokalyptischer Utopie setzt sich in seinen Drehbüchern fest – was wiederum nicht verwundert, da er sich mit dem dramatischen Erstling *Baal* seine Anfälligkeit für den Zeitstil bereits ausgetrieben hatte. Es sind im übrigen weniger die Theaterstücke des jungen Brecht, worauf die Stummfilm-Drehbücher thematisch verweisen, als vielmehr die Moritat und Abenteuerballade, die Flibustier- und Gaunergeschichte der frühen zwanziger Jahre.

Das erste Drehbuch, *Drei im Turm* (wahrscheinlich 1921), knüpft zwar an Liebes-, Ehe- und Eifersuchtsdramen des Films an, in denen man selbst so bedeutende Schauspielerinnen wie Asta Nielsen sah, und Wolfgang Gersch hat auf Einflüsse von Strindbergs *Totentanz* aufmerksam gemacht⁷ – an den in der Tat die Personenkonstellation entfernt erinnert –, aber die Ansätze zur Seelentragödie werden zugedeckt von der schaurigen Moritat. Die ironischen Signale in den Akt-Überschriften werfen die Brechungen des Tragödienstils voraus. So lautet der Zwischentext vor dem II. Akt: »Die Toilette im Sterbehaus« oder »Kalk allein tuts nicht« oder »Ein Leichnam im Liebesbett«⁸. Das sind Provokationen, die aller Kinosentimentalität den Garaus machen, vergleichbar dem »Glottz nicht so romantisch« aus *Trommeln in der Nacht*. Ein Beispiel dafür, wie Brecht die melodramatische Gebärdenpathetik abrupt in sich zusammenfallen läßt, bietet der Schluß des Drehbuchs. Nachdem die – lange vermißte und schon halb bis aufs Gerippe verweste – Leiche des ermordeten Kapitäns und Ehemannes aus dem Schrank gefallen ist, hat Bestürzung den jungen Liebhaber und die Frau ergriffen. Sie »hebt sich hoch, schnauft, reißt das Haar aus der Stirn zurück, hebt die Arme hoch, taumelt auf den Leutnant hoch, der sie auffängt. Sie stehen einen Augenblick hoch im schwarzen Schlafzimmer, die Gardinen blähen ins Zimmer; dann wirft der Leutnant die Frau gewaltsam aufs Bett und fällt her über sie. Abblenden.«⁹ Der ausbrechende Vitalismus fegt die aus Grauen und pathetischer Sentimentalität gemischte Szenenstimmung hinweg. Das ist die makaber-verwegene, beuteergreifende Gestik, die man von den Helden der Brechtschen Seeräuber- und Abenteuerballade kennt.

7 Wolfgang Gersch, Brechts Texte für Filme. In: *Neue Deutsche Literatur* 17 (1969), Heft 12, S. 105–128; hier S. 107.

8 Tff I, S. 18.

9 Tff I, S. 48.

Bei den folgenden, etwa zur gleichen Zeit geschriebenen Drehbüchern *Der Brillantenfresser* und *Das Mysterium der Jamaika-Bar* sprechen die Titel für sich: Elemente der Kriminal- und Detektivstory wiegen vor. Brecht macht keinerlei Versuch, den reißerischen Handlungen einen besonderen Sinn- und Ideengehalt zu unterlegen bzw. aufzusetzen; aber er gewinnt dem Ganoven- und Frauenhändlermilieu eine erstaunliche Fülle von optischen und technischen Effekten ab. Dem Tempo in der Bildfolge entspricht das Bewegungsfurioso innerhalb der Bilder selbst. Unverkennbar ist die stilistische Berührung mit der Motorik des grotesken Stummfilms.

Keines dieser drei ausgeführten Drehbücher ist verfilmt worden. Mehr Gunst scheint einem Text zuteil geworden zu sein, den Brecht mit Arnolt Bronnen verfaßte. Freilich wurde – nach Bronnens autobiographischen Angaben – die Fabel dieses Exposé *Robinsonade auf Assuncion* (1922) im Film *Die Insel der Tränen* vom Regisseur Mendes völlig entstellt. Zudem dürfte, wie auch Gersch vermutet, Bronnens Anteil am Manuskript der bestimmende gewesen sein, so daß dieses Exposé nur bedingten Aufschluß über die Filmdramaturgie des jungen Brecht gibt. Die »neue Robinsonade« wird als »eine technische«, die »neue Wildnis« als eine »zerstörte Stadt« dargestellt. Wieder liefert eine Dreiecks-konstellation das Grundgerüst der Fabel. Gezeigt wird das »Verkommen dreier hochwertiger Typs, die zu Raubtieren werden müssen«¹⁰.

Chronologisch würden sich an die Drehbücher der frühen Phase die – nach einer Pause von fast einem Jahrzehnt entstandenen – Filmentwürfe mit betont revolutionär-agitatorischer und marxistischer Tendenz anschließen. Da aber ein gesellschaftskritisches Engagement die Wirkungsabsicht fast aller weiteren Texte bestimmt, seien zunächst zwei andere Gruppen skizziert, die sich thematisch absondern. Alle diese Entwürfe stammen aus der Zeit des Exils, keiner ist verwirklicht worden.

Auf zeitgeschichtliche Vorgänge beziehen sich die Fabeln der einen Gruppe. Motive des französischen Widerstandskampfes sind in *Silent Witness* (Der stumme Zeuge, 1945 mit Salka Viertel und Vladimir Pozner geschrieben) zu einer fesselnden Handlung gefügt. Die Frau eines heimkehrenden de Gaulle-Anhänger wird als Kollaborateurin verdächtigt. Als schon ihr Leben verwirkt scheint, wird das rettende Indiz entdeckt: das nach ihren Zügen geformte Bild der Jeanne d'Arc in einem Kirchenfenster. Auch von diesem Exposé möchte man annehmen, daß Brechts Beitrag nicht der entscheidende gewesen ist. Die spezifisch dramatische, auf Spannung gerichtete und mit ständigen Umschlägen operierende Handlungstechnik und die Anleihen bei der gängigen Routine der Filmemacher lassen auf fremde Federführung schließen. Immerhin verweist hier das Jeanne d'Arc-Motiv auf Brechts Exilstück *Die Gesichte der Simone Machard*.

¹⁰ Tff II, S. 311 f.

Die Idee zu einem anderen Film, der fiktive Vorgänge in die zeitgeschichtliche Situation einbettet, geht nach Brechts eigener Auskunft auf das Studium der Bibel (I. Buch Moses 37–80) zurück. Seiner sozio-ökonomischen Interpretation zufolge handelt es sich in der Josephslegende hauptsächlich »um die Verhandlungen israelischer und ägyptischer Kornhändler . . ., die in der Gründung eines israelitisch-ägyptischen Kartells ihr glückliches Ende fanden«¹¹. Bei der Transformation, im Film *Die Siegesgöttin* (etwa 1945), wird die Josephslegende zur Geschichte eines jungen italienischen Kornhändlers, der zunächst mit den Deutschen und dann zum Nutzen seines Landes mit den Amerikanern kollaboriert. Der Film soll zeigen – so formuliert Brecht die »Moral« – »daß der Besiegte eine gute Chance hat: wenn er klug genug ist, für den Sieger Geld zu machen, kann er vielleicht den Sieger versklaven«¹². Man erkennt hier die Variation eines Brechtschen Zentralthemas, wie es von den Gestalten des Schweyk und des grusinischen Richters Azdak her vertraut ist: Die Klugheit und List der Unterlegenen steuert eine Widerstandskraft, mit der das Volk seine Unterdrücker zu überleben oder gar zu überwinden vermag. Daß auch das (verlorene) Manuskript zum Film *Hangmen Also Die*, das an Ereignisse des tschechoslowakischen Widerstandskampfes nach dem Attentat auf Heydrich anknüpft, diesem Thema innerlich verbunden bleibt, zeigt einer der Titel, den sich Brecht für den Film notierte: »Trust the People« – Vertraut dem Volke¹³.

In einem weiteren Themenkreis schließen sich die Filme um humanitäre Vorbilder (vor allem der Wissenschaft) zusammen. Etwa 1934 schrieb Brecht mit Leo Lania die Fabel und Skizzen zu einer Geschichte vom österreichischen Forscher Semmelweis, dem es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts unter schweren eigenen Opfern gelang, die Ursachen des Kindbettfiebers zu entdecken. Die Historie der medizinisch-bakteriologischen Forschung liefert auch den Stoff zu dem Film *Die Fliege*, der den Kampf eines amerikanischen Ärzteteams gegen das Gelbe Fieber schildert, das den Bau des Panama-Kanals für mehr als ein Jahrzehnt unterbrach. Mit seinem Wissenschaftsverständnis – Dr. Reed, schreibt Brecht, »ist ein Mann der Wissenschaft. Das heißt: er zweifelt«¹⁴ – bewegt sich der Film im Umkreis des Galilei-Schauspiels. Hierher gehört auch *Die seltsame Krankheit des Herrn Henri Dunant*, ein Exposé von 1942, das die Gründung des »Roten Kreuzes« und die persönliche Tragik seines Initiators zum Gegenstand hat. Denn wie den großen Naturwissenschaftler treibt den Anwalt der Humanität seine Leidenschaft für den Fortschritt in die gesellschaftliche Isolation: »Seine humanitäre Mission kommt ihm immer mehr vor wie ein Laster, das man verstecken muß.«¹⁵ Zugleich findet Brecht für

11 Tff II, S. 476.

12 Tff II, S. 485.

13 Vgl. W. Gersch, S. 119.

14 Tff II, S. 416 f.

diesen Film die Kardinalmotive des Erbarmens, der Güte und der Hilfsbereitschaft, die er in Gestalten wie Shen Te, Grusche oder der stummen Katrin verkörperte, konkretisiert in einer historischen Figur.

Was Brecht dem Film an gesellschaftlichen Aufgaben zuwies, hat er zum erstenmal in seiner Schrift *Der Dreigroschenprozeß* erläutert. Freilich bleibt zu bedenken, daß seine Argumentation hier zum Teil nicht spezifisch marxistisch, sondern noch von der psychologischen Methode des Behaviorismus geprägt ist, die den Menschen in seinen Verhaltensweisen (also nicht innerseelisch) erfaßt und von solcher Grundlage aus eine Soziologie entwickelt.

Brechts Schrift ist bekanntlich das Ergebnis der Reflexionen und des Zorns, die sein Prozeß um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* in ihm auslösten. Er kommt zu einer Folgerung, der inzwischen die »Kritische Theorie« der Frankfurter Schule den Stempel einer Binsenwahrheit aufgedrückt hat, die aber damals keineswegs schon als selbstverständlich akzeptiert war – zur Erkenntnis des Warencharakters von Kunst. Und er sieht in der »Umschmelzung geistiger Werte in Waren« sogar einen fortschrittlichen Prozeß, weil solche »kapitalistische Produktionsweise« die »bürgerliche Ideologie« von einem »unverletzlichen Phänomen Kunst, das direkt aus dem Menschlichen gespeist wird«, zertrümmere¹⁶. Freilich sei die Phase der Kunst als Ware durch weiteres Fortschreiten überwindbar, und der Amoklauf des Kapitalismus werde die Wirklichkeit an den Punkt führen, wo das einzige Hindernis für den Fortschritt des Kapitalismus eben der Kapitalismus selber sei.

Was sich aus der Umsetzung der Kunst in Ware ergibt, das vermag nach Brecht der Film – gemäß seinen Produktionsbedingungen – in verstärktem Maße zu bewirken: die Destruktion der bürgerlichen Kunstideologie. Die Vorstellung, daß das Kunstwerk Ausdruck einer Persönlichkeit sei, gelte für den Film (als das Werk eines Kollektivs) nicht mehr. Vor allem räume der Film mit der introspektiven Psychologie auf, wie sie etwa den bürgerlichen Roman kennzeichne. Hier wird Brechts behavioristischer Ansatz deutlich – und zugleich das Interesse des Theatertheoretikers, denn er fährt fort: »Das Vonaufsehen ist dem Film gemäß und macht ihn wichtig. Für den Film sind die Sätze nicht-aristotelischer Dramatik (nicht auf Einfühlung, Mimesis, beruhender Dramatik) ohne weiteres annehmbar.«¹⁷ Daß Brechts Analyse gewiß den Typus des späteren Hollywood-Films verfehlt, braucht hier nur angemerkt zu werden. Er sieht den Film als Alternative zur psychologischen Theater- und Romankunst. Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibe, das Innenleben der Person sei nie die Hauptsache; der Film setze die Personen nach Funktionen ein und bringe sie in Situationen, in denen sie bestimmte Haltungen einnehmen könnten.

¹⁵ *TfF* II, S. 409.

¹⁶ *GW* 18, S. 201, 204 und 199.

¹⁷ *GW* 18, S. 171.

Übrigens hat Brecht Roman und Film nicht als zwei völlig entgegengesetzte Kunstformen und die »filmische« Sichtweise nicht als eine erst mit dem Film aufgekommene Neuerung betrachtet. In einer 1929 erschienenen Rezension (zum Roman *Master of Ballantrae*) führt er die Erzählungen von Robert Louis Stevenson als Beispiel dafür an, daß »die filmische Optik . . . vor dem Film da war«. Auch Rimbaud sei »schon rein optisch eingestellt«. Aber bei Stevenson seien »die ganzen Vorgänge visuell angeordnet«¹⁸. (Noch weiter geht in seinem Essay *Dickens, Griffith und wir* Sergei Eisenstein, der Techniken wie Montage und Überblendungen, Großaufnahmen und Totale schon in der europäischen Romantechnik vorweggenommen sieht.)¹⁹

Im *Dreigroschenprozeß* wird der Film gegen den Roman ausgespielt. Es ist die »großartig induktive Methode«, die Brecht am Film fasziniert. Anders als der bürgerliche Roman, der immer noch »eine Welt« zu gestalten versuche, ziehe der Film Konsequenzen daraus, daß die Welt »längst nicht mehr im Totalen« erlebbar sei; er vermittele »verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail«²⁰. Und im Exposé zum Dreigroschenfilm heißt es: »Der Apparat sucht sich sozusagen Motive, er ist ein Soziologe.«²¹

Dieser Film *Die Beule*, um dessentwillen Brecht den Prozeß gegen die Nero-Filmgesellschaft und ihre Verfilmung der *Dreigroschenoper* (Regie Georg W. Pabst) führte, legt die in der *Dreigroschenoper* noch verdeckten gesellschaftskritischen Elemente frei und verstärkt sie durch die unmittelbare Verknüpfung von Bourgeoisie und Gaunertum: die Bande des Macheath übernimmt eine Bank, und die Klassenjustiz beeilt sich, den Bankier Macheath aus dem Gefängnis herauszubitten. Im Gegensatz zur Stückvorlage wird auch die revolutionäre Gewalt der verelendeten Massen, die selbst der Bettlerkönig Peachum nicht mehr unter Kontrolle zu halten vermöchte, schon sichtbar.

Damit signalisiert der Dreigroschenfilm den zum Proletariat sich hinwendenden Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*. Der agitatorische Gestus dieses Films ist von der Zensurbehörde erkannt worden, und so wurde der Film erst nach zweimaligem Verbot, und nur mit Schnitten, im Frühjahr 1932 freigegeben. (Darüber informiert ein Bändchen der edition suhrkamp²².) Dem Drehbuch liegt eine Idee von Slatan Dudow zugrunde, der auch die Regie führte; zur Arbeitsgruppe zählten außerdem neben Brecht der Schriftsteller

18 GW 18, S. 24 f. – Den Hinweis auf diese Rezension verdanke ich Reinhold Grimm.

19 Vgl. dazu Marianne Kesting, *Entdeckung und Destruktion. Zur Ästhetik der Moderne* (München, 1970).

20 GW 18, S. 157 und 162.

21 TjF II, S. 333.

22 Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe*. Protokoll des Films und Materialien, ediert von Wolfgang Gersch und Werner Hecht, edition suhrkamp 362 (Frankfurt/Main, 1969).

Ernst Ottwald, ein Kenner des Arbeitslosenmilieus, und der Komponist Hanns Eisler. Was Brecht im *Dreigroschenprozeß* als Ziel vorgestellt hatte, wurde hier teilweise Wirklichkeit: der Film kam – wenn auch auf unfreiwillige Weise – unter nicht mehr rein kapitalistischen Produktionsbedingungen zustande; Schauspieler verzichteten auf Gagen, Tausende von Arbeitersportlern wirkten mit. Die schon im Dreigroschenfilm bestimmende epische Struktur wird in *Kuhle Wampe* noch auffälliger, und zwar in der Reihung mehrerer relativ geschlossener Teile. Der erste Teil zeigt den Freitod eines jungen Berliner Arbeitslosen zur Zeit der Notverordnungen, der zweite die Ausweisung der Arbeiterfamilie aus der Wohnung und ihre Aufnahme in der Zeltsiedlung ›Kuhle Wampe‹, wo die Schwester des Toten schwanger wird und sich für kurze Zeit verlobt. Im dritten Teil findet man das Mädchen, das mit Hilfe einer Freundin Mittel für die Abtreibung zusammengebracht hat, als Teilnehmerin proletarischer Sportkämpfe. Der Schlußteil zeigt heimfahrende Arbeitersportler und Vertreter des Bürgertums im Streitgespräch über die kapitalistische Praxis der Vernichtung von Warenüberschüssen²³.

In der Bildtechnik des Films, im häufigen Gebrauch der Montage, verrät sich der Einfluß des frühen russischen Films (etwa Pudowkins). Die Montage hat zumeist kontrapunktische Funktion. Um soziale Situationen auffällig zu machen, wird Heterogenes verknüpft, werden kontrastierende Vorgänge parallelgeschaltet. Beispielhaft dafür ist jene Szene, in der die Eltern des Mädchens an einem kleinen Tisch des Zeltes sitzen, das von einer Petroleumlampe nur schwach erhellt ist. Der Vater liest aus der Zeitung vor, während die Mutter Haushaltsausgaben in ein Notizbuch einträgt. Mit den verschiedenen Tätigkeiten werden zwei sich ausschließende Welten gegenwärtig. Der Vater verliest nämlich – mit Zeichen kleinbürgerlicher Ersatzbefriedigung – den lüsternen Bericht von der Tänzerin und Spionin Mata Hari, der Kurtisane reicher Genießer. Die Mutter dagegen kalkuliert mit Pfennigen den notdürftigen Lebensunterhalt. In die Aufnahmen ihrer schreibenden Hand sind immer wieder Bilder von Lebensmitteln und Preisschildern einmontiert. So läßt die Kamera zwei soziale Sphären hart sich reiben, zeigt aber auch – mit der kleinbürgerlichen Haltung des Vaters – die mangelnde Realisierung dieses Gegensatzes in einem politisch unmündigen Bewußtsein. Beispiele wie dieses machen deutlich, welche Möglichkeiten gesellschaftskritischer Demonstration gerade der Film durch Schnitt und häufigen Wechsel des Blickpunktes bietet.

Auch die Filmmusik von *Kuhle Wampe* steht im Dienst des kontrapunktischen Stils. Hanns Eislers Musik, weit davon entfernt, »einen harmonistisch-ungeschiedenen Zustand vorzutauschen«, ist auf den Kontrast zum Bild und auf den Ausdruck von Widersprüchen angelegt²⁴. Sie trägt dazu bei, die

23 Vgl. Brechts eigene Beschreibung des Films, ebd. S. 90 f.

24 Vgl. Eislers Bemerkungen zur Funktion der Musik, ebd. S. 99.

Dramaturgie des Films in unmittelbare Nähe der distanzierend-verfremdenden Technik des epischen Theaters zu rücken.

Eine sozialkritische, historisch-materialistische Korrektur des Bildes vom römischen Reich sah der Film *Cäsars letzte Tage* (1942) vor. Da Brecht an eine Verwirklichung durch die Filmindustrie Hollywoods nicht glaubte, gab er die Arbeit am Manuskript bald auf. Der erhaltene Text ist eingegangen in die Kalendergeschichte *Cäsar und sein Legionär*. Für die Filmversion konnte sich Brecht auf das bereits 1938/39 entstandene Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* stützen. Wie der Roman sollte der Film die ökonomischen Motive der römischen Eroberungskriege enthüllen.

Eine Neuinterpretation im Sinne des historischen und dialektischen Materialismus sollte auch die Verfilmung des *Michael Kohlhaas* bringen. Es gelte den von den Faschisten reklamierten deutschen Klassiker Heinrich von Kleist »in seiner richtigen historischen Gestalt« wiederherzustellen. Brecht sieht in Kohlhaas – der märkische Roßhändler wird bei ihm zum Besitzer eines sächsischen Pferdegestüts – den Repräsentanten einer frühkapitalistischen Phase, die ihre historischen Ansprüche durchzusetzen versucht, und zwar im Kampf des »noch revolutionären Klassenrechtes (bürgerliches Recht) gegen das feudale Privileg«²⁵. Der knappe Filmentwurf – es handelt sich eigentlich nur um eine Filmidee – läßt keine Schlüsse auf Einzelheiten des Planes zu. Sicherlich aber sollte die schon in Kleists Erzählung vorgegebene kriegerische Revolte und Rechtsuche des Kohlhaas Züge des Klassenkampfes und des Volksaufstandes erhalten. Im »offenen Kampf mit der herrschenden Schicht«, so heißt es im Entwurf, wird Kohlhaas »zum Führer eines Aufruhrs, der eine ganze Provinz erfaßt«²⁶.

In die historische Situation der Bauernkriege führt der Film *Eulenspiegel* (Ulenspiegel), den Brecht zusammen mit Günther Weisenborn im Jahre 1948 für die DEFA plante²⁷. Das Thema der Bauernkriege, bevorzugter Gegenstand marxistischer Geschichtsforschung, findet sein Echo dann auch im Courage-Film. Freilich konnten für eine Gestalt wie den Eulenspiegel die Bauernkriege nicht Handlungsraum sein, sondern nur den sozialgeschichtlichen Horizont abstecken. Andererseits war Brecht und seinem Mitarbeiter die Figur des Narren willkommen als ein ›Volkstyp‹, mit dessen Hilfe die sozialen Gruppen, die an den Bauernkriegen beteiligt waren, in ihren Motiven und Verhaltensweisen erkennbar werden konnten. Nicht zuletzt also von gruppenpsychologischen Interessen her sind die Skizze und die Bemerkungen zum Eulenspiegel-Film zu verstehen. Dafür spricht auch der Wunsch der Autoren, Parallelen der Gegenwart zur historischen Situation sichtbar zu machen. Wenn die Bauern nach einem Sieg sorglos würden und das Wiedererstarken der Ritterschaft nicht zur Kenntnis nähmen, so könne man durch natürliche Anspielungen auf mögliche

25 *TfF* II, S. 646.

26 *TfF* II, S. 647.

27 Vgl. dazu G. Weisenborns Bericht in der *Zeit* vom 27. 12. 1963.

Entwicklungen der Jetztzeit verweisen. Dem Film war also eine exemplarische Funktion zugeordnet: in der gegenwärtigen Konfrontation des Sozialismus mit den Gegnern der Revolution politische Wachsamkeit zu mobilisieren.

Für die Gestalt des Eulenspiegel (Ulenspiegel) und ihre Darstellung sollte als Vorbild außer der literarischen Vorlage auch der Münchner Volkskomiker Karl Valentin dienen, von dessen kauzig-kaustischer Komik und Dialektik Brecht so manche Anregung übernahm, nicht nur in den Einaktern der frühen zwanziger Jahre. Als »ein völlig politischer Valentin« schwebt ihm der Eulenspiegel vor²⁸. Im übrigen sind die Übereinstimmungen der skizzierten Figur mit der Gestalt des korrupten, aber eine neue soziale Gerechtigkeit praktizierenden Armeleuterichters Azdak (im *Kaukasischen Kreidekreis*) und mehr noch mit der Hašek-Brechtschen Gestalt des listigen Schweyk unverkennbar. Auch Eulenspiegel sollte die dialektischen Widersprüche seiner Zeit in sich aufnehmen. Er sollte – ebensowenig wie Azdak und Schweyk – ein ›Held‹, vielmehr ein Schwindler sein, wie ihn die Schwanksammlung (das Volksstück) überliefert, und zudem den politischen Schwindel in einem gewissen Grade mitmachen, also sich anpassen. Aus Eulenspiegels Gabe des scharfen Witzes und aus seinen Verkleidungstricks beabsichtigten die Autoren »eine hochartistische Sache« zu machen. Zugleich aber sollten die progressiven Tendenzen der Zeit in Eulenspiegel ihren satirischen Anwalt finden: »Er kann den Gang des Bauernkrieges nicht beeinflussen. Er kann die Frechheiten demonstrieren, die Heuchelei, Willkür der Herren. Er zeigt den Bauern ihre Schwächen, ihre Uneinigkeit, ihre Knechtschaft. Das ist der Inhalt seiner Streiche, die Entlarvung der Großen vor den Kleinen und die Entlarvung der Kleinen vor den Kleinsten.«²⁹ Was die Bewußtseinsentwicklung Eulenspiegels betrifft, so divergieren Brechts Skizze zum Film und sein Arbeitsgespräch mit Weisenborn. Während Eulenspiegel in Brechts Entwurf vom Parteigänger der Bauern, der deren Artikel verbreitet und dabei auch Luthers zunächst »rebellische Aufrufe« benutzt, über die politische Enttäuschung zum Schwindler und Bauernbetrüger wird, sieht das Arbeitsgespräch eine entgegengesetzte Figurenbehandlung vor: »Der Film muß . . . zeigen, wie Eulenspiegel durch ein ganz entscheidendes persönliches Schicksal dazu kommt, aus einem Bauernpreller ein Bauernhelfer zu werden.«³⁰ In dieser Konzeption darf man den Einfluß von Vorschlägen Weisenborns und von Argumenten der marxistischen Ästhetik vermuten: die Entwicklung führt zur vorbildhaften Haltung der ›positiven‹, geschichtliche Prozesse antizipierenden Figur. Freilich beläßt auch der gemeinsame Plan der Gestalt ihr Spezifisches: im Film sollten selbst Tod und Begräbnis Eulenspiegels noch eine Eulenspiegellei bleiben.

Fremde Vorlagen, zumal erzählerische wie die Eulenspiegel-Schwänke,

28 Tff II, S. 633.

29 Tff II, S. 633.

30 Tff II, S. 634.

ließen dem Filmautor Brecht einen künstlerischen Spielraum, den er – nicht anders als bei Bearbeitungen fremder Stücke für die Bühne – kräftig wahrnahm. Nicht so gleichgültig gegen die Vorlage konnte er bei der Verfilmung eigener Stücke sein. Alle Veränderungen, Zusätze oder Striche, bewegen sich im Rahmen der manchmal korrigierenden, immer zuspitzenden Konkretisierung dessen, was an künstlerischen und mehr noch politischen Intentionen schon in der Erstform enthalten ist. Das beweist die Filmversion der *Dreigroschenoper*, das vermag auch das Drehbuch zum Courage-Film zu zeigen. Die verhängnisvolle Korrumpierung des politischen Bewußtseins durch geschäftliche Interessen, die schon seine dramatische Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg an der Figur der Courage exemplifiziert, wird in der Filmfassung noch um einiges deutlicher.

Mutter Courage und ihre Kinder ist das einzige ausgeführte Drehbuch des späteren Brecht. (Cavalcantis Puntilla-Film kam ohne entscheidende Mithilfe und ohne Einverständnis Brechts zustande; er bemängelte daran die Verharmlosung des Stücks zur »verfeinerten Salonkomödie«³¹.) Realisiert worden ist freilich auch das (von Emil Burri und Wolfgang Staudte mitverfaßte) Courage-Drehbuch nicht; Staudte mußte seine Dreharbeiten bei der DEFA auf den Einspruch Brechts hin abbrechen.

Daß der zum Glaubenskampf erklärte Dreißigjährige Krieg in Wahrheit »für materielle Gewinne, Vorrechte und Machtzuwachs geführt« werde, wird schon im Theaterstück klar genug ausgesprochen; »im Film«, sagt Brecht, »kann es gezeigt werden«³². Ob das vollauf gelungen ist, mag dahingestellt bleiben. Das politische Handlungsfeld der Herrschenden jedenfalls wird auch im Film nicht unmittelbar sichtbar. Die Szene am kurfürstlichen Hof, die ein Entwurf vom Februar 1952 vorsieht, taucht in der endgültigen Fassung von 1955 nicht auf. Dafür hat – gegenüber dem Stück – die gesellschaftliche Schicht der Bauern erheblich an Gewicht gewonnen. Die Bauernmassen werden – als eine Art Nachhut der Bauernkriege – gegen Schluß des Films zur fortschrittlichen Macht stilisiert. Sie stellen die Soldateska zur Schlacht und schlagen sie in die Flucht. Eine dem Theaterstück ganz fremde heroische Note liefert die vom Drehbuch verlangte Filmmusik. Das optimistische Thema, zu triumphalem Höhepunkt gesteigert, illustriert den Sieg des Volkes. – Vernehmbar tönt hier das Echo der Lehre des »sozialistischen Realismus« mit.

Beispielgebend für den Kampf der Bauern ist, einem Kommentar zufolge, die Opfertat, mit der die stumme Katrin eine schlafende Stadt vor der Zerstörung rettet. Um dieser Tat »das Dumpfe, Individualistische« zu nehmen³³, hat Brecht die Figur eines politisch bewußten jungen Müllers eingefügt, der Katrin belehrt und mit dem sie einen kurzen »Frühling« erlebt. Vielleicht ist diese Liebes-

31 Tff II, S. 636.

32 Tff I, S. 289.

33 Tff I, S. 292.

episode auch ein Zugeständnis an Erwartungen des Filmpublikums; und man mag sich einer warnenden Bemerkung zum Eulenspiegel-Film erinnern, in der es heißt, daß das Auftreten einer Frau kein Gewinn für die Darstellung eines Eulenspiegels sei, weil eine Liebesgeschichte isoliere³⁴. Aber die spröde Innigkeit der Liebesszenen, über die rasch wieder die Kriegsfurie hinwegfährt, bringt alle Bedenken zum Schweigen. Zudem ist die Gestalt Kattrins so – entgegen der Bemerkung Brechts – durch einige individuelle Züge aufgerundet. Auch die Episode der Kindesannahme ist stark erweitert, in Richtung auf Grusches Kampf um das Kind im *Kaukasischen Kreidekreis*³⁵.

Weitaus stärker als der Bühnenraum machen die Bildsequenzen des Films die Wechselfälle und das maßlose Grauen des Kriegsgeschehens sinnfällig. Das Drehbuch beseitigt jeden Zweifel an Brechts filmischer Imagination. Besonders eindringlich ist die Bildersprache einer Szene, in der eine Rotte hungernder Kinder den Marketenderwagen überfällt. In Szenen wie dieser offenbart sich die Enthumanisierung der Gesellschaft, sucht sich die entlarvende Kamera soziologische Motive. Die Kreuzfahrten der Courage führen in zunehmende Trostlosigkeit, durch zunehmend verwüstete Orte und durch Landstriche, in denen die Pest ihre Geißel schwingt. Was bleibt und sich wie ein Leitmotiv durch den ganzen Film zieht, ist das immer erneute Auftauchen von Kriegswerbern. Für den Händlergeist der Courage findet der Film einige aussagekräftige Bildsymbole: die Handwaage, den Rechenschieber oder die Türmchen aus abgezähltem Geld. Den vorübergehenden geschäftlichen Erfolg dokumentiert der Besitz eines – wenn auch mageren – Schimmels; um so müder und abgerissener wirkt die Courage, wenn sie schließlich allein den Planwagen zieht, um so schroffer aber auch ihre Unbelehrbarkeit. In der Dialektik von Geschäftssinn und Mutterliebe sind – gegenüber dem Stück – die Akzente noch einmal zugunsten des Geschäftstriebes verschoben. Weiter als zuvor ist das Handlungsende von der »Niobetragödie« entfernt. Das Wiegenlied, das im Stück die Courage an der Leiche ihrer Tochter singt, fehlt im Film. Schärfer, auffälliger geworden ist der Widerspruch zwischen möglicher und tatsächlicher Einsicht, stärker der Appell an das Bewußtsein des Zuschauers als Korrektiv. – Was dem Film auch an einzelnen ästhetischen Mängeln anhaften mag: hier ist ein Drehbuch, das auf den Regisseur wartet.

34 Tff II, S. 634.

35 Übrigens befindet sich unter den Filmideen, die nicht weiter ausgeführt wurden, auch eine mit dem Titel *Der Kreidekreis in den Bürgerkriegen*. Tff II, S. 654.

LEROY R. SHAW

[Chicago, Illinois]

THE MORALITY OF COMBAT:
BRECHT'S SEARCH FOR A SPARRING PARTNER

Sometime shortly after moving to Berlin in 1924, Brecht made the acquaintance of Paul Samson-Körner, the German light-heavyweight champion, who soon became a frequent companion and good friend. The boxer belonged to a world which Brecht wanted very much to make contact with at the time and he exploited this opportunity with characteristic gusto. Soon the two men were collaborating on a work tentatively entitled "The Human Fighting Machine," and Brecht on his own started a fictional biography of Samson-Körner which, however, he never finished. Several short sketches, poems, and critical essays of the mid-twenties were also inspired by this somewhat unusual friendship.

There is a photograph of the two men which suggests a beguiling notion of their relationship. Brecht is pictured in profile, hands in his trouser-pockets, his head pulled forward and pushed down by one of Samson-Körner's hands. He is staring—amusedly or watchfully; it's not quite clear which—at a huge right fist poised about equally distant from his face and his belly. Samson-Körner's own expression is only partly visible, but the body-stance indicates both inquiry and threat, as if to insinuate that Brecht had been asking for, and might well get, a punch on that all too vulnerable nose. The whole thing is a put-on, of course, yet at the same time rather touchingly real: one senses the presence of genuine sentiment between the two, a tacit understanding about attitudes, perhaps, which could only be expressed through this mock pose. And the seriousness of what they are imitating seems both enhanced and discounted by their obvious pleasure in the pretense.

Even taken as parody, the photograph appears disconcertingly ambiguous. The figures are hardly dressed for a scuffle—Brecht is wearing a loose-fitting suit with vest and pin-striped shirt, Samson-Körner a tailored outfit replete with cuff links, tie clasp and pocket handkerchief—nor are these would-be combatants, as the rules of the game prescribe, a very properly well-matched pair. The one man is all brawn and muscle, imposing in his size and self-assurance, an aggressive professional who knows what he's up to; the other is a slight and delicate creature waiting passively for the champ's next move. And although the bigger man seems prepared to strike a blow and the smaller fellow resigned to receiving it, it's quite obvious they are not about to slug it out to the finish, but are going to maintain this playful position until they (and anyone else who might be looking on) have had their full measure of fun

from it. Their respective roles as giver and taker seem to reverse dimensions, furthermore, inasmuch as the hard-hitting boxer is handling Brecht with almost tender solicitude, while the fragile young man at his side stands quietly by, courageous in his compliancy, confident that the threatening fist will never deliver a knock-out blow. It is the *idea* of fighting that joins them, an unspoken sense of being partners in opposition, or opponents in partnership, complementing each other's manhood without losing their own individuality, subtly sharing qualities together which neither of them would have without the other. The conjunction of two such disparate figures reminds one of a famous motive in Picasso's circus pictures: massive man and frail boy embodying the encounter of two forces in a state of dynamic equilibrium, power translated into tension, an incongruous match of contraries potentially ready to perform one of those prodigious feats by which human beings defy nature's limiting laws.

Now as we all know, the idea of combat recurs throughout Brecht's work with the insistence of an underlying metaphor. It has spawned a host of synonyms and near-synonyms: fight, struggle, contest, competition; it has inspired motives and themes, images and subject matter; it appears in benign form as game or sport, such as the boxing match, and in malign form as violence and war; it has at different times taken on various socio-political-economic contours: as the *Klassenkampf*, for example, or as the struggle between "proletarian" son and bourgeois parents, between communist and capitalist, between East and West. The idea of combat has an historical counterpart in the era of anarchy preceding and following the two world wars—virtually the entire period of Brecht's creative life; a psychological counterpart in his own "disputatious, contradicting nature"; a rhetorical counterpart in Brecht's relationship to his audiences; and, not least, an aesthetic counterpart in the kind of dialectic and method of composition now associated with his name. This central metaphor is in fact so pervasive in Brecht that he sometimes seems incapable of thinking, or we of thinking of him, in any other terms. Combat is *the* typical Brechtian situation, and combat, in one guise or the other, supplies him with the various strategies he has devised for coping with it.

So much, perhaps, will be generally acknowledged. What is less evident are the possible implications that might arise from linking the man with his metaphor, or, in another sense, from trying to interrelate Brecht's private burden with the public import of his work. I believe Eric Bentley admonished us somewhere to always keep in mind the "emotional attitudes" underlying Brecht's creativity; I would like to push this thought much further here to suggest that we might be ready now—after the enervating attempts to define Brecht's political stance or theoretical position, and before the revitalizing promise of a full-scale biography—might be ready to look at the individual works systematically as *symbolic* formulations of experience in which Brecht has projected his deepest concerns and, by the very act of formulation, has managed to come to

terms with them. There have been tentative approaches to this type of critical activity, of course; perhaps it is time to pursue the matter more openly and see what can be done with it. And the photography—which I hope you haven't lost sight of—offers a good focal point for such speculation in that it has captured one of those rare moments when the man is almost indistinguishable from the product of his imagination and seems to be identified with the Idea (or better: the motivational complex) out of which he has shaped the changing body of his work.

Motivation has always been the gray area of Brecht criticism. In writing the early plays he tended to pooh-pooh the role of motive or to dissociate it from the course of dramatic events, and in one notorious instance, *In the Jungle of Cities*, which openly utilizes the boxing metaphor, Brecht even tried to dissuade us from taking any interest in the matter at all. In the foreword to this work he warns us not to fret about the motives of his protagonists, but to keep our eyes on the "finish," to concentrate on the parry and thrust of their struggle and to judge their form without taking sides. As for his own motivations, Brecht either discounts them or keeps them deliberately obscure, and the frequent alterations to which he subjected his works only seem to confirm the point. Rather than clarify his intentions, as he professes, or make the thrust of a work altogether more clear, Brecht's tampering with the text results more often than not in entangling the original or "real" purpose further in his rhetorical net.

Yet there is bound to be a motive in concealing or down-grading motives, even if it is nothing more than the hope of securing an immediate tactical advantage. It is, so to speak, a matter of not signalling one's punches—which means not opening oneself up at a possibly vulnerable point and, at the same time, keeping one's opponent guessing, the better to catch him off-guard. No doubt Brecht had good reasons for adopting this tactic, and perhaps we can discover some of them in the course of this essay. They are implicit in my title and in what has already been said about the photograph, although both title and photography promise much more than I will be able to produce here. "The Morality of Combat: Brecht's Search for a Sparring Partner" hints, for example, at a history of developments, whereas I shall deal only with the starting-point of that history; it also calls for a demonstration of the various symbolic forms Brecht invented for his metaphor, whereas I shall touch only briefly on one or two. And about the morality of combat, by which I mean the ethical groundwork for actions based on this idea—well, I shall probably not get around to saying anything about that important issue at all.

The beginning for Brecht was *Baal*, a self-styled "dramatic biography" which, precisely because of its imperfections, reveals most about his early motivational patterns and his initial mode of symbolizing them. At the risk of going over some familiar ground, I should like to focus for a while on this first play.

Formally, *Baal* is an anarchic work, kept from going to pieces only by its passionate momentum and the amazing quality of its imagery—a lyric outburst basically, but written for the stage and professing to tell the “ordinary story” of one man’s life. This uncertainty about the radical of presentation, so typical for Brecht and so carefully controlled in his later work, was probably not deliberate in *Baal*; however that may be, the effect was to disorient audiences about the play’s design and put them at a disadvantage with respect to the author’s attitude toward *them*. *Baal* is the only Brecht play in which the protagonist is a poet. And what a poet! Like a hulking human animal he bulldozes his way through life, boozing and whoring and brawling; a social boor and a bouncer; seducer of other men’s sweethearts and deserter of pregnant girls; a thief, cheat, and murderer; a brigandly Dylan of the Germanic wilderness with an insatiable lust for all things alive. Completely egocentric and without goal, Baal moves in rhythm with the cycles of nature and the peristalsis of his own physiology.

The immediate literary origins of this portrait are well-known: above all, it was a reaction to the expressionists’ view of the poet as a visionary devotee of the spirit, the *poeta dolorosus* who suffers and sacrifices for the sake of the ideal, a martyr for mankind. What the expressionists stressed, Brecht ignored; what they denied, he flaunted; the body replaced the soul as the locus of human actions. Specifically, the poet Baal is a parody of the figure created by Hanns Johst, a minor German playwright of the time, whose pathetic and sentimental idealist Brecht’s anti-hero was intended to debunk, denude, and devour, once for all. The method was not entirely unprecedented. Brecht had the model of Francois Villon before him and he also drew inspiration from the French symbolists, from his fellow-countryman Frank Wedekind, and from our own Walt Whitman. Less obviously, and as far as I know unnoticed up to now, Brecht also took color for his portrait from the Futurists, or at least from that side of them which showed a “lyric obsession with matter,” a passionate wish to “abolish the cult of proportion” and “get drunk on life,” an attempt to measure the universe as “the sum of forces in movement.”¹

Still, the antecedents do not matter that much; what *is* significant is that Brecht was moved to create his figure in opposition to a prevailing notion or way of looking at things, and that his models had themselves taken their cues to identity by negating or contradicting something else. Like Baal himself, Brecht did not arrive on the scene certain about who he was and then, as a result of this, find himself *in* opposition to the rest of the world; he got to know himself *through* opposition, a genial type trying to make his bark in the world by nipping at the big dogs’ heels. Becoming conscious of oneself through

¹ The quotations are from “The Futurist Manifesto,” cited by Kenneth Burke in *Attitudes towards History* (2nd rev. ed., Boston: Beacon, 1959), pp. 31–2.

negation is one aspect of Brecht's figure; another is Baal's insatiability, his unidirectional search for more and more, his indulgence to the point of excess. "He has," Brecht says, "the earnestness of all animals," and Baal himself explains what this means in boasting that he always goes the whole hog: *Ich gehe immer aufs Ganze*². Hence his incessant eating and drinking, his copulating with whomever comes his way, his constant thrusting of himself on nature, stretching himself against the trees, casting himself into her streams, riding on the winds or grasping for the unreachable sky. All this is a travesty of romantic longing, hunger debased to pure craving, a monstrous caricature of Whitman's omnivorous appetite for life ("I shall scatter myself among men and women as I go") without Whitman's compensatory sense that the unending multiplicity of experience has some underlying unity of purpose.

What might be the ultimate motive of such exorbitance? There is one, I think, and Baal himself reveals it inadvertently in an unlikely conversation with a priest who comes to visit him in prison. One can almost hear Brecht arguing with himself in this dialogue: accusing himself in the role of the priest, and simultaneously defending himself by shifting the arguments to other grounds. Baal's own position might be summed up as a series of assertions:

1. *Ich lebe von Feindschaft. Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann.* I am nourished by enmity; my life depends on the ability to devour what opposes me, to ingest and digest it for my own needs.

2. *Ich fliehe vor dem Tod ins Leben.* My life is a flight from death, from the nothingness I came from and the nothingness trying to reclaim me. Being alive means struggling to elude this enemy, avoiding the inevitable void.

3. *Ich befreunde mich mit dem Tod. Mit der Not hure ich.* My strategy rests on an unholy alliance with what would destroy me, in coupling with what I despise or fear, in prostituting the needs which are themselves my only necessity.

4. *Ich möchte keinen zweiten Mann in meiner Haut haben.* My advantage lies in going it alone, in being on my own, in not attaching myself to something or someone else, in being uncommitted to anything but the struggle itself.

5. *Ich lasse mich [zum Sterben] nicht überreden. Ich wehre mich bis aufs Messer . . . Es muß noch Genuß sein im Sichkrümmen. Ich glaube an kein Fortleben und bin aufs Hiesige angewiesen.* I will not be talked into dying. I'll resist to the teeth. It is possible to negate the negative by transforming the

2 My discussion of *Baal* is based on *Baal. Drei Fassungen*, kritisch editiert und kommentiert von Dieter Schmidt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968). I have made no distinction between the three versions except where this was necessary for my purposes. All citations in the text, unless otherwise indicated, are from this edition, labelled DF with appropriate page numbers.

pain of losing into the pleasure of resisting. I do not believe in anything after this life; there is only the Here and Now.³

The burden of this testament would seem to be, then, that the certainty of being alive lies in proving one is not yet dead. Furthermore, that the mode of this demonstration is combat—resistance, struggle, fight, contradiction—not necessarily in matching oneself against any specific opponent or getting involved in any particular engagement, but in maintaining an *attitude* of defiance or opposition, even if this takes the form of escape or avoidance, of eluding clear and present danger. The struggle, in short, is a struggle against the possible cessation of struggle as the principle of existence. This, of course, is a metaphysical notion, the metaphysics of nature, so to speak, and the logical consequences of it are symbolized in Baal's own name. So to the priest, "lifting himself up in ecstasy," Baal proclaims himself in his atheistic fashion as the god inherent in natural things:

My soul is the sunlight that remains in the diamond when it is buried in the deepest rock. And the germinating power of the trees in Spring when they are still covered with frost . . . And the sparkle in the eyes of two insects eager to devour each other. (DF, 54-5)

A pagan nature deity, then, glorifying the urge to life in the midst of death and perpetuating the cycle of existence through sacrificial transformations of nature's individual forms.

Baal is not a god, of course, nor is there a mythical pattern concealed in his story. But the name symbolizes the motivation, and the name also contains Brecht's attitude to that motivation. And that attitude is, in a word, ambivalent. On the one side, Brecht obviously had a "thing" about Baal—he is reported to have kept a drawing of the god, as conceived by his friend Caspar Neher, on the wall of his bedroom—no doubt in order to exploit the implications in feigning worship of a pagan deity whose reputation had been tarnished by the somewhat prejudiced opinion of the Hebrew prophets. Rather than pretend belief in a false idol commonly accepted as the true God, he would genuflect publicly in the direction of a pagan deity commonly thought to be false because that idol still expressed something true about human nature as he had experienced it. On the other side, although Baal was used with such profit, he was also used up finally, and with a fine show of poetic justice, was discarded by Brecht just as Baal himself had discarded all those who had been of use to him. As the priest had warned him: "You are committing incest with life," and I take this to mean that the process Baal enacts leads of itself to his eventual destruction. Even Baal seems to get a glimpse of what is about to happen,

³ *Baal*, DF, 54-5. The English here is not meant to be a direct translation, of course; in all other instances, the transcriptions or translations are mine.

for in that miniature Witches' Sabbath where he has a foreboding of his own death, Baal is asked whether he believes in God, and replies with an effort: "I believed only in myself. But one *can* become an atheist." (DF, 124) The god, in other words, begins to doubt himself just before being sacrificed on his own altar.

Brecht's ambivalence towards Baal originates in the contradictions of his own nature, and these are tellingly revealed—with or without the playwright's connivance—in the imagery related to eating, sex, and the longing for nature. Now the problem of eating is that the activity removes the need, inducing a state of indifference and lethargy, whereas the need without the activity brings about a state of deprivation and incapacity. You can't have it both ways; the pursuance of one entails the denial of the other. Unlike most men, however, who are content to consign this dilemma to the workings of nature and their own physiology, Baal would like to enjoy a simultaneous fulfillment, transcending such functional limitations in a kind of metabolic *coincidentia oppositorum*. The expression of that longing, and of the possibility for realizing it, is "Orge's Song," a poem allegedly written by the friend to whom Brecht dedicated the second version of his play.

Orge sagte mir: Der liebste Ort
auf Erden war immer der Abort.
Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist,
daß drüber Sterne sind und drunter Mist.

Ein Ort der Weisheit, wo Du Deinen Wanst
für neue Lüste präparieren kannst.
Wo man, indem man leiblich lieblich ruht,
sanft, doch mit Nachdruck, etwas für sich tut.
Und doch erkennst Du dorten was Du bist:
Ein Bursche, der auf dem Aborte frißt! (DF, 93-4)

The self, then, finds an ideal state in which it can simultaneously gorge and eliminate, all alone in that little spot reserved for it halfway between the angels and beasts. Paradise, yes; but the heavenly scene located in the obscene, fulfillment coexistent with excretion. Yet the trouble with this pretty dream is that you can't sit on the john all day, not, at least, without surrendering your freedom to get about and do other things. A choice is unavoidable after all, and Baal selects gorging as the "essential" element of the process, presumably because it more closely approximates his dogged struggle against the cessation of struggle itself. There is a kind of totemism at work here, in which Baal assures himself of life by absorbing, rather than submerging himself in, the sources of outside power. And the logic of this choice avenges itself, for Baal, who at the beginning of the play has his admirers eating out of the palm of his hand while he in turn eats them out of house

and home, is himself at the end little more than carrion, good food for the vultures who are waiting impatiently to nourish themselves on his flesh and bone. His appetite having grown and grown by what it fed on, he has at last, as his friend Ekart had warned him, *over-eaten*, thereby rendering himself unable to act or go any further. "Du überfrißt dich, Baal. Du wirst platzen." (DF, 63)

A similar motivational impasse turns up in the imagery of sex. And once again Baal grasps for an ideal resolution under the sign of negation and makes a choice that later becomes his undoing. In sexual matters Baal seems to anticipate those prodigious fictional freaks of today who, we are asked to believe, are as irresistible as they are inexhaustible. Wanted and desirable as he may be, however, Baal himself neither wants nor desires anyone beyond the immediate moment of consummation. As in eating, so in sex, it is the *Fressen* that counts; the instant Baal has had his fill he is through. As he tells his young friend Johannes: "Love is like a coconut—good as long as it's fresh, but you have to get rid of it once the juice has been squeezed out; the flesh remaining tastes bitter." (DF, 19) Again like eating, it is the *act* that matters simply because it proves Baal is still alive and on top of things. "The most fervent embrace is like a struggle for life and death." Naturally, the partners don't matter to him, and Baal is completely indifferent to them once the scuffle is over; there must be no commitment, no consequences, nothing that might hinder the recapitulative demonstration of this elemental power. The love-match never becomes a genuine encounter.

It is easy to detect the soured romanticism in this stance, for despite the extreme fleshiness of his search, Baal is clearly pursuing an ideal: the abstract notion of loving which will never cease because he refuses to accept an embodiment of it. The familiar German longing for the unattainable seems to live on here, in inverted or perverted form, as a perpetual rejection of the attainable. Perhaps this points to one factor in Brecht's own motivation; more obviously, from the Freudian point of view, is the likelihood that Brecht's figure, if not himself, was having trouble making the transition from the maternal to the erotic, that is, he had not yet been able to free himself completely from the principle of utility nor to commit himself wholeheartedly to the principle of purpose.⁴ In the literal terms of the play, Baal continues to return to his mother, although he refuses to follow her injunctions or to carry out the promises she holds for him and he makes to her; at the same time, he continues to take up with different sweethearts without committing himself to the responsibilities of husband or lover. Again he would have it (or not have it!) both ways—and comes off losers in each.

In the imagery with which Baal glorifies love there is another aspect of

4 The immediate source of the terms is Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1945), p. 284.

motivation which probably also reflects Brecht's own ambivalence, even though Baal, as might be expected of such a poet, fondles his own words as carelessly as he does his girl-friends, drawing his images helter-skelter from wherever he finds them, blowing them up out of all proportion, applying them indiscriminately to whoever is with him at the moment. There is minor, perhaps inadvertent, comedy in Baal's echoing himself as he makes love to successive partners, thereby travestying the uniqueness that every love-affair likes to claim for itself; nevertheless, the problem lurking in Baal's images is real enough. At one moment he gloats that love is a force breaking through all obstacles, "like a mighty stream bursting thunderously through the dam"; at another moment he compares love to "letting one's naked arm drift in the cool waters of a pond." (DF, 33) Similarly, love is like trampling over one's enemies or tearing apart a juicy orange with sharp gnashing teeth; it is also like riding the winds or the waters, letting oneself go, naked under an orange-colored sky. The problem revealed here is not that love can be *either* giving or taking, or one and then the other according to circumstances; it is that Baal (or Brecht) would like to experience it both ways at once, both yielding *and* coercing, enjoying seduction as well as rape. Here again the significance of the symbolism is not solely, or even primarily, sexual; like the other motivational clusters of the play it expresses a fundamental uncertainty about achieving identity. Impossible without belonging or giving oneself over to someone or something else, which unfortunately involves a "little death" of the self, identity also eludes the self through its taking or ravishing another because this aggressiveness results in negating the object of attachment. So, at any rate, seems to have been Brecht's notion of the predicament.

Once more, a resolution appears in negative guise. Baal experiences another kind of relationship, with the composer Ekart, which endures longer and has a greater influence on him than any of his heterosexual affairs. Ekart is a vagabond. When he first invites Baal to join him as a brother in adventure ("like two white doves we'll fly off blissfully tipsy into the wild blue yonder"), Baal resists ("there's still another way"); later, he seeks out Ekart on his own. (DF, 94-5) The two men become companions and lovers, and during this period Baal writes his most beautiful poetry. At the same time, however, the relationship between them seems to reverse itself somewhat, for as Baal becomes ever more possessive Ekart grows ever more impatient with what he has to put up with for Baal's sake. When he discovers Ekart flirting with a girl at one of their drunken orgies, Baal in a pique of jealousy lunges at his friend and stabs him to death. From that point onward constantly hounded by the police, Baal gradually goes downhill and eventually dies in a woodcutter's lonely hut, calling on his dead mother to make the dead Ekart go away.

The prominence of the homosexual theme in *Baal* and other early works—most notably *In the Jungle of Cities* and *Edward II*—testifies to its importance

for Brecht, as do the variations on that theme in later plays in the form of unusual male attachments which are neither outright friendship nor outright enmity. Critical acknowledgment of the theme's significance has been slow in coming, and there is still, as far as I know, no satisfactory account of the motivational pattern which might have prompted it. We can skip the purely psychosexual explanations, not only because the biographical evidence is both skimpy and conflicting, but also because these tend to detract from considering the theme as a symbolic projection of other, and possibly more fundamental, concerns. Conceivably, Brecht might have been drawn to homosexuality for purely literary reasons: it was a likely means to shock an audience and force them to take note of his play, and it had only recently shown up frankly in literature through the very models Brecht was attracted to. Literary historians may record eventually that one of Brecht's more enduring contributions was to exploit the symbolic possibilities of a theme which men like Whitman, Verlaine, and Wedekind had already grafted onto the tradition. Nevertheless, there are other means of shocking the public, and the question remains why Brecht settled on this one.

Generally speaking, the theme of homosexuality appears in literature whenever there is a "call for a revolutionary shift in our attitude toward the symbols of authority."⁵ The reason is that the homosexual's private situation, inasmuch as it is marked by a bipolar conflict between allegiance to paternal or maternal principles, is reflected in the historical or public situation, also characterized by a conflict with respect to authority. Now as chance would have it, Brecht himself was the off-shoot of a Protestant mother and a Catholic father, but even without this potential (and by no means proven) source of turmoil, the transitional period in which he grew up offered multiple opportunities for getting involved, willynilly, in the tug-of-war between competing symbols of authority. In addition to symbolizing such conflict, however, homosexuality can also provide a justification or rationalization for the man who has turned, symbolically or otherwise, to it. As Kenneth Burke points out, arguing from the example of Socrates and Greek society, homosexuality is bound to be regarded by the tribe, i.e. the social community, as a "biological transgression," in that it would deny every man's obligation to provide for the tribe's continued existence; yet it may also be tolerated, or even idealized, as a form of human "intercourse" in which purely biological considerations are transcended in a higher, yet still useful, spiritual kind of activity.⁶ I have already pointed out that Baal writes his best poetry after he and Ekart become lovers—Ekart even deduces, from the existence of the poems, that Baal has known no women in the last while—and the point is reinforced by Baal's twice violating girls

⁵ Burke, *Attitudes towards History*, p. 61.

⁶ Burke, *A Grammar of Motives*, p. 427.

whom Ekart has chosen for himself. The motive: to keep Ekart "pure" as his own property. Here is homosexuality representing a parody of marriage, "the union of two souls in one flesh,"⁷ in which the offspring are works of art rather than living children. For Baal himself it provides a double solution: answering his need to "give birth" (*Ich will etwas gebären*), and preserving the romantic ideal of love as a relationship which thrives on the conflict between personal and social satisfactions, and reaches perfection only through what is denied it.

Baal's affair with Ekart is then still another approximation to that ideal condition, already noted in the imagery of eating, in which opposite and contradictory forces seem to be joined. In one of his poems, written for Ekart, Baal symbolizes the meaning of that relationship for him by comparing his heart to a cloud at night—downcast and homeless, yet also wild and full of longing—now, in their affair, both moving and being moved across the sky, alone with the wind. Here the problem of identity clearly reaches compromise, for in Ekart Baal believes he has found someone like unto himself and yet another person, someone whom he can belong to without destroying and who belongs to him without losing his own individuality, a relationship in which there is neither overcoming nor being overcome, neither—and yet both.

Still, Baal kills Ekart finally, rejecting an apparently ideal solution, and this murder out of "jealousy" seals his own decline. Why should this be so? The first answer, surely, is that the relationship was never either a true partnership or a true contest, not really an *encounter* at all in the full sense of that splendid word, for there is no meeting-in-conflict between matched opposing forces which is productive for them both. Ekart the prime mover winds up by being possessed after all, and his contribution to Baal's poetry is not as co-creator but simply as a kind of involuntary muse. There is not even a collaboration between poet and composer which might have resulted in a distinct art form; the gains are all on one side. We recall, furthermore, that Ekart's original function was to tempt Baal out into the great world of nature, to make him aware of the infinite possibilities in complete freedom and goad him out of his rut (or rutting!). "Do you still know what the sky looks like? You've become nothing but a lump of fat . . . Come with me! . . . Stay here [among his whores and drinking companions] and you'll rot." (DF, 31) At the beginning of their relationship Ekart serves Baal somewhat as Mephisto serves Faust, offering a chance to cast off his previous disposition and find new paths to identity; in more specific language, Ekart counters Baal's natural tendency to drift *with* the action by taunting him to create a little of the action himself. Yet this function is undone in the course of their affair, for as Baal comes to

7 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton, New Jersey: Princeton University, 1957), p. 149.

find satisfaction in it, he also begins to slip into indifference and lethargy. The more poetry he writes the less spunk he shows for the struggle, particularly in the crucial symbolic area of sex. In one shattering scene of the first version, the so-called *Bauernschenke*, Baal, whose animal magnetism was once overpowering and who had pounced upon his women like an orangutan upon its prey, breaks down sobbing when he meets mild resistance from a girl he wants to dance with. Thus the homosexual affair in the metaphoric sphere of sex demonstrates what would have happened in the metaphoric sphere of eating if Baal had remained in Orge's outhouse, comfortably ensconced on that perfect john.

What has happened, I think, is that Baal has become *abhängig*, dependent on the very arrangement which seemed such a perfect way of resolving his problem. Brecht is quite direct about dependency. In a short sketch of 1926, entitled "The Hook to the Chin," the story of a boxer who becomes so preoccupied with a secret unfulfilled wish that he can no longer concentrate on his upcoming fight, Brecht remarks: "If too much depends on it then a matter is already foul."⁸ The same thought recurs in that scene I called a miniature Witches' Sabbath. A prophetic beggar is telling Baal about a man who returns home to the forests from whence he came (as Baal is shortly to do), "because he wanted to think things over. But he found the forests strange now and no longer a kindred place. He wandered for days, ever farther into the wilderness, in order to find out how dependent he was and how much strength he still had to hold out. But there wasn't much more." (DF, 124) There is, in fact, not much fight left in Baal either, for he has nearly abandoned his own motivational principle, namely, to oppose the cessation of struggle as the essence of life. His murder of Ekart is both the logical consequence of that principle and a last desperate attempt to salvage it—not then to keep Ekart from betraying him, but to punish and save himself from further betrayal of what Ekart stands for. Thus he kills the "ideal" he loves for fear of succumbing to it completely.

This way of terminating the relationship is entirely consistent with the notion of a pagan deity finally sacrificing himself, or being sacrificed, on his own altar. To put this another way, Baal sows the wind and must now reap the whirlwind. This familiar image for a mysterious force, everywhere present and nowhere visible, which in the Bible stands as an analogy of divine power, is one of Brecht's favorite figures of speech, never more prevalent than in this play. And here as elsewhere it augurs ambivalence. On the one hand Baal thinks of the wind as making the trees sing in sweet torture when it rides wildly upon them; it is the mover of things and the sole companion of that white cloud drifting alone through the night sky. On the other hand, Baal

8 Bertolt Brecht, "Der Kinnhaken." *Gesammelte Werke*. 20 vols. Werkausgabe Edition, ed. Elisabeth Hauptmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960),

knows that the wind is what remains after all else is gone, the messenger of death who carries the anti-heroes to their unmarked graves. Brother Wind and Brother Ekart: this is the equation Baal wakes up to after his homosexual dream, for in giving himself to a relationship which is no more than a projected resolution of the contradictions in himself, he has at best made a kind of incestuous partnership whose natural issue is death.

Where are we now, and where have we left—or located—Brecht? The exact spot is not easy to determine. Furthermore, the help one gets from the master sometimes seems of a kind one might better do without, for with respect to *Baal*, as with most of his works, Brecht disagrees with himself as well as his critics about his intentions, and it is not altogether certain whether these inconsistencies are deliberate or unconscious, provocative for our benefit or defensive on his own behalf. In his foreword to the first version of *Baal* (1918), Brecht insists (quite accurately) that his protagonist derives from the era in which the play was written; he is therefore a creature of anarchy and shares the anarchic ideal in which the lion and the lamb lay down together. In 1954, fitting his portrait into a Marxist framework, Brecht said (not quite so accurately) that Baal was “an asocial man in an asocial society,” sick with egotism, to be sure, but nevertheless opposed to “the unreasonable and disheartening demands of a world which does not permit a usable, but only an exploitable, type of productivity.”⁹ In 1926 Brecht believed he had written his play to undermine the assumptions of his target-model (Johst’s *The Lonely One*) by giving a “ridiculous interpretation of amorality and genius,”¹⁰ hoping thereby to arouse the enmity of the bourgeoisie and provoke them into a fight with him over the interpretations.¹¹ That attempt failed, Brecht explains, because his audiences were too far gone even to recognize what was going on; they did not speak his language nor he theirs; their way of looking at things, which accepted what Brecht was taking issue with as self-evident, was totally incapable of grasping his point. As we see, there is a touch of rationalization, or even “martyrdom,” in these explanations: Pity it didn’t come off, Brecht seems to be saying; but after all, I’m not to blame. What can you do if people obstinately refuse to fight on your terms?¹²

Ambivalent about the purpose of his negative approach, Brecht also had ambivalent feelings about his protagonist. He believed, as we said, that Baal stood for something true about the nature of the world—its essential purposelessness, its contradictions and changes; he believed too at the time that one

⁹ *Ibid.*, 17 : 947.

¹⁰ *Ibid.*, 15 : 69.

¹¹ *Ibid.*, 15 : 64.

¹² Young Brecht’s tendency toward martyrdom, usually parodied, deserves more attention; a neatly ironical example is the poem “Auslassungen eines Märtyrers” (1918), *Gesammelte Werke* 8 : 37–8.

could be certain only about the instinctual desire to preserve oneself by filling such elemental needs as hunger and sex. Hence his sympathy with Baal's irrational response to the irrationalities of existence, and he sanctions this, aesthetically at least, by putting those splendid verses into Baal's irreverent mouth. Nevertheless, in admitting Baal's attitude as a possible, or even appropriate reaction to the world, Brecht also recognized its inadequacy for coping with the business of living. For in giving himself over to nature, Baal also bound himself to nature's cyclical course, his life little more than a circular path from nothing to nothing (as described in the Chorale he sings in praise of himself), from mother's womb to earth's tomb. Ultimately, Brecht had to content himself with Baal's defiant refusal to give up, his indomitable grasping for the violet sky which testifies to an inspired longing even while confirming that the heavens are out of man's reach. And over this "stubbornness of being,"¹³ which impels the dying Baal to crawl out of his hut on all fours in order to get a last glimpse of the stars, Brecht paints a pale halo of martyrdom not altogether unlike the one he allows to hover over himself: it may have been in vain, but the effort, after all, was worth it; the real victor is not the man who wins his battles, but the one who never concedes defeat.¹⁴ Whether anyone besides Brecht would be comforted by this is questionable. There is nothing in *Baal* to counter the trends of anarchy, and the play's usefulness to the playwright was primarily in allowing him to exorcise the temptations to nihilism by acting them out symbolically—a thoroughly conventional cathartic process quite in the Goethean tradition. *Baal* was a "last will and testament," as Brecht labelled the first version, and he was quite prepared to concede, as his final word on the matter, that the play had no strategic value for the human situation: "Ich gebe zu (und warne), dem Stück fehlt Weisheit."¹⁵

We must now try to tackle a somewhat tricky question. How did it happen that Brecht, for whom conflict was the fundamental pattern of experience and the source of his motivation, fail to exploit its dramatic possibilities in *Baal* and, as I believe, continue to have difficulties in this respect throughout his creative life? To put this another way: what might be the factors in his personal situation determining the type of strategies he chose for coping with it? Again, *Baal* is full of hints—some helpful, some inconclusive. In his foreword to the first version, for example, Brecht points out that "Baal is by nature neither especially comic nor especially tragic. He has the single-mindedness [*Ernst*] of all animals." (DF, 11) I take this to mean, among other things, that

13 The phrase is Peter Demetz's in his Introduction to *Brecht: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962), p. 8.

14 Compare Brecht's "Sonett vom Sieger" (*Gesammelte Werke* 8 : 165) and his "Gedenktafel für 12 Weltmeister" (*Ibid.*, 307-10).

15 *Gesammelte Werke* 17 : 948.

Baal is unable to decide according to circumstances upon the stance which might be most appropriate for encountering a situation, but can only continue in dead seriousness on the way he has already entered until it no longer takes him anywhere. In the antithesis between tragic and comic—which for Baal is no antithesis, of course, since he cannot conceive of either—there is an echo perhaps of the dilemmas already pointed out in Brecht's imagery. In the comic as well as the tragic there is both gain and loss, and only a shift in perspective allows one to establish the direction for each. The tragic hero, bent on resolving contradictions openly courts an opponent, who, by the rules of the game, is bound to defeat him; the comic hero thrives on obstacles, always keeping himself on top at someone else's expense. Moreover, the paradox of tragedy is that one can only win by losing, joining the "guild of the guilty" at the cost of one's own death; whereas the paradox of comedy requires its hero to vanquish something else in order to keep life going on. The comic hero finds himself alone and alienated in the midst of his community; the tragic hero, separated from them by death, finds himself at one with them in spirit. Brecht, I think, could accept neither way.—And what about Baal's having "the steadfastness of all animals"? Linking the term *Ernst* with animals is at least as old as Schopenhauer, who defines this quality as the inability to reckon with death (or evil) and to calculate its place in the life-process. At the most, animals have only an instinct for avoiding danger, a sense of the kill in order to avoid being killed. Similarly Baal, who knows that his enemy is death, acts only to escape what he fears might happen to him or to eliminate what he regards as a threat to his existence. Does this not tell us something about Brecht's motivations? Perhaps his aggressions are simply the acts of an essentially passive man who dared not be caught napping, and the method he developed for proving himself alive by indulging his appetites was simply a willing surrender to events. By going with the tide he gives the illusion of riding the crest of the waves, although in actuality he is being carried along, with or without his will, by the current.

Brecht has one other word on Baal that is very serviceable to our purpose. In the 1926 version of the play he calls his anti-hero *der relative Mensch*, meaning that Baal is incapable of seeing anything except in terms of himself or of viewing the rest of the world except from his own vantage point, the completely solipsistic man elevated by the logic of his position to an anthropomorphic, all-too-anthropomorphic deity. Baal does not so much identify himself with nature as identify nature and all other things with himself. The all-encompassing "I" becomes a majestic "We" (DF, 12) and like water, "assumes and fills up every form" (DF, 55) in the foolish belief that the shapes of things take on their contours from its own fluent nature. And relativism in this sense

—which clung to Brecht until in *Mann ist Mann* he began to develop a sense of history, i.e. to realize that a sequence of events could be determined by ensuring a “continuity of change from beginnings to endings”¹⁶—excludes the possibility of irony, of dialogue, of drama; in fact, it excludes anything outside the self which might serve as a genuine opponent (or partner) for the self.

I would like to suggest that when he wrote *Baal* Brecht was so preoccupied with the contradictions in his own nature, so uncertain about how to deal with them or dispose of them, that he dared not grapple with another “person” or with a real, live, outside issue. He did not, in a word, have the inner strength to risk a fight. Fearful of suffering a defeat which would have endangered his individuality, fearful too of a victory which would have removed someone or something to belong to, Brecht like Baal could see no choice, no kind of resolution, between eluding possible opponents or gobbling them up. For him the problem of identity was always inseparable from the problem of power (or effectiveness, if you prefer a more innocuous word), and an encounter under combat, a true match that might be decisive, was something to be longed for but also avoided at all costs. Hence his lip-service to the *idea* of struggle, which was prevented by this quirk in his own nature from actually taking place.

I am inclined to think that Brecht knew from the start what he wanted, that the ideal claimed a kind of logical, if not chronological, priority over his work—a vision of what might and should be. Nothing like the teleology of the expressionists, to be sure; more like the entelechy of Aristotle, perhaps, according to which everything has its end or purpose within itself. The sport of boxing gave Brecht his first clear image of that ideal, and after meeting Samson-Körner he wrote enthusiastically about the situation he later tried to create within, and for, his own work. Combat, as he saw it, was to be without enmity, undertaken purely for the joy of fighting; it was to be a social undertaking in which everyone would take pleasure and in which both combatants and audience, learning and accepting the rules of the game, would know what to expect. (I am reminded here of a Freudian interpretation of the bull-fight, a sport that Brecht would also have admired if he’d been in the right cultural complex. According to this interpretation, the arena is a theater in which the Ego and the Id—what Martin Esslin would call in Brecht’s case “reason” and “instinct”—are pitted against each other for the mutual benefit and pleasure of the Superego, that is, for all who take part in the event, whether as observers or as participants.)

As we know, Brecht’s third play, *In the Jungle of Cities*, borrows the boxing metaphor in order, as he says, to depict the idea of fight [*ein Kampf an sich*], “a fight without any other cause besides the fun of fighting and with no other goal than to determine who is the better man.”¹⁷ It was also his hope that

¹⁷ *Gesammelte Werke* 17 : 948.

the audience would not fret about the motives of the conflict, or get carried away by it, but would keep its attention riveted on the steps of the action as they led to the finish. Brecht's dissatisfaction with this play, in spite of his sporting model, is instructive. In the first place, he over-estimated as always what an audience might be capable of, and it is almost incredible that a friend of Samson-Körner, who must have attended more than one boxing-match, could have missed the wild and wooly reactions of a pugilistic public; after all, taking sides at a prize fight is half the fun. In the second place, the so-called game in Brecht's play is a pretty bloody affair, for although the participants are altered by their struggle, it is to the point of *Unkenntlichkeit*, where they are no longer recognizable. Rather than finding identity (or power) through the encounter, they have simply cancelled each other out. As Walter Weideli writes, "young Brecht got caught up in a vicious circle in pursuing an abstraction for its own sake, without reference to the real contradictions of his own time. And wanting to seize upon the essence of combat, he only demonstrated, by means of the absurd, the vanity of such an undertaking."¹⁸ To which I would add that a dramatic conflict with significance, that is, which has a meaning for the partner-opponents, as well as for those who observe them, must relate to something outside the playwright *in addition to* being a symbolic projection of his own problems. All this was obvious to Brecht later, for he confessed that as he tried to work out this *metaphysische Aktion*—how German Brecht is after all!—it "became more and more a play over the difficulties of bringing about a *Kampf an sich*; in the end the fight actually turned out to be mere shadow-boxing; [the combatants] couldn't even get together as enemies."¹⁹ They couldn't, of course, because Brecht himself did not yet know how to project (i.e., symbolize) his inner contradictions in a meaningful external interaction.

Something else was missing in this play, as it was in *Baal*, and that is the element of *Humor*, the counterbalance to *Ernst*; according to Schopenhauer, the ability to see the same things from different angles or different things from the same angle, to survey and unify the disparate, thereby rising above it all. But here we are close to the realm of dialectic, and it was a long way full of false starts and byroads before Brecht got to that point. Meanwhile, prefigured in *Baal* but not yet realized there because the ironic perspective was lacking, Brecht was on the track of a tactic that he would return to over and over again in the hope of solving his dilemma. I am referring to parody. The initial attraction of parody (I do not say this was Brecht's only motivation) lies in its providing a worthy "opponent"—one whom you do not need to destroy in order to gain a victory and yet whom you do not need to fear will retaliate with

¹⁸ Walter Weideli, *The Art of Bertolt Brecht* (New York: New York University, 1963), p. 13.

¹⁹ *Gesammelte Werke* 17 : 949.

a knock-out blow. Parody enabled Brecht to flex his muscles many times without the risk of overstraining, yet it too was ultimately frustrating if only because there are limitations on the opponent's power to fight back. What Brecht needed was a bona fide *social* partner in combat, something that would allow him to relate without losing his individuality and yet stand alone under the fury of his onslaught. He found this eventually—in us, projecting his own conflicts in public terms, turning the problem within inside out so that it becomes an issue for us to decide upon and, of course, relieving him of the ultimate responsibility for decision-making. To the end of his life Brecht always resisted facing this moment of truth. Perhaps we can say, more gently in Yeatsian terms, that his quarrel with himself as the source of his poetry became easier to live with by translating it into a rhetorical quarrel with others. This is what I mean by suggesting Brecht spent much of his time looking for a sparring partner and that a goodly share of his style as well as of his morality, was rooted in this serious-playful, playful-serious, search.

HERBERT KNUST

[Urbana, Illinois]

BRECHTS ›FISCHZUG‹

Brechts Einakter *Der Fischzug*, der lange Zeit nur in Manuskriptform im Bertolt Brecht Archiv (Mappe 218) zugänglich war, seit 1966 bzw. 1967 nun auch in zwei Werkausgaben des Suhrkamp Verlags im Druck vorliegt¹, ist bisher von der Kritik kaum beachtet worden. Das kurze Stück entstand »mit großer Wahrscheinlichkeit« im Jahr 1919², einer für den jungen Brecht sehr fruchtbaren Schaffenszeit³. Es gehört demnach – zusammen mit mehreren anderen Einaktern, sowie den abendfüllenden Theaterstücken *Baal* und *Trommeln in der Nacht* – zu den ersten dramatischen Werken Brechts. Zugleich aber – und das macht dieses kleine Werk besonders interessant – ist *Der Fischzug* eine der ersten Bearbeitungen Brechts, die einerseits durch ihre Originalität überrascht, andererseits auch schon so manche charakteristischen Züge seiner späteren Adaptionstechnik erkennen läßt.

Auf den ersten Blick scheint eine solche Behauptung völlig unfundiert. Weder der Titel des Stücks noch die Namen der *dramatis personae* verweisen auf ein bekanntes Werk der Weltliteratur. Sowohl Handlung als auch Sprache geben uns den Eindruck unmittelbarer Wirklichkeitsbezogenheit. Ein betrunkenener Fischer, der den ganzen Tag nichts gefangen hat, kommt, gestützt auf zwei Saufkumpane, mitten in der Nacht nach Haus. Seine Frau, aus dem Schlaf aufgeschreckt, schickt er zum Kaffeekochen in die Küche. Dort läßt sie sich mit einem der Männer in ein erotisches Geplänkel ein. Der Fischer schöpft Verdacht und befestigt rund um sein Ehebett ein Netz, welches er mit einem großen Ankerstein beschwert. Nachdem er sternhagelbetrunken auf dem Sofa eingeschlafen ist, gehen die beiden Liebhaber in die Falle. Vom Krach des fallenden Steins geweckt, trommelt der Fischer die Dorfbewohner herbei, die seinen Fischzug mit schallendem Gelächter begutachten. Die beiden gefangenen Ehebrecher

1 Bertolt Brecht, *Stücke*, 14 Bde. (Frankfurt, 1953–1967) [Bd. XIII, 1966]; Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 20 Bde. (Frankfurt, 1967) [Bd. VII]. Sämtliche Brechtzitate im Text beziehen sich auf Band VII der letzten dieser beiden Ausgaben.

2 Anmerkungen zu den Einaktern, Bd. VII, S. 1*. Vgl. Hans Otto Münsterer, *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22* (Zürich, 1963) S. 140–141.

3 Münsterer berichtet: »Was Anregungen und Einfälle betrifft, die zum Teil noch bis in die letzte Schaffensperiode nachwirken, war das Jahr 1919 überhaupt ein glückliches Jahr, möglicherweise sogar das produktivste in Brechts ganzem Leben« (S. 153–154).

werden im Netz hinausgetragen und ins Wasser geworfen, aber erst nachdem der Missetäter sich mit einem Kübel Schnaps losgekauft hat. Mit dem Schnaps veranstaltet der Fischer ein Trauerfest. Man betrinkt sich und schwatzt wirres Zeug, bis die Frau, triefend vor Nässe, nach Haus zurückkehrt, sämtliche Schmarotzer zornig hinauswirft, die Lichter löscht, ihren stockbesoffenen Mann auf den Rücken nimmt und ihn zu Bett trägt.

»Somewhat bawdy«, lautet Frederic Ewen's lakonisches Urteil über dieses Stück⁴, während Klaus Völker den *Fischzug* als Brechts realistischsten Einakter bezeichnet, dessen »angestrebte Intention: naturalistischer Vorgang als dienliches Mittel zur Demonstration des absurden Seins« sei⁵. Doch so einfach liegen die Dinge nicht. Beide Kommentatoren übersehen, daß hinter der lebensnahen Handlung und deren grotesk-realistischer Darstellung ganz spezifische und komplexe Verbindungen zur literarischen Tradition bestehen, und zwar nicht so sehr Bezüge zu Sean O'Caseys *Juno und der Pfau* oder zu H. H. Jahnn, wie Völker meint⁶, sondern vielmehr zu Brechts »Lieblingslektüre«: Homer und Bibel⁷. Erst aus diesem literarischen Doppelverhältnis läßt sich der volle Sinn des Stückes erschließen, die Art seines Realismus oder auch seiner Absurdität ermessen.

Die klassische Vorlage für die so modern anmutende Fabel ist im Achten Gesang der *Odyssee*, Zeilen 266–366⁸, zu finden. Es handelt sich um eine ebenso berühmte wie berüchtigte Episode, die von den verschiedenen Künsten wiederholt aufgegriffen und nachgebildet wurde⁹: Während des zu Ehren des Odysseus gegebenen Festes am Hofe des Alkinoos berichtet der Sänger Demodokos einen Vorfall aus dem Wandel der unsterblichen Götter. Er erzählt von der Liebschaft des Ares und der Aphrodite, die miteinander Aphrodites Gemahl, den Hephästos, zum Hahnrei machen. Racheschmiedend verfertigt Hephästos ein kunstvolles Netz aus eisernen Ketten und befestigt es um die Pfosten seines Hochzeitsbettes. Während er sich außer Hauses begibt, nahen sich Ares und Aphrodite: »Und sie bestiegen das Lager und schlummerten.

4 Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. His Life, His Art and His Times* (New York, 1967), S. 132.

5 Klaus Völker, »Groteskformen des Theaters«, *Akzente*, Heft 4 (August 1960), 334.

6 Ebd.

7 Thomas O. Brandt meinte zu diesem Punkt: »In vielem glich Brecht Galilei, der ihm der Listenreiche im Sinne Homers war. So mag der maskenhafte Stückeschreiber durch die Maske seines Galilei gesprochen haben, als er ihn sagen läßt: ›Die Bibel und Homer sind meine Lieblingslektüre.« (*Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts* [Heidelberg, 1968], S. 26).

8 Zitiert wird nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß. Die Zahlenangaben im Text bezeichnen die Zeilen im Achten Gesang der *Odyssee*.

9 Vgl. die bibliographischen Hinweise bei Herbert Hunger, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. 5., erweiterte und ergänzte Auflage (Wien, 1959).

Plötzlich umschlangen / Sie die künstlichen Bande des klugen Erfinders Hephästos« (296–297). Der auf Helios' Botschaft eilig zurückgekehrte Feuergott entdeckt die beiden, und zornentbrannt ruft er die anderen Götter herbei, die schmachvolle Tat zu schauen. Die olympischen Götter aber, als sie Ares und Aphrodite, im Netz gefangen, erblicken, lassen ihr homerisches Gelächter erschallen, außer Poseidon, der den Ares loskauft, wogegen Aphrodite, die Gelegenheit ausnutzend, eilig hinwegflüchtet, um sich in einem verschwiegenen Hain zu erquicken.

Brechts *Fischzug* ist unverkennbar eine ins moderne Milieu übertragene Parallelszene zu jenem homerischen Götterskandal. Beide Szenen haben Ehebruch, Fang und Loskauf der Missetäter zum Thema – da hat sich, rein stofflich, wenig geändert. Wohl aber sind die gegensätzlichen Perspektiven innerhalb dieser Parallele recht augenfällig: aus Homers hohen Bewohnern des Olymps macht Brecht durchschnittliche kleine Dorfbewohner; den klugen Feuerbeherrscher Hephästos verwandelt er in einen vom Trunk beherrschten Fischer, des Hephästos prächtige Wohnung in eine armselige Hütte; Ares, der Kriegsgott »mit goldenen Zügeln« (285), wird zum Sauf- und Raufkumpan Munken, der mit den Fäusten einem Rivalen den Kopf blutig schlägt; und Aphrodite gar, die schöne Tochter des Zeus und »Freundin des Lächelns« (362), die sich unbehelligt aus der Affäre ziehen und andernorts baden, salben, beweihräuchern und schmücken lassen kann, ist bei Brecht eine derbe Fischersfrau, die nichts zu lachen hat: sie muß ihren betrunkenen Mann waschen und kämmen, ihm Kaffee kochen, Netze flicken und seine Fußtritte hinnehmen; und da sie keine andere Bleibe hat, kommt sie schließlich zu ihm zurück und schafft Ordnung im Haus.

Die gleichen Kontraste zwischen Vorlage und Adaption zeigen sich auch in der sprachlichen Gestaltung. Homers breit dahinfließendem regelmäßigem Hexameter und seinen weitausladenden Schilderungen mit ihren geflügelten Worten und *epitheta ornantia* steht Brechts geraffter, dynamischer Dialog gegenüber, dessen Realismus durch zweideutige Volksweisheiten und Alltagsvulgarismen unterstrichen wird. Im Hinblick auf den Beginn der Liebesszene, zum Beispiel, heißt es bei Homer:

Eilend ging er zum Hause des klugen Feuerbeherrschers,
Hingerissen von Liebe zu seiner schönen Gemahlin.
Aphrodite war eben vom mächtigen Vater Kronion
Heimgekehrt und saß. Er aber ging in die Wohnung
Faßte der Göttin Hand und sprach mit freundlicher Stimme:
Komm, Geliebte, zu Bette, der süßen Ruhe zu pflegen!
Denn Hephästos ist nicht daheim; er wandert vermutlich
Zu den Sintiern jetzt, den rauhen Barbaren in Lemnos.
Also sprach er, und ihr war sehr willkommen die Ruhe.
Und die bestiegen das Lager und schlummerten . . . (287–96)¹⁰

10 In einer Bearbeitung von Voß' Übersetzung (durch E. R. Weiß) lauten die beiden letzten Zeilen wohl etwas treffender (wenn auch prosaischer):

Brechts Umgestaltung dieser Szene in modernes Milieu (wobei er bezeichnenderweise ein Spiegelgefecht zwischen erotischer Begierde und pretentiöser Kleinbürgermoral mitspielen läßt), lautet wie folgt:

ERSTER MANN: *stürzt ins Fenster*: Hallo, du!

FRAU: Was willst denn du?

ERSTER MANN: Das ist dumm gefragt!

FRAU: Ich darf doch fragen, was du in meinem Fenster tust!

ERSTER MANN: Warum hast du denn das Licht hingestellt?

FRAU: Daß du weißt, daß er jetzt schläft.

.....

ERSTER MANN: Du gefällst mir!

FRAU: Findst du da herüber?

ERSTER MANN: Warum nicht?

.....

FRAU: Er ist ein Schwein, sage ich.

ERSTER MANN *mühsamer, wie sie*: Ist das deine Brust?

FRAU: Laß mich!

ERSTER MANN: Tut es weh?

FRAU: Laß mich, du!

ERSTER MANN: Du hast das Licht hingestellt!

FRAU: Aber das – darfst du nicht.

ERSTER MANN: Nach dem 6. Gebot.

FRAU: Du riechst nicht aus dem Maul nach Schnaps!

ERSTER MANN: Ich bin anständig.

FRAU: Laß meine Knie!

ERSTER MANN: Jetzt liegst du bequemer!

FRAU: Au!

ERSTER MANN: Tu das doch weg!

FRAU: Tu's selber!

ERSTER MANN: So! Jetzt ist es bequemer.

FRAU: Nein, nicht!

ERSTER MANN: Laß doch das Gezappel! (2803–2805)

Oder vergleichen wir, wie der Betrogene die Götter- bzw. Fischergemeinde herbeiruft. Von Hephästos heißt es:

Vater Zeus und ihr andern unsterbliche selige Götter,
Kommt und schaut den abscheulichen unausstehlichen Frevler,
Wie mich lahmen Mann die Tochter Zeus', Aphrodite,
Jetzo auf immer beschimpft und Ares den Bösewicht herzet;

(305–09)

Der Fischer Mack dagegen drückt sich so aus:

Hallo! Fische! Fische! Hier gibt's was zu sehen,
Jungens! Kommt mal rüber! Hier gibt's was! Ich hab
was gefangen, in Christo Geliebte!

(2805)

Also der Gott, und ihr war sehr willkommen das Lager,
Und sie bestiegen das Bett und legten sich . . .

(Homers ›Odyssee‹ – Griechisch und Deutsch [Berlin und Darmstadt, 1956],
S. 109).

Sowohl bei Homer als auch bei Brecht kommen widersprüchliche Einstellungen zu dem Ehebruch zu Wort:

Böses gedeihet doch nicht; der Langsame haschet den Schnellen!
Also ertappt Hephästos, der Langsame, jetzo Ares,
Welcher am hurtigsten ist von den Göttern des hohen Olympos,
Er, der Lahme, durch Kunst. Nun büßt ihm der Ehebrecher! (329–332)

Diesen teils moralisierenden, teils schadenfrohen Sentenzen der Himmlischen steht die sprichworthafte und ironische Volksmoral von Brechts Dörflern gegenüber:

Gewohnheit, sagt die Frau zum Aal, da zog sie ihm
die Haut ab. – Wie du mir, so ich dir, sagte die Frau
zum Mann in der Brautnacht. – Das war eine hübsche Sache,
dich da hineinzulegen, Junge. – Da liegst du weich. Es
war wohl schwer, dahinzukommen? (2806)

Daß hinter dem ostentativen Sinn für Zucht und Sitte lüsterner Neid steckt, kleidet Homer in die geflügelten Worte des Hermes, die vom lauten Lachen der unsterblichen Götter begrüßt werden:

Fesselten mich auch dreimal so viel unendliche Bande,
Und ihr Götter sähet es an und die Göttinnen alle,
Siehe, so schlief ich doch bei der goldenen Aphrodite! (340–342)

Brechts Gegenstück zum leichtfüßigen Götterboten Hermes ist der Laufbursche Jürgen, der sich unverblümt, aber im gleichen Sinn ausdrückt: »Mir gefällt sie auch . . . Also, ich will einfach auch ran.« (2801–02)

Daß Jürgen mit seinen Gelüsten nicht allein dasteht, lassen die Worte des Fischers vermuten, mit denen er auf die »Schlechtigkeiten« seiner schmarotzenden Kollegen zielt:

Die Geilheit ist euch auf der Stirn gestanden, wie ihr
die Viecher gesehen habt, und der Neid hat euch aus den
Zähnen getropft, wie ihr sie hinausgetragen habt. Ihr
seid Lumpen! Ihr seid verkommen! Ihr seid verkommen! (2809)

Die auf solche Weise umgestalteten Motive lassen erkennen, daß Brecht sich schon in diesem frühen Stück einer Adaptionmethode bedient, die man im Hinblick auf seine späteren Bearbeitungen »Gegenentwurf« bzw. »Umfunktionierung« genannt hat¹¹. Brechts kritische Modernisierung der antiken Episode, die von ihm angestrebten Kontraste gegenüber der Vorlage bewirken implizite, daß die alten Götter, die schon Homer zuweilen belächelte, ganz entschieden entheroisiert und gewissermaßen als Kleinbürger entlarvt werden. Die Göttlichkeit der Olympier mit ihrer zweideutigen Moral und ihrem Krämer-

¹¹ Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (Nürnberg, 1961), S. 26, 40; Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen, 1961), S. 53; Peter Witzmann, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts [Lebendiges Altertum, XV]* (Berlin, 1964), S. 118.

geist ist sozusagen um nichts besser als die Schein-Heiligkeit der Dörfler mit ihrer verlogenen Spießermoral und ihrem schmarotzenden Eigennutz. Diese Schein-Heiligkeit enthüllt sich besonders in der modernisierten Figur des Fischers Mack selbst, und zwar in seiner fragwürdigen christlichen Gottbezogenheit. Brecht wäre nicht Brecht, hätte er dabei nicht die Bibel gebührend mit ins Spiel gebracht. In seinem *Fischzug* wimmelt es geradezu von biblischen Anspielungen. Die Fischsymbolik beschränkt sich nicht auf den »Fisch als gleitende Möglichkeit, das fischige Milieu« im Werk Brechts, wie Völker es deutet¹², sondern bezieht sich hier ebenso auf den Fisch als biblisches Symbol. Die Umwandlung des Feuerbeherrschers Hephästos in die feuchte Fischergestalt Mack ist nicht nur eine poetische Dusche im Sinne des »Gegenentwurfs«, sondern läßt sich erst vollends durch die Bibel erklären. Selbst der Titel des Einakters, *Der Fischzug*, stammt wohl aus der Bibel, denn Brecht funktioniert in seinem Stück nicht nur eine homerische Göttereisode um, sondern gleichzeitig eine neutestamentliche Apostelgeschichte, nämlich den »Fischzug des Petrus«, Lukas 5, 1–11.

Im »Fischzug des Petrus« wird berichtet, wie Jesus am See Genesareth das Fischervolk lehrt und dann dem Simon Petrus aufträgt: »Fahret auf die Höhe und werfet eure Netze aus, daß ihr einen Zug tut! Und Simon antwortete und sprach zu ihm: Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen; aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen.« Daraufhin fangen sie eine große Menge Fische; aber ihre Netze reißen, und Petrus und alle anderen Fischer mit ihm sind sehr erschrocken über diesen Fischzug. »Und Jesus sprach zu Simon: Fürchte dich nicht! denn von nun an wirst du Menschen fangen.« Diese Episode der Jüngerberufung aus den Reihen der Fischer gehört an den Beginn der Wirksamkeit Jesu und findet sich, in kürzerer Form, auch in Matthäus 4, 18–22, und Markus 1, 16–20, wo es beide Male heißt: »Und er [Jesus] sprach zu ihnen: Folget mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen! Als bald verließen sie ihre Netze und folgten ihm nach.«¹³

Gerade dieses christliche Jüngertum, das die praktische Arbeit liegen läßt, um sich dem »Geiste« hinzugeben, nimmt Brecht in seinem *Fischzug* aufs Korn¹⁴. Der Fischer Mack ist eine Parodie auf den Fischer Simon, der später den Namen Petrus erhält, und auf die anderen Fischer, die auf göttliches Geheiß ihre Netze verlassen, um Menschen zu fangen. Es bedarf keiner besonderen Scharfsichtigkeit, um zu erkennen, daß Mack ein äußerst seltsamer und widerspruchsvoller Apostel der christlichen Kirche ist: In seiner Trunkenheit

12 Völker, »Groteskformen des Theaters«, S. 335.

13 *Die Bibel*. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers (Witten, 1962).

14 Wie Münsterer sich erinnert, bekämpfte Brecht damals ein von den Aposteln verfälschtes Christentum: »... seine Angriffe galten dem, was er als Verfälschung empfand, und den größten Fälscher sah er im Lieblingsapostel des Luthertums, in Paulus“ (S. 133). – Dem *Fischzug* zufolge darf man annehmen, daß Brecht in Petrus den zweitgrößten Fälscher sah.

fühlt er sich »wie im Himmel, nur stößt es einem auf«. (2796) Als Grund für die Sauferei erklärt er: »Es ist Johannis!« (2800) Seine biblischen Anspielungen beziehen sich auf höchst weltliche Lagen: Indem er das Netz für die Liebhaber auslegt, prophezeit er: »Hat er's gerochen, daß an den Füßen Schenkel sind und so weiter, immer so weiter, stark die Hand, laß nicht los, so kommt ihr schon ins gelobte Land!« (2800) Als der fallende Stein, der die Ehebrecher verrät, den Fischer weckt, ruft dieser: »Hahaha! – Das ist ein Fischzug! Das ist der Himmel! Den Guten gibt es der Herr im Schlaf!« (2805) Ebenso werden seine folgenden Aussprüche angesichts der wirklichen Situationen ironisch verfremdet: »Ich hab was gefangen, in Christo Geliebte!« (2805)¹⁵ »Das ist der liebe Gott, der im Wetterbrausen kommt! Gehe hinaus, sagte er, so wirst du einen großen Fang machen!« (2806) »Sie war eine gute Frau, und Gott hat sich die Beste ausgesucht.« (2808) »Ihr habt keine Scham, ihr seid Kleingläubige!« (2809) »Mich hat Gott selbst heimgesucht. Ich hätte ihm mein Herz gegeben und gesagt: Nimm's. Aber er hat mein Weib genommen, das mir lieber war. Jetzt trinke ich und verkomme. Das ist seine Schuld.« (2810) »Er redet von Gott«, heißt es gegen Ende des Stückes (2812), und: »Es ist, als ob der Geist aus dir spricht.« (2811) Aber es ist ganz offensichtlich der *spiritus alcoholicus*, der sich da so fromm zu Wort meldet. Gerade darin liegt die Pointe in Brechts Interpretation des biblischen Aposteltums; den vom Geist Gottes berufenen Fischer Simon, welcher als Petrus der feste Stein ist, auf den Christus seine Kirche bauen will, verwandelt er in den vom Alkohol umnebelten, auf unsicheren Füßen torkelnden Mack, dessen doppelzüngige Religiosität in gleichem Grade anwächst wie sein Rausch, ja mit diesem identisch ist.

Gleichermaßen hat Brecht die biblische Allegorie vom Menschenfang umfunktioniert, denn Mack fischt ja nicht in Christi Sinn »Menschen« – d. h. »Seelen« – sondern, wie Brecht es vulgär ausdrückt, er fischt »ein Mensch« – d. h. seine Frau, die es mit anderen Männern treibt¹⁶. In diesem Sinn ist Brechts

15 Im Zusammenhang mit Brechts »Fülle von dramatischen und lyrischen Plänen« im Frühsommer 1919 erzählt Münsterer von Brechts parodistischer Beschäftigung mit Bibel und christlicher Liturgie. Dabei soll der Ausdruck »Geliebte in Christo« einer seiner Haupteffekte gewesen sein: »An den heißen Nachmittagen schwimmen wir im Hahnreibach, liegen nackt im Gras der Wolfszahnau oder klettern auf Bäume, wie es in einem der *Evangelien* heißt, das mir Brecht am 11. Juni dort vorliest. Am 8. Juni sind wir zu fünft, und da hält Brecht Grabreden und Maiandachten, die mit »Geliebte in Christo« beginnen und so ungeheuer grotesk wirken, daß wir uns vor Lachen im Schilf wälzen, wohingegen der nächste Tag philosophische Betrachtungen auslöst« (117).

16 Das Mensch ist ein verächtlicher Ausdruck für »schlechtes Weibsbild«, »Dirne«. Mack nennt seine Frau wiederholt »das Mensch« (S. 2799). Auch in der *Dreigroschenoper* gebraucht Brecht diesen Begriff zu einem Wortspiel:

MAC: Wißt ihr denn überhaupt, was das ist: ein Mensch?

WALTER: Der Mensch oder das Mensch?

POLLY: Pfui, Herr Walter.

(*Gesammelte Werke*, II, 412).

Fischsymbolik gegen die Bedeutung des Fisches als Symbol christlicher Seelenrettung gerichtet und eher der Bedeutung des Fisches als Symbol des Ehebruchs verwandt, wie es auch aus der Bibel bekannt ist¹⁷. Auf Ehebruch bezieht sich ja auch die Fisch-Metapher des zweiten Mannes, der »einfach auch ran« will:

ZWEITER MANN: Also jetzt hab ich's satt: du fischst mir zuviel in dem Boot!

ERSTER MANN: Ich verstehe das nicht.

ZWEITER MANN: Ich will's dir ausdeutschen: Mir gefällt sie auch. (2801)

Ebenso meint der Fischer Mack die Ehebrecher, wenn er die zwei mit Fischen vergleicht; und der von ihm so laut angeprangerte »Fischzug« bedeutet ja letztlich nichts anderes als Aufdeckung des Ehebruchs. Diese Seite der Fischsymbolik erhält ihre besondere Pointe durch die Tatsache, daß ja der Prototyp von Brechts buhlerischer Fischersfrau, nämlich die aus dem Schaum des Meeres erzeugte Aphrodite, eine Göttin der geschlechtlichen Liebe war, die von den Hetären besonders verehrt wurde und nicht nur deutliche Beziehungen zum Wasser, Meer oder feuchten Elemente unterhielt, sondern kultischen Vorstellungen zufolge in einen Fisch verwandelt wurde¹⁸.

Wenn wir Brechts Motiv des Fangs noch einmal mit seinem klassischen Gegenstück vergleichen und uns fragen, was denn des Hephästos Kunstfertigkeit und des Fischers schlaue Gedanken, die ihm der Rausch eingegeben hat, gefruchtet haben, so muß die Antwort recht ernüchternd ausfallen: Beide haben den Schaden und brauchen für den Spott nicht zu sorgen. Nachdem sich des Feuergotts rasender Eifer über die Unsittlichkeit des Ehebruchs etwas abgekühlt hat, verlangt er von den Göttern, den »Geber(n) des Guten« (325), Schadenersatz:

Allein ich halte sie fest in der Schlinge,
Bis der Vater zuvor mir alle Geschenke zurückgibt,
Die ich als Bräutigam gab für sein schamloses Gezüchte!
Seine Tochter ist schön, allein unbändigen Herzens! (317-320)

Bei diesem sich anbahnenden Handel spielt Poseidon zugunsten des Kriegsgottes Ares den Unterhändler:

Lös ihn! Ich stehe dafür: er soll, wie du es verlangst,
Vor den unsterblichen Göttern dir alles bezahlen, was recht ist. (347-348)

Aber für Hephästos bedeutet eines Gottes Garantie vor göttlichen Zeugen zu wenig Sicherheit. Mißtrauisch um den ihm zustehenden Schadenersatz bangend wirft er ein:

17 z. B. *Smith's Dictionary of the Bible*, 4 Bde., hrsg. von H. B. Hackett (New York, 1872), I, 828.

18 *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, 6 Bde., hrsg. von W. H. Roscher (Leipzig, 1884-1931), I 1, 380-419.

Sage, wie könnt' ich dich vor den ewigen Göttern verbinden,
Flöhe nun Ares fort, der Schuld und den Banden enttrinnend? (352-353)

Da setzt der Erderschütterer Poseidon nicht nur seine ganze göttliche Autorität
sondern auch seine eigenen Mittel ein:

Nun Hephästos, wofern denn auch Ares fliehend hinwegeilt,
Um der Schuld zu entgehen, ich selbst will dir dieses bezahlen! (355-356)

Erst jetzt ist der hinkende Feuerbeherrscher zufriedengestellt; und mit einer
frappanten Diplomatie, deren doppelzüngige Kunstfertigkeit selbst von der
verfremdenden Wordialektik eines Brecht nicht übertroffen werden könnte,
antwortet der Hephästos dem Poseidon: »Unrecht wär' es und grob, dir deine
Bitte zu weigern.« (358)

Unrecht? Grob? Die Bitte verweigern? Man stutzt mit Recht. Denn unter der
Terminologie der Sittlichkeit und Höflichkeit verbirgt sich doch nichts anderes,
als ein materialistischer Händlergeist, der hartnäckig mit der Liebe feilscht.
Welch ritualistisch-ethische Bedeutsamkeit den Gastgeschenken, Brautgeschen-
ken und Hochzeitsgeschenken im Altertum auch immer zugekommen sein mag:
es wird bei diesem ganzen Handel klar, daß man der Ehrbarkeit der Götter
wenig trauen kann. Ihre Göttlichkeit wird in dieser Episode der *Odyssee*, wie
auch in ähnlich burlesken Stellen der *Ilias*¹⁹, stark angeschlagen. Der geflü-
gelte, d. h. stereotype Begriff der Götter als »Geber des Guten« wird, wenn
auch auf humorvolle Art, sehr in Zweifel gezogen. Trotz seiner ganzen Kunst-
fertigkeit ist der Hephästos letztlich doch der Geprellte; bei all der Bewunde-
rung, die man seinen Werken zollt, bleibt er dennoch die komische Figur in der
Götterhierarchie und ein Spottobjekt der Olympier.

Dem Fischer Mack nutzt sein Trick mit dem Netz auch recht wenig. Seine
triumphierende Aufdeckung der Unsittlichkeit der Liebhaber und seine Beru-
fung auf eine ausgleichende göttliche Gerechtigkeit bringen ihm nicht mehr ein,
als einen Kübel Schnaps. Zwar verschafft ihm die Täuschung der Ehebrecher
anfangs einige Genugtuung, doch geht diese Genugtuung bald in seinem wach-
senden Rausch unter, in welchem er seine Frau einmal verdammt, ein ander-
mal um sie trauert, sie einmal in die Hölle schickt, ein andermal um ihre Seele
betet. Seine konfusen religiösen Ungereimtheiten, die von den noch weniger
Betrunkenen als »Delirium« (2806), »Unsinn«, »Gotteslästerung« (2808),
»Wahnsinn« (2809) und »Schwachsinn« (2809) bezeichnet werden, tragen nur
dazu bei, die religiöse Botschaft, deren Apostel der Fischer Mack, alias Simon
Petrus, ist, ad absurdum zu führen. Der Fischer Mack in Brechts *Fischzug* be-

19 z. B. im Kampf der Götter im Einundzwanzigsten Gesang der *Ilias*. – Über das
Burleske bei Homer siehe z. B. E. E. Sikes, »The Humour of Homer«, *Classical
Review*, LIV (1940), 121-127; K. Dienelt, »Existentialismus – bei Homer«, *Fest-
schrift zur 250-Jahrfeier des Bundesgymnasiums Wien VIII* [Piaristengymna-
sium] (Wien, 1951), S. 151-159.

zeichnet sich, wie der Fischer Simon im »Fischzug des Petrus«, als Sünder vor dem Herrn; doch ändert diese demütige Feststellung nicht das Geringste. Sein weltlicher Verlust (d. h. seine Frau, die für ihn tot ist) bringt ihm keinerlei geistigen Gewinn, sondern nur einen bis zur Bewußtlosigkeit gesteigerten Rauschzustand ein. Der »Apostel« Mack hat sich also mit seinem Fischfangtrick und seinem religiösen Wahn nur selbst hereingelegt. Bei den in diesem Stück aufgeworfenen Alternativen: Lebenshunger oder Seelendurst steht Brecht auf der Seite des Lebens gegen eine versponnene Geistigkeit²⁰. Das deutet sich schon ganz zu Beginn in der Konfrontierung zwischen der Frau und ihrem betrunkenen Mann an:

FRAU: Er ist also wieder voll wie eine Heringstonne, aber *seine* Tonnen, die sind leer.
FISCHER: Das mußt du nicht sagen. Wenn ich saufe, kommen mir die besten Gedanken.

FRAU: Da können wir runterbeißen.

FISCHER: Da hat man keinen Hunger, wenn man gesoffen hat, siehst du . . .

FRAU: Daß du einmal verreckst an deinem Saufen! (2795-2797)

Daß Brecht die Frau des Fischers letztlich positiver sieht, als den Fischer selbst²¹, zeigt sich besonders am Ende des Stückes. Die vom Fischer totgesagte Frau erhebt sozusagen wieder auf, während ihm selbst die Sinne schwinden. Das Fischnetz, das die anderen fast in den Brunnen geworfen hätten, hat sie gerettet, und sie bringt es wieder mit, denn sie weiß, daß es ihren Lebensunterhalt bedeutet. Mit dem betrunkenen Schmarotzervolk räumt sie energisch auf und wirft alle zur Tür hinaus, einschließlich ihres verkommenen Liebhabers, der sich als ängstlicher Familienvater entpuppt und sich nicht entblödet, auch noch etwas von dem Schnaps abhaben zu wollen, den er hatte bezahlen müssen. Mit dem Branntwein, der den Männern die Köpfe verwirrt hat, wischt die Frau die Stube auf. Und ihren nichtsnutzigen Gatten trägt sie auf dem Rücken ins Bett. Obwohl Brecht auch die moralisierenden Klischees der Frau ironisiert, können wir ihr unsere Sympathien nicht versagen: sie ist praktisch, energisch, tüchtig – und wer wollte ihr verübeln, daß sie sich mit einem anderen Mann eingelassen hat, wenn ihr eigener sie mißhandelt und vernachlässigt?

Zwei Momente müssen Brecht bei seiner Doppeladaption besonders gereizt haben: einmal das beiden Vorlagen gemeinsame und ihn bis zu seinem Spätwerk interessierende Motive des Menschenfangs²²; andererseits die von ihm

20 Dieses Thema wird schon in Brechts Jugendwerk *Die Bibel* (1914) angeschlagen. Die Bekämpfung unmenschlicher und muckerischer Gottesvorstellungen war ihm ein lebenslanges Anliegen.

21 Man darf die Fischerfrau wohl als eine Vorläuferin von Brechts späteren handfesten weiblichen Hauptgestalten betrachten.

22 Während seiner Jugendzeit sang Brecht zur Gitarre gern Goethes Ballade *Der Rattenfänger* (Münsterer, S. 113), in deren zweiter und dritter Strophe es um Kinderfang und Mädchenfang geht. Im *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* verbindet

stets so eifrig ergriffene Gelegenheit, »gesellschaftsschädliche« Vorstellungen vom Göttlichen zu unterminieren, was ihm in diesem Einakter auf zweifache Weise gelungen ist, denn *Der Fischzug* ist ja gleichzeitig ein Gegenentwurf zum homerischen und zum biblischen Götter- bzw. Gottesbild. In bezug auf Homer bediente er sich vor allem der guten Fabel oder »schönen Geschichte«, wie es im Fischzug von der anekdotischen Handlungspointe heißt (2808); aber gleichzeitig griff Brecht die schon bei Homer vorgeprägte Kritik der Götter auf und radikalisierte diese Kritik durch seine verschärfende Modernisierung. Teil dieser modernisierenden Umgestaltung ist der Bezug zum christlichen Götterglauben, wobei das weltabgewandte und gottzugewandte Jüngertum Christi zur Zielscheibe seines Spottes wurde. Aus Brechts parodistischem Doppelverhältnis zu den Vorlagen, als auch aus der Antithetik der Vorlagen untereinander ergibt sich eine neue Fragestellung: es geht ihm nicht darum, wie menschlich die Götter im Homer sein können, noch darum, wie göttlich der Mensch in der Bibel werden kann, sondern darum, wie menschlich der Mensch ist oder zu werden hat. Ergebnis dieser zwei sich gegenseitig profilierenden Bezüge zu Homer und Bibel ist ein realistisches Bühnenstück, dem man die »umfunktionierende« Bearbeitung kaum ansieht, dessen doppelbödigter Realismus aber nicht nur demonstriert, was »real«, d. h. wahr, ist, sondern zugleich korrigiert, was »unreal«, d. h. unwahr, ist. Es ist ein sowohl lebensnaher als auch literarischer Realismus, und es wird noch im Einzelnen zu prüfen sein, inwieweit sich Brecht in seinen anderen, teils veröffentlichten, teils noch unveröffentlichten Frühwerken ähnlicher Bearbeitungsmethoden bedient.

Eins steht jedoch jetzt schon fest: es gibt keine Einheitlichkeit, keine feste Formel in seiner Adaptionstechnik. Brecht war ein Experimentator, der ein und dieselbe Vorlage oft auf verschiedene Arten bearbeitete²³. Das gilt auch von jener Götterepisode im Achten Buch der *Odysee*, die Brecht in anderem Sinn und mit anderen Mitteln unter dem Titel *Der Wagen des Ares* umgestaltete²⁴. Hier verweist schon der Name im Titel auf eine klassische Vorlage, was die Deutung des Werkes erleichtert. In anderen Fällen hat Brecht seine Namen- und Stoffhinweise versteckter angebracht, wie zum Beispiel in dem Chicagoer Gangsterstück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, wo er mit Dogsborough auf Hindenburg, mit Giri auf Göring, mit Givola auf Goebbels, und mit Arturo Ui auf Adolf Hitler zielt; oder etwa im *Baal*, auf dessen stoffliches Modell, Hanns Johsts Drama *Der Einsame*, Brecht nicht im Text des Stückes

Brecht mit dem zweideutigen Motiv des »Hunde«-Fangs ein dialektisches Spiel des Menschenfangs.

23 Richard Beckley, "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique", *German Life & Letters*, XV (1962), 282.

24 Bertolt Brecht Archiv, Mappe 1122 (bisher unveröffentlicht). Eine kurze Besprechung findet sich bei Witzmann (S. 40), mit Hinweis auf die vermutliche Vorlage (S. 127).

selbst, sondern in Bemerkungen über das Stück hinweist²⁵. Im *Fischzug* sind die Anspielungen auf Vorlagen, insbesondere auf Homer, noch indirekter: die Personennamen verraten nichts, und aus seiner modernisierenden Verkleidung des antiken Stoffs hat Brecht in diesem Fall anscheinend ein Geheimnis gemacht²⁶, nicht unähnlich der Methode T. S. Eliots, bei dem fast alle seiner Dramen auf antiken Mustern aufgebaut sind, was aber lange Zeit von ihm absichtlich verschwiegen wurde²⁷.

So ist es nicht allzu verwunderlich, daß in den bisher vorliegenden Studien über Brechts Bearbeitungen, wie etwa in Reinhold Grimms *Brecht und die Weltliteratur*, in Hans Mayers *Brecht und die Tradition* oder in Peter Witzmanns *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts* der Einakter *Der Fischzug* nicht mit in die Diskussion einbezogen wurde. Sowohl Grimm als auch Mayer und Witzmann greifen den von Brecht selbst geprägten Ausdruck ›Gegenentwurf‹ als ein charakteristisches Merkmal seiner Kunst auf und zeigen, daß Brechts opponierende Bearbeitung eine seiner wichtigsten literarischen Tätigkeiten ausmachen. Aber es wird in ihren verdienstvollen Untersuchungen auch deutlich, daß mit der allgemeinen Terminologie ›Gegenentwurf‹ und ›Umfunktionierung‹ wenig gewonnen ist, solange nicht die besondere Art und Weise und das spezifische Resultat einer solchen Methode in jedem Einzelfall analysiert wird. Am Beispiel von Brechts *Fischzug* zeigt sich eine Besonderheit seiner Adaptionstechnik nicht nur in den komplexen Mehrdeutigkeiten seiner ›Doppelbearbeitung‹, sondern auch in der Verstecktheit seiner kritischen Stellungnahme, die in späteren Jahren von einer offeneren und aggressiveren Bearbeitungsmethode abgelöst wurde.

25 *Gesammelte Werke*, XV, 69; siehe auch Münsterer, S. 24, sowie die detaillierten Hinweise bei Dieter Schmidt, ›Baak‹ und der junge Brecht [*Germanistische Abhandlungen*, XII] (Stuttgart, 1966), S. 28.

26 Münsterer spricht von Brechts damaliger »Neigung zu Maskierungen« in bezug auf Dramenfiguren und literarische Quellen (S. 25).

27 T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (London, 1957), S. 85.

GUY STERN
[Cincinnati, Ohio]

THE PLIGHT OF THE EXILE:
A HIDDEN THEME IN BRECHT'S ›GALILEO GALILEI‹

Most studies of Brecht's *Galileo Galilei*, some at length, others in passing, have pointed out the frequent references to Brecht's own life and times in a drama based at first glance solely on the biography of a seventeenth-century scientist. Schumacher, for example, characterizes the drama as "auf komplexe Weise zeitbezogen"; Weideli observes: "The autobiographical elements in it seem to be numerous."¹ Yet neither Brecht scholars nor Brecht himself, in his numerous and sometimes contradictory explanations of his drama², have commented upon a subsidiary theme in it, the plight of Germany's exiles, which at the time of the drama's genesis (1938-39) was both topical and autobiographical.

Evidence for Brecht's abiding and profound concern for the refugees from Hitler Germany emerges, of course, from other works of that period, for example from his *Not und Elend des dritten Reichs* and from such poems as *Auf einen Emigranten*, *Klage eines Emigranten*, *Über die Bezeichnung Emigranten*, *Gedanken über die Dauer des Exils*, and *Landschaft des Exils*.³ Brecht's preoccupation with the plight of the refugees also suffuses his *Flüchtlingsgespräche* (1940-41)⁴, written (significantly) only slightly after the first version of *Galileo*. Even more revelatory of Brecht's state of mind at that period, this dialogue between two exiles fixes upon a physicist as one of the colloquists, an inspiration probably suggested by his work on *Galileo*. Given the virtually simultaneous creation of these works and of *Galileo*, given his own experience and that of his fellow exiles, it scarcely comes as a surprise that this theme also left traces upon a historical drama whose hero was neither an exile nor a fugitive. The surprise comes, rather, with the theme's pervasiveness and its skill-

1 See Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte: Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke* (Berlin, 1965), p. 70 and Walter Weideli, *The Art of Bertolt Brecht* (New York, 1963), p. 109. Also see Gerhard Szcezesny, *Brecht, "Leben des Galilei"; Dichtung und Wirklichkeit* (Frankfurt a. M. and Berlin, 1968), 556-575, esp. 556 f. and 560.

2 See Werner Hecht (ed.), *Materialien zu Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt a. M., 1963).

3 For an excellent analysis of these poems as "exile literature" see Werner Vordtriede, "Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur", *Akzente VI* (1968), 556-575, esp. 556 f. and 560.

4 *Flüchtlingsgespräche* appears in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), XIV, 1381-1515. All references in the text refer to this edition.

ful interweaving into an unaccommodating material: its introduction rarely seems forced.

Four aspects of the exile experience appear in the drama: the refugees' flight from Germany, their economic straits, loss of identity, and intellectual suppression. Flight, the necessity of "changing his country more often than his shoes"⁵, had become a way of life to Brecht, and that included his ultimate flight, the hurried departure from the United States. It is therefore understandable that Brecht has his hero Galileo prepare for flight as prudently as did Brecht himself at various stages of his exile. In past interpretations of the play this prudence on the part of Brecht's protagonist is often overlooked. Misled by Galileo's demurrer, "Ich kann mich nicht als Flüchtling sehen. Ich schätze meine Bequemlichkeit"⁶, critics have explained Galilei's inertia as resulting from his myopia to danger, love of comfort, and even as a mirror of Brecht's own passivity in staying in East Berlin despite the restraints on him. "Er [Galileo] leugnet aber auch die unmittelbare Gefahr für Leib und Leben und schlägt ein Angebot zur Flucht aus, wobei nicht mit Sicherheit auszumachen ist, ob er die Gefahr tatsächlich verkennt oder nur die Unannehmlichkeiten der Flucht scheut", Zimmermann observes⁷. And Lucke adds: "Wie Galilei eine Flucht nach Venedig ablehnt (11. Szene), so bleibt Brecht trotz des geistigen Druckes und der abgetrotzten Zugeständnisse . . . doch in Ostberlin⁸." But Galilei, as a close reading of the text reveals, is dissembling during his conversations with Vanni, the iron monger. Unbeknownst even to his daughter Virginia, to whom he feigns the same type of blind optimism, he has prepared for flight: "Wir gehen von hier nicht nach Hause, sondern zum Glasschneider Volpi. Ich habe mit ihm verabredet, daß im anliegenden Hof der Weinschänke ein Wagen mit leeren Weinfässern immer bereitsteht, der mich aus der Stadt bringen kann"⁹ (III, 1321). Earlier in the play (III, 1290) Cardinal Barberini observes that Galilei wears no masks. Both he and Brecht's critics underestimate Galilei's ability of dissembling.

The theme of flight and emigration is struck again at the end of the drama.

5 See *Gesammelte Werke*, IX, 525.

6 Brecht, *Gesammelte Werke* III; 1318. Unless otherwise noted all references to Galilei refer to the third version as it appears in *Gesammelte Werke*, III, 1229-1345.

7 Werner Zimmermann, *Brecht's "Leben des Galilei"; Interpretation und didaktische Analyse*, Beihefte zum Wirkenden Wort, Nr. 12 (Düsseldorf, 1955), p. 20.

8 Hans Lucke, "Schulpraktischer Kommentar zu Brecht's *Leben des Galilei*", *Der Deutschunterricht*, 20 (June 1968), p. 81.

9 The reference to Galileo's contemplated and thwarted flight already appears in the second (USA) version. See Brecht, *Galileo*, trans. Charles Laughton, in Eric Bentley, ed. *Seven Plays by Bertolt Brecht* (New York, 1961), p. 386. The absence of this motif from the first (Danish) version is attested to by Werner Mittenzwei, who examined the *Ur-Galileo* in the Brecht Archive. See his *Bertolt Brecht* (Berlin, 1962), p. 263.

Andrea, Galilei's student, is preparing to emigrate to Holland (to Straßburg in the first version of the drama). A border guard challenges him:

DER GRENZWÄCHTER: Warum verlassen Sie Italien?

ANDREA: Ich bin Gelehrter.

DER GRENZWÄCHTER zum Schreiber: Schreib unter „Grund der Ausreise“: Gelehrter
(III, 1343).

In addition Brecht uses a device of the epic theater to link past and present. A transparency displayed at the beginning of the scene injects the author into the play:

Liebe Leut, gedenkt des End's
Das Wissen flüchtete über die Grenz.
Wir, die wissensdurstig sind
Er und ich, wir blieben dahint' (III, 1342)¹⁰.

Hence in one terse dialogue and a brief rhyme Brecht accuses his age and country – more than seventeenth-century Italy – of forcing most intellectuals into exile. Being a scholar had become a reason *sui generis* for emigrating.¹¹

Brecht's flight from Germany brought him, typical of the fate of the refugee, freedom coupled with deprivation. Brecht in fact felt strongly that the exile countries unconscionably made deprivation the price of freedom. In his *Flüchtlingsgespräche* (XIV, 1456) Kalle, the metal worker, is "hospitably received" in Denmark, but callously exploited as a garbage collector; later on in the work, we hear of a physician, a renowned specialist for asthmatic ailments, who works in a clinic, "in der er unbezahlten Assistenzdienst machen durfte" (XIV, 1467). Brecht's protest against economic exploitation in exchange for freedom carries over into *Galileo*.¹²

DER KURATOR: Vergessen Sie nicht ganz, daß die Republik vielleicht nicht so viel bezahlt, wie gewisse Fürsten bezahlen, daß sie aber die Freiheit der Forschung garantiert . . .

GALILEI: Euer Schutz der Gedankenfreiheit ist ein ganz gutes Geschäft, wie? Indem ihr darauf verweist, daß woanders die Inquisition herrscht und brennt, kriegt ihr hier billig gute Lehrkräfte. Den Schutz vor der Inquisition läßt ihr euch damit vergüten, daß ihr die schlechtesten Gehälter zahlt . . . (III, 1241 f.)

It is unlikely that the historical Galilei ever made such a pronouncement. But if we substitute "National Socialism" for "Inquisition" in the passage above,

¹⁰ The United States version is equally pointed in its autobiographical reference:

The great book o'er the border went
And, good folk, that was the end.
But we hope you'll keep in mind
You and I were left behind. (Seven Plays, p. 40).

¹¹ Lucke, p. 82, calls attention to the autobiographical elements in this scene: "Andreas Emigration erinnert an Brechts Emigration . . ."

¹² Schumacher, p. 240 attests to the fact that the scene with the curator was already part of the first version.

Brecht's Galilei would be voicing the precise thoughts of the author and of Brecht's fellow exiles, who like him, were paid vastly below their deserts.¹³

Brecht, in the same passage and throughout the drama, shows that even this vaunted freedom is not unalloyed – and that it is particularly precarious for foreigners. In order to make his point Brecht has his protagonist recall the fate of Giordano Bruno, who was delivered up to the Inquisition by the Republic of Florence, the supposed protector of freedom. In trying to exculpate his government, the curator cites the historic "party line", that Bruno was extradited not for his heresies, but because he was a foreigner.¹⁴

DER KURATOR: Nicht, weil er die Lehre des Herrn Kopernikus verbreitete [wurde er nach Rom ausgeliefert]... sondern weil er kein Venezianer war und auch keine Anstellung hatte
(III, 1241).

Since this argument is unconvincing from the start, is furthermore demolished completely by subsequent speeches, and also fails of its purpose to assuage the fears of Galileo, its function within the play is difficult to fathom. But it makes perfect sense as a topical reference. In the *Flüchtlingsgespräche* deportation hangs heavily over the exiles: they speak with rather desperate humor of the time "wenn wir abgeschoben werden sollen" (XIV, 1386). Also, in another scene, the two colloquists, now in Finland, must subject themselves to the fearsome task of seeking renewal of their Finnish permit of residence (XIV, 1425). Deportation to Germany meant imprisonment and death for the exiled intellectuals as surely as extradition to Rome did, in its time, for Giordano Bruno.

Brecht, in the drama's final scene, took pains to point out the parallelism between thought control and flight from it in the seventeenth and the twentieth centuries. In a passage, added, significantly *after* the completion of the first draft, Galileo says: "Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rocke" (III, 1341)¹⁵. This warning appears rather gratuitous if intended for someone smuggling Galilei's *Discorsi* out of Italy; during the Thirty Years' War ownership of the manuscript would have been dangerous in some parts of Germany and not hazardous at all in others. Also this warning is inconsistent with the assertion by a reliable source – the Pope himself – that Galileo, far from having to fear Catholic Germany, has powerful

13 Brecht's precarious financial position during the genesis of *Galileo* can be gleaned from the (previously unpublished) letters of Margarete Steffin, quoted in Schumacher, p. 383, n. 8.

14 The expedient substitution of a pretended or at least secondary reason for Bruno's deportation instead of the real one conforms to historical facts. See William Boulting, *Giordano Bruno* (London, 1920), p. 291.

15 For an account of this addendum and its subsequent retraction in the U.S. version see Schumacher, pp. 116 and 155. On p. 37 he also reprints the slightly variant wording of the first version.

friends at the court of Vienna (III, 1324). But the warning became an effective dramatic device to show the analogy between the Inquisition and the Nazis, and the necessary flight from the one as well as the other.

Finally Brecht's use of dates referring to historical events in the seventeenth century, which are not absolutely essential to the drama of *Galileo*, tends to emphasize the parallelism. Dates such as 1633 and 1637 evoke the memory of events precisely 300 years later. They also evoke parallels between the life of Brecht as an exile and that of Galilei as an intellectual outcast.

Not infrequently Brecht attributed his persecution by the Nazis in part to the Marxist tenor of his didactic plays, many of which were completed or first performed in 1932. "Dann hat . . . [Brecht] euch zu oft gefragt / Woher der Reichen Reichtum stammt / Da habt ihr ihn jäh aus dem Land gejagt", he complains in a verse added to the *Salomonlied*. In his play *Galileo Galilei* Brecht appears to imply that the same reasons leading to his own exile, i.e., the application of his teachings to the socio-economic and political arena, also brought about the silencing, or intellectual exile, of Galilei. In fact, scene 10 of *Galileo Galilei*, which is set in 1632, is a didactic play *in nuce*, proceeding from the observation of a neutral scientific fact, the earth revolving around the sun, to a utopian end to the class struggle, in which the master becomes a satellite of his servants. Brecht, as the embattled and endangered writer of didactic plays, here joins hand across several centuries with Galileo Galilei who, according to the drama, inspired didactic satire in the form of Shrovetide Plays. Warnings of the consequences of such boldness appeared both in Brecht's life and, probably by psychological transference, in his fictionalized account of Galilei's. The barring of the second performance of *Die Mutter* in 1932, the political censorship of his film *Kuhle Wampe*, and the boycott of his plays made "the circles around Brecht sense, correctly, political motives behind the dubious intervention of the authorities."¹⁶ Similarly the drama, in the words of the ballad singer, a character that stands as Brecht's spokesman in several of his plays, warns that a dangerous dog will be muzzled. "Nein, nehmt einem tollen Hund den Maulkorb ab, dann beißt er" (III, 1315). In a tone dripping with sarcasm, Brecht warns that outspoken critics of a regime, whether their name be Galileo or Brecht, will be muzzled and exiled.

The next year, i.e. "'33," both pay the price for popularizing abstract insights and for showing their revolutionary implications.¹⁷ The forces that compelled Brecht's involuntary emigration, "als ich ins Exil gejagt wurde" (VIII, 426), also chased Galilei into his intellectual exile. With one spatial

¹⁶ Kurt Fassmann, *Brecht, Bildbiographie* (München, 1963), p. 62.

¹⁷ I am indebted to Prof. John Fuegi for pointing out the parallels between some important dates in Brecht's life and those cited in *Galileo Galilei*, also for sharing his research on the "BBC-version" of the play, in which such abbreviated date references appear.

reference, which consciously or subconsciously reinforces the temporal one, Brecht drives home the parallel. In '33 both Brecht and Galileo (see stage directions III, 1330) moved to a "Landhaus", a type of residence that suggested a refuge to Brecht. Galileo, through Brecht's drawing of spatial and temporal parallels, becomes his *alter ego*.¹⁸

The story of the hidden theme in *Galileo Galilei* has a sequel. When Brecht prepared his drama for a production in the United States, he collaborated on the translation with Charles Laughton. Laughton, who had no personal reason to share Brecht's continuous preoccupation with exile and flight, eliminated many of the passages quoted above, including the one about truth being threatened in Germany. Brecht reluctantly consented to these deletions, his reluctance not totally removed by his realization that Laughton often was cutting away excrescences rather than vital parts of the play:

Die tieferen Eingriffe in die Struktur ganzer Szenen oder des Werkes selbst wurden gemacht, der Erzählung des Stoffes vorwärtszuhelfen . . . L. [Laughton] zeigte in auffälligster und mitunter brutaler Weise eine Gleichgültigkeit gegen das »Buch«, die der Stückeschreiber nicht immer aufbrachte. Was wir machten, war ein Text, die Aufführung war alles. Unmöglich, ihn zur Übersetzung von Partien zu verführen, auf die der Stückeschreiber für die geplante Aufführung verzichtete, die er aber für das Buch retten wollte! Das Wichtigste war der Theaterabend, der Text hatte ihn lediglich zu ermöglichen: in der Aufführung fand der Verschleiß des Textes statt, er ging in ihr auf wie das Pulver im Feuerwerk!¹⁹

When Brecht prepared the final version of the play, this time with the help of Elisabeth Hauptmann, Benno Besson, and Ruth Berlau, three collaborators far less "brutal" than Charles Laughton, he retained and restored each one of the references to exile and flight. He must have felt that these passages, though unessential for the "advancement of the narrative", were vital to the personal and universal statement he wished to make. Of course, had Brecht commented upon the restoration of this theme, he might have had recourse to a proverb, one of his favorite modes of expression. In seeking a reason for his hero's need to communicate his scientific findings Brecht hypothesizes that "dem das Herz voll ist, das Maul überläuft". The same proverb may explain the introduction of a theme into the play which is scarcely detectable at first glance, but nevertheless basic to the drama.

On the other hand the process of inclusion and restoration may have been far less conscious. In the one instance where Brecht explains the restoration of one of the passages under discussion, he seems to be less than candid. As Käthe Rüllicke recalls:

¹⁸ See Peter Paul Schwarz, "Legende und Wirklichkeit des Exils", *Wirkendes Wort*, 19 (1969), 267-276, for the suggestion that Brecht often elevates his exile experience to a poetic level.

¹⁹ *Materialien*, p. 42 f.

Brecht hat auch die Replik über "die Teile der Welt, die ganz im Dunkel liegen, wo die Finsternis sogar noch zugenommen hat" gestrichen. Deutschland lebte nicht mehr in der Nacht des Faschismus, und es war zu hoffen, daß die neue Zeit dort wirklich angebrochen war. Freilich ließ Brecht den Satz "Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock" stehen, und er sagte auf der Probe belustigt: "Es ist gefährlich, in Deutschland aufzutauchen mit der Wahrheit unter der Jacke, immer wieder mal, das ist eine Tatsache seit den Bauernkriegen. Man muß vorsichtig sein, wenn man die Wahrheit äußert."²⁰

This remark, as the tone of the description implies, was meant to be more tragicomic than self-analytical.

The discovery of this particular "hidden theme" in Brecht's *Galileo* may, beyond its pertinence for Brecht scholarship, help dissolve a problem of classification in modern German literature. One of the most authoritative books on exile literature suggests that we will arrive at a valid typology of the genre only if we discover traces of the exile experience in works thematically divorced from it.²¹ In *Galileo* we have a striking example of such a transplanted exile experience.

As far as Brecht-scholarship is concerned, the theme of exile and exiles adds yet another enriching facet to the "complex topicality" of this polythematic work.

²⁰ Käthe Rülcke, "Bemerkungen zur Schlußszene" in *Materialien*, p. 96.

²¹ Matthias Wegner, *Exil und Literatur: Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945* (Frankfurt a. M. and Bonn, 1967), p. 227.

JOST HERMAND
[Madison, Wisconsin]

HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI

Brechts Volksstück

„Das Theater des wissenschaftlichen
Zeitalters vermag die Dialektik zum
Genuß zu machen“.

(*Kleines Organon*)¹

Seitdem es Brecht gibt, gibt es einen Streit um Brecht. Schon in den Zwanziger Jahren war sein Name so skandalumwittert, wie sich das ein erfolgslüsterner Literat nur wünschen kann. Brecht galt als Bürgerschreck, als ›enfant terrible‹, als Dichter der *Dreigroschenoper*, als einer, der alles wagt, auch das Dollste, Frechste, Riskanteste. Damals spielte sich jedoch diese Fehde noch weitgehend im Bereich des Literarischen, also Ungefährlichen ab. Wirklich brisant wurde sie erst mit dem Ausbruch des Nazi-Regimes, dem Exil, seiner Übersiedlung nach Ost-Berlin und schließlich seinem weltweiten Erfolg, durch die auch Brecht in die Maschinerie jenes ›Kalten Krieges‹ geriet, der sich bis heute noch nicht recht abgekühlt hat². Nach 1948 war Brecht kein Salonbolschewist mehr, dessen Wirkung sich auf bestimmte theaterinteressierte Gruppen oder Grüppchen beschränkte, sondern ein internationales Politikum, um das in Ost- und Westdeutschland, in England und China, in der USA und der Sowjetunion mit derselben Intensität gerungen wurde. Ein allgemeines Tauziehen um Brecht setzte ein. Die Sozialisten, Humanisten, Idealisten, Kommunisten, Germanisten: jeder wollte ihn für sich beanspruchen und in seine Weltanschauung integrieren. Überall wurden ihm Kleider angepaßt, unter dem das Urbild ›Brecht‹ kaum noch zu erkennen war.

Dafür heute ein Beispiel: das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940). ›Warum gerade dieses?‹, werden manche fragen. Weil es von den ›westlichen‹ Kritikern meist als ein absolut unideologisches, unkommunistisches Stück Brechts deklariert wird und sich daher auf den ›westlichen‹ Bühnen einer besonderen Beliebtheit erfreut. Im *Puntila/Matti* glauben diese Kreise eine ›wahre Dichtung‹ entdeckt zu haben, wo sich einmal nicht der Theoretiker Brecht, sondern der Menschengestalter Brecht, also der Gerhart-Hauptmann-

- 1 Eine stark geraffte Fassung dieses Aufsatzes wurde bereits während des Brecht-Symposiums der University of Wisconsin am 17. April 1970 in Milwaukee vorgelesen. Die erste Anregung, sich etwas genauer mit der inneren Dialektik der Puntila-Figur zu beschäftigen, verdankt der Verfasser Wolfdietrich Rasch.
- 2 Vgl. André Müller, *Kreuzzug gegen Brecht* (Darmstadt, 1963).

Brecht, der Fuhrmann-Henschel-Brecht ausspricht. Immer wieder hört man die Meinung, im *Puntila* sei ihm eine ›vollsaftige‹ Figur gelungen, deren lebensstrotzende Vitalität den sozialkritischen Aspekt dieses Stückes völlig in den Hintergrund dränge.

So behauptet etwa Martin Esslin, daß Brecht hier gegen die eigenen Theorien verstoße, indem er seine geheimen Sympathien nicht dem Unterdrückten, dem Knechte Matti, sondern dem Ausbeuter, dem Herrn Puntila, zuwende, einem »great character«, »who steals the play«³. »Mit Puntila ist dem marxistischen Autor eine Figur davongelaufen«, heißt es bei Volker Klotz, »die er ideologisch nicht mehr einholen konnte«⁴. Franz Hubert Crumbach schreibt, daß es in diesem Stück, wo alles auf »Spaß« angelegt sei, eigentlich gar »keinen Konflikt« gebe. Das Ganze erscheint ihm wie ein »Kunstwerk«, dessen agitatorischer Charakter recht »ungeschickt und wie nachträglich hineingeflickt« wirke⁵. Marianne Wolf-Kesting erklärt im Hinblick auf den *Puntila/Matti*: »Der politische Gehalt ist denkbar gering und wird vom Komischen überspielt«⁶. Auch Fritz Martini betont neben der »sozialen Programmatik« vor allem die »alte Tradition der Typenkomödie« und die »Freude an der anarchisch-elementaren Natur«⁷. Hans Egon Holthusen sieht in Puntila einen »genialischen Dionysiker«, der »seinem Partner Matti entschieden überlegen« ist⁸. Herbert Lüthy nennt das Ganze ein »schwankartiges Volksstück«, mit dem sich Brecht aus der »Zwangsanstalt des ›epischen Theaters‹ zu befreien« versuchte⁹. Bei Frederic Ewen wird das Politische so stark ausgeschaltet, daß seine Interpretation schließlich beim »theatre of absurdity« landet¹⁰. Andere haben vom ›Säufer‹ Brecht gesprochen, der sich in der Gestalt des Puntila selbst porträtierte. Wieder andere finden es geradezu gemein, daß Matti seinen Herrn am Schluß des Stückes schnöde verläßt, anstatt ihm weiterhin in seinen ›nüchternen‹ Stunden mit einem tröstenden Wort beizustehen¹¹. »Wir zürnen Matti«,

3 Martin Esslin, *Brecht. The Man and His Work* (New York, 1960), S. 306. Ähnlich schon Gerhard Nellhaus, *Puntila: Two Episodes*. In: *Accent* 14 (1954), S. 123 f.

4 Volker Klotz, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk* (Darmstadt, 1957), S. 51 f.

5 Franz Hubert Crumbach, *Die Struktur des Epischen Theaters*. Dramaturgie der Kontraste (Braunschweig, 1960), S. 40, 47.

6 Marianne Wolf-Kesting, *Das epische Theater* (Stuttgart, 1959), S. 86.

7 Fritz Martini, *Soziale Thematik und Formwandlungen des Dramas*. In: *Episches Theater*, hrsg. von Reinhold Grimm, (Köln, 1966), S. 268, 273.

8 Hans Egon Holthusen, *Kritisches Verstehen*. Neue Aufsätze zur Literatur (München, 1961), S. 105 f.

9 Herbert Lüthy, *Nach dem Untergang des Abendlandes*, 2. Aufl. (Köln, 1965), S. 178.

10 Frederic Ewen, *Brecht. His Life, His Art, His Times* (New York, 1969), S. 370.

11 Eine vollständige Liste aller Äußerungen zum *Puntila/Matti* bietet Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht*, Sammlung Metzler 4, 3. Aufl. (Stuttgart, 1971), die er dem Verfasser freundlicherweise schon im voraus zur Verfügung stellte.

schreibt Crumbach empört, »wenn er sich am Ende aus dem Staub macht. Gegen den tatsächlichen Verlauf der Fabel setzen wir die Überzeugung, daß zwischen einem solchen Herrn und einem solchen Gesinde ein *modus vivendi* zu finden sein müsse«¹².

Alles in allem: die ›westliche‹ Meinung besteht darin, daß Brecht in diesem Drama seiner dichterischen Phantasie und Gestaltungsfreude einfach freien Lauf gelassen habe, ohne sich groß um irgendwelche weltanschaulichen Probleme zu kümmern^{12a}. Der *Puntila/Matti* ist also für viele gerade darum ein ›gutes Stück‹, weil hier die Praxis einmal nicht auf die Theorie bezogen werde, sondern sich alles in ›urwüchsiger‹ Anarchie abspiele.

Und in diesem Sinne wird das Ganze ja auch meist aufgeführt, jedenfalls im Bereich der ›westlichen‹ Welt. Man macht es sich leicht und spielt den *Puntila/Matti* wie einen Nestroy, wie ein derbes Volksstück oder – bestenfalls – wie einen mit Klamauk versehenen *Biberpelz*. So heißt es 1965 von einer Aufführung dieses Stücks im Berliner Schiller-Theater: »Daß die Gemütlichkeit nicht aufhört, dafür sorgen die beiden Hauptdarsteller: Curt Bois und Carl Raddatz. Bois ist ein angeheiterter *Puntila*, . . . daß er auch einen schlechten Charakter habe, wird kaum einmal deutlich, denn auch nüchtern ist er eher überreizt als böse. Raddatz als *Matti* trug dazu bei, den Rest an Aggressivität noch zu verwischen. Er gab den *Matti* humorig, gut gelaunt, mit seiner gutmütig sonoren Stimme schien er immer anzusagen, daß alles ja nicht so ernst sei, man spiele eben ein bißchen«. Und zwar wird diese verharmlosende Grundeinstellung mit den Worten entschuldigt: »Der *Puntila* ist eins der heikelsten Werke Brechts; die Didaktik, sonst Substanz seiner Dramatik, wirkt hier aufgesetzt, sie kommt nicht ganz überein mit den Figuren; deren Eigenleben hat etwas Wildwuchernes«. Obendrein wird noch darauf hingewiesen, daß auch *Matti* gern den ›Herrn‹ spiele, vor allem in seinem Verhältnis Frauen gegenüber, daß also das Ganze eher eine psychologische Studie als ein Stück des Klassenkampfes sei¹³. Von einer Kölner Inszenierung heißt es 1966 in der *Frankfurter Allgemeinen*: »*Puntila*, ein Volksstück, dessen Lehrstückcharakter und dessen etwas künstlich hineingeflickte, inzwischen überholte klassenkämpferische Tendenz – hie kapitalistischer Herr, hie proletarischer Knecht – von der poetischen Kraft des Menschengestalters Brecht überwunden wird«¹⁴. Das gleiche gilt für eine Düs-

¹² Crumbach, *Struktur*, S. 41.

^{12a} Eine recht gute Darstellung und zugleich Kritik der ›westlichen‹ Rezeption des *Puntila/Matti* gibt E. Speidel in seinem Essay ›Brecht's ›Puntila‹: A Marxist Comedy‹. In: *Modern Language Review* 65 (1970), S. 321 ff. In seiner eigenen Interpretation des *Puntila/Matti*, die mir erst nach Abschluß meines Aufsatzes zu Gesicht kam, hält sich Speidel recht eng an die ›innere Struktur‹ dieses Werkes und berührt sich daher mit den hier vorgetragenen Ideen nur stellenweise.

¹³ Dieter Hildebrandt, Kleine Brecht-Woche. In: *FAZ* (1965), Nr. 81, vom 6. April.

¹⁴ Gerd Vielhaber, Wer – wen? In: *FAZ* (1966), Nr. 113, vom 16. Mai.

seldorfer Aufführung vom Jahre 1969, wo man die »soziale Dialektik« zwischen Puntila und Matti »in hochgetrimmter Heiterkeit ertrinken ließ«¹⁵.

Wenn das zufällig herausgegriffene Einzelfälle wären, könnte man über solche Interpretationen schweigend hinwegsehen. Doch man spürt die Absicht und ist folgerichtig verstimmt. Denn auch die *Mutter Courage*, der *Galilei* und *Der gute Mensch von Sezuan* müssen sich ähnliche Inszenierungen gefallen lassen. Immer wieder wird der vom ›Allgemein-Menschlichen‹ ergriffene Brecht gegen den Theoretiker des epischen oder besser dialektischen Theaters ausgespielt, um seine Stücke zu entideologisieren und damit in einem ›poetischen‹ Sinne ins Gestalthafte zu erheben.

Bei der *Mutter Courage* und dem *Galilei* haben ›kritische‹ Kritiker solche Tendenzen schon vor Jahren zurückgewiesen. Obendrein gibt es zu diesen beiden Stücken so klare Selbstaussagen Brechts, daß man über die politische Absicht dieser Stücke kaum noch zu diskutieren braucht. Anders steht es dagegen mit dem *Puntila/Matti*, zu dem sich Brecht nur sehr kärglich geäußert hat. Hier scheint es keine allzu großen ›Probleme‹ zu geben, weshalb man dieses Werk meist etwas leichter nimmt und in seiner komödiantischen Art in das gehobene Unterhaltungsgenre einreihet. Schließlich wirken schon die Figuren dieses Stücks, als stammten sie aus einer abgegriffenen ›Mär aus alten Zeiten‹: der reiche Großgrundbesitzer mit seiner schönen Tochter, der seinen Wald verkaufen will, um ihr eine stattliche Mitgift geben zu können – und daneben sein treuer Knecht, der ihm in allen Lebenslagen, besonders den betrunkenen, wieder auf die Beine hilft und ihn erst am Schluß verläßt, weil er seine Anfälle von Nüchternheit nicht länger ertragen kann.

Zudem nennt sich dieses Werk als das einzige abendfüllende Brecht-Drama ein ›Volksstück‹¹⁶, scheint also von vornherein mehr auf das Volkstümliche und Primitiv abgestimmt zu sein¹⁷. Und so spielen im *Puntila/Matti*, wie in fast allen echten Volksstücken, Sex und Suff eine besonders große Rolle. Ständig wird geflucht, gesoffen und gehurt, daß sich die Balken biegen, um dem Ganzen etwas Saftiges, Kerniges und Derb-Originelles zu geben. Man könnte sagen: ›Was soll hier Sozialismus? Er ist nicht bequem, / Nur wer im Suffe lebt,

15 Hans Schwab-Felisch, Saisonbeginn in Düsseldorf. In: FAZ (1966), Nr. 206, vom 6. September.

16 Zu den frühen einaktigen ›Volksstücken‹ Brechts, die unter dem Einfluß Karl Valentins und des Schlierseer Bauerntheaters entstanden, vgl. Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918–1933* (Berlin, 1955) S. 93.

17 So charakterisiert etwa Gero von Wilpert ›Volksstücke‹ als »Bühnenstücke für städtische Volkstheater oder Vorstadtbühnen mit einer aus dem Volksleben entnommenen Handlung in volkstümlich schlichter, leicht verständlicher Form, die jedoch durch Einlagen von Musik, Gesang und Tanz sowie Anwendung von Effekten, Sentimentalitäten und ähnlichen niedrigen Elementen dem Geschmack des Großstadtpublikums entgegenkommen«. In: *Sachwörterbuch der Literatur*, 4. Aufl. (Stuttgart, 1964), S. 770.

lebt angenehm!« Wohin man auch blickt, hat man es hier scheinbar nur mit dem Elementaren, den Urinstinkten oder dem Allgemein-Menschlichen zu tun, wenn auch nicht im Sinne der goethezeitlichen Humanität, sondern der zügellosen Triebphäre des natürlichen Menschen.

Was soll bei einem solchen Stück ein angestrenktes Theoretisieren? Ist dies nicht im besten Sinne ›kulinarisches‹ Theater, wo man die unterhaltenden Gags und Lazzi auf der Stelle konsumiert, ohne sich groß Gedanken darüber zu machen? Sicher gibt es viele, die den guten Puntila wegen seiner überschäumenden Vitalität aufrichtig beneiden, wenn sie auch seine zeitweiligen Anfälle von Nüchternheit nicht gern teilen würden. Schließlich scheint er im Grunde seines Herzens doch ein prächtiger Kerl zu sein, der mit seinen Knechten säuft, mit seinen Mägden schläft und überhaupt jede Kreatur an sein großes Herz zu ziehen versucht, wenn ihn der alles verklärende Aquavit-Rausch überkommt.

Doch ist dies wirklich nur ein Stück fürs ›Volk‹, also für Leute mit beschränkterer Intelligenz, die sich bloß amüsieren wollen – oder gehen hier nicht viel kompliziertere Dinge vor sich? Wirkt nicht die ständige Gespaltenheit Puntilas wie ein dialektischer Prozeß, der auf einen Gesamt Widerspruch der hier geschilderten Gesellschaft hindeuten soll? Und wie kann überhaupt Brecht, falls er je ein guter Kommunist gewesen ist, dieses Stück herablassend als ›Volksstück‹ bezeichnen, als mache er es sich hier einmal leichter, dichte also quasi in Hemdsärmeln, um auch den geistig Minderbemittelten mal einen Spaß zu bereiten? Ist nicht der Begriff ›Volk‹ für einen sozialistischen Theoretiker einer der höchsten Begriffe schlechthin, den man nur mit der nötigen Reverenz aussprechen darf? All dies sollte uns an sich stutzig machen, ob der *Puntila/Matti* wirklich nur eine zweitklassige ›Volkskomödie‹ ist.

Ich glaube, dieses Drama gehört zu den besten Stücken Brechts überhaupt, das heißt zu jener Reihe von Meisterwerken von der *Mutter Courage* bis zum *Kaukasischen Kreidekreis*, die in dem Zeitraum zwischen 1938 und 1944 entstanden sind. Der *Puntila/Matti* wurde 1940 geschrieben. Was Brecht in diesen Jahren im Auge hatte, war eine immer stärkere Integrierung von *Volkstümlichkeit und Realismus*, wie einer seiner wichtigsten Aufsätze von 1938 heißt. Diese Absicht läßt sich nur verstehen, wenn man sie vor dem Hintergrund der dogmatischen Verhärtung des ›sozialistischen Realismus‹ unter Stalin interpretiert, durch die auch Brechts »hochbewußte, distanzierende Ästhetik« in den Verdacht des Formalismus und der Volksferne geraten war¹⁸. Wenn er also seinen *Puntila/Matti* im Untertitel als ein ›Volksstück‹ bezeichnet, so ist das einerseits ein Versuch, solchen Angriffen »die Spitze abzubrechen«¹⁹, andererseits will er damit den sogenannten Marxisten Lukàcs'scher Provenienz eine deutliche Lehre erteilen und ihnen zeigen, wie ein wirklicher ›Realismus‹ aus-

¹⁸ Vgl. Henning Rischbieter, *Bertolt Brecht*, 2. Aufl. (Velber bei Hannover, 1968), S. 44.

¹⁹ Ebd., S. 44.

zusehen hat. Wonach er hier strebt, ist darum weder das im stalinistischen noch im kapitalistisch-nazistischen Sinne Volkstümliche, das »Tümliche«, wie er es abschätzig nennt²⁰, sondern etwas, das in seiner amüsant-dialektischen Art alle Schichten des Volkes anspricht und nicht nur den »niedereren« Klassen ein billiges Amüsement gewährt.

So betrachtet, ist die Bezeichnung »Volksstück« für Brecht in diesen Jahren eher ein Adelsprädikat, hinter dem sich eine seiner höchsten Ambitionen verbirgt. Er schreibt daher in seinen *Anmerkungen zum Volksstück*, die im gleichen Jahr wie der *Puntila/Matti* entstanden, einmal höchst apodiktisch: »Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend. Im letzteren Fall wünscht sie es nicht anders, als es ist, so wie gewisse Regimes sich ihr Volk wünschen: krud und anspruchslos. Da gibt es derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft, und die Guten geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft, die Faulen haben das Nachsehen. Die Technik der Volksstückschreiber ist ziemlich international und ändert sich beinahe nie . . . Das Volksstück war eine lange verachtete und dem Dilettantismus und der Routine überlassene Gattung. Es ist an der Zeit, ihr das hohe Ziel zu stecken, zu dem ihre Benennung diese Gattung eigentlich von vornherein verpflichtet«²¹.

Das »hohe Ziel« ist also da. Brecht greift hier nicht in die »Rumpelkammer des »Ewig-Komischen«, wie es in dem Band *Theaterarbeit* heißt²², sondern arbeitet bewußt mit »erhabenen« Shakespeare-Anklängen²³, verlangt eine »echte Artistik« im Schauspielerischen und einen Vortragsstil, als würden alle Worte wie »auf goldenen Tellern« gereicht²⁴. Auch die V-Effekte, wie das Spiel im Spiel, die eingelegten Erzählungen, die Songs, die demonstrative Gestik, die verfremdenden Requisiten: alles ist genauso durchdacht wie bei seinen »großen« Stücken. Es geht also nicht um »Tümliches«, sondern um die Veredlung einer ausgesprochen »unliterarischen« Form, was Brecht auch im Bereich der Kalendergeschichte und des Bänkelsangs versucht hat, um der falschen Esoterik der bewußt »modernistischen« Dichtung entgegenzuarbeiten. Und so macht er auch hier seinen eigenen Gegenentwurf zu einer bisher als niedrig verschrieenen Gattung, um ihr eine Popularität zu geben, die nicht nur dem legendären »Mann von der Straße«, sondern auch dem intellektuell Anspruchsvollen etwas bietet. Daß ihm das gelungen ist, beweist der weltweite Erfolg dieses Stückes, an dem man

20 Volkstümlichkeit und Realismus. In: *Gesammelte Werke* (Frankfurt/Main, 1967), Bd. 19, S. 323.

21 GW, Bd. 17, S. 1162, 1169.

22 *Theaterarbeit*, hrsg. vom Berliner Ensemble (Dresden, 1952), S. 42.

23 Puntila verstößt seine Tochter wie King Lear; die Eheprobe soll an die Kästchenwahl im *Kaufmann von Venedig* erinnern.

24 GW, Bd. 17, S. 1167.

gerade die Synthese von geistiger Schärfe und volkstümlicher Unmittelbarkeit so faszinierend findet, während das anämische Getue der bloß ›modernistischen‹ Kreise, ob nun im Bereich des absurden oder existentiellen Theaters, allmählich etwas fade wird.

Die erste Anregung zu diesem Gegenentwurf erhielt Brecht im Herbst 1940, als er mit seiner Familie und Margarete Steffin auf dem Gut Marlebäck der finnischen Dichterin Hella Wuolijoki weilte. Brecht scheint Frau Wuolijoki, die der kommunistischen Partei angehörte und nach 1945 Direktorin des finnischen Rundfunks wurde, in dieser Zeit von seiner Arbeit am *Guten Menschen von Sezuan* erzählt zu haben, worauf sie ihm ein altes Filmskript, die *Sahanpuruprinsessa* (Die Sägespäneprinzessin), vorlas, das sie Mitte der dreißiger Jahre für den Suomi-Film verfaßt hatte, worin es ebenfalls um das Problem einer gespaltenen Persönlichkeit geht²⁵. Als Brecht dieses Skript, das immer noch unverfilmt war, als recht interessant bezeichnete, schlug sie ihm vor, dieses Skript in ein Drama umzuschreiben und sich dann gemeinsam mit ihr an einem Wettbewerb für Volksstücke zu beteiligen.

Die Fabel dieser *Sägespäneprinzessin* verläuft etwa folgendermaßen: 1. Akt. Puntila säuft mit anderen Honoratioren auf Kurgela und macht im beschwipsten Zustand den Vorschlag, der strengen Tante Hanna, die ihn immer wieder zu zähmen versucht, mit dem gesamten Gesinde ein Ständchen zu bringen. Doch die anderen lehnen entrüstet ab, und Tante Hanna und Tochter Eva verstecken schnell die restlichen Flaschen. Danach macht der Schofför Kalle, der eigentlich ein verkleideter Dr. Vuorinen ist, Eva den Hof. 2. Akt. Puntila erzählt von seiner Fahrt zum ungesetzlichen Schnaps und seiner Verlobung mit den fünf Bräuten. »Im Suff sind wir alle Brüder«, behauptet er, worauf ihn Kalle mit den Worten umarmt: »Ich habe einen guten Herrn«. Anschließend verteilt Puntila Hundertmarkscheine. Als die fünf Bräute eintreffen, ist er zu Tode erschrocken und bittet Kalle, ihm aus der Patsche zu helfen. Kalle verlangt dafür Eva zur Braut, was ihm sofort gewährt wird. 3. Akt. Kalle versucht Eva zu entführen und schwärmt von einem romantischen Armeuteleben in kleiner Stube. Als Puntila wieder nüchtern wird, entläßt er Kalle kurzentschlossen. Kalle gibt sich daraufhin als Dr. Vuorinen zu erkennen, und das Skript schließt

25 Zur höchst komplizierten Entstehungsgeschichte des *Puntila/Matti* vgl. Richard Semrau, *Das Volksstück Bert Brechts ›Herr Puntila und sein Knecht Matti‹ und die finnische Bearbeitung des Themas von Hella Wuolijoki* (Staatsexamensarbeit, Humboldt-Universität Berlin, 1959, masch.); Hans-Joachim Bunge, *Im Exil. In: Bertolt Brecht. Leben und Werk* (Berlin, 1963), S. 109 f.; Friedrich Ege, *Zur Urfassung von ›Herr Puntila und sein Knecht Matti‹. Brechts Zusammenarbeit mit der Dramatikerin Hella Wuolijoki. In: Theater Mosaik 2, 6 (1964), S. 3–7; Friedrich Ege, *Von der ›Sägemehlprinzessin‹ zum ›Puntila‹. Das erste Puntila-Stück vor Brecht – uraufgeführt. In: Theater Mosaik 3, 7/8 (1965), S. 5–9; Werner Otto, *Anmerkungen zum Stück. In: Paul Dessau: Puntila. Programmheft der Berliner Staatsoper (1966), S. 4–7.***

mit einer Doppelverlobung zwischen Puntila und Hanna und Vuorinen und Eva²⁶. Mündlich scheint Hella Wuolijoki noch die ›Erzählungen der vier Bräute‹ zu dem Ganzen beige-steuert zu haben.

Aufgrund dieser Vorlage begann Brecht am 27. August mit seiner eigenen Version des *Puntila*, wie man seinem Arbeitsbuch entnehmen kann²⁷. Im Gegensatz zu Hella Wuolijoki, die an eine »leichte Komödie« oder »richtiger eine Farce« gedacht hatte²⁸, mit der sie das »Publikum in erster Linie amüsieren« wollte²⁹, scheute Brecht nicht davor zurück, die »psychologisierenden Gespräche«, die »konventionelle dramatische Technik« und die falsche ›Tümllichkeit‹ der Vorlage einfach »niederzureißen«³⁰. Doch trotz aller Änderungen scheint er sich bei seinem ersten Entwurf noch stark an die Figur des Puntila gehalten zu haben, was der Arbeitstitel *Die zwei Seelen des Herrn Puntila oder Der Regen fällt immer nach unten* beweist³¹. Eine so einseitige Perspektive ließ sich jedoch bei Brechts Gesellschaftsbild nicht durchhalten. Er tilgte daher alles ›Dionysische‹, mit dem Hella Wuolijoki diesen »Bacchus von Häme«, der in Wirklichkeit ein Schwager von ihr war, ausgestattet hatte³², und hob dafür mehr die rein finanziellen Aspekte hervor. Ebensowenig paßten ihm die intrigante Hanna und der verkleidete Dr. Vuorinen, die er einfach wegließ, um dafür den proletarischen Matti in die Handlung einführen zu können. Und zwar griff er für diese Figur auf den von ihm so bewunderten »Schweijtkon« zurück, um so dem »Puntilaton« einen würdigen Gegenpol zur Seite zu stellen³³. Ebenso wichtig für die weitere Ausgestaltung des dialektischen Gegensatzes zwischen Herr und Knecht scheinen der Film *City Lights* (1931) von Charly Chaplin³⁴ und der Roman *Jakob und sein Herr* von Denis Diderot gewesen zu sein, den Brecht damals sehr genau gelesen haben muß³⁵ und der auch das Konzept der *Flüchtlingsgespräche* vom folgenden Jahr stark beeinflusst hat. Eine weitere Anregung für das Herr-Diener-Verhältnis empfing Brecht auf dem Gesindemarkt, den er im September 1940 auf einem Gut in der Nähe Marle-bäcks besuchte und dessen Eindrücke er in der 4. Szene verarbeitet hat.

Durch alle diese Einflüsse scheint die Fabel des Ganzen allmählich etwas ins Wanken gekommen zu sein. Brecht griff daher als geschickter Praktiker kurz-

26 Vgl. Semrau, S. III; Otto, S. 5.

27 Zit. in Programmheft, S. 8.

28 Semrau, S. 2.

29 Ege, Von der ›Sägemehlprinzessin‹ zum ›Puntila‹, S. 7.

30 Programmheft, S. 8.

31 Vgl. Herta Ramthun, *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Bd. 1, Stücke (Berlin und Weimar, 1969), S. 149.

32 Ege, S. 6.

33 Programmheft, S. 8.

34 Vgl. Esslin, S. 306; Ewen, S. 370.

35 Erste Eintragung zur Diderot-Lektüre am 1. Oktober 1940. Vgl. Anmerkungen zu den *Flüchtlingsgesprächen*. In: Prosa II, S. 303.

entschlossen auf ein bereits bestehendes ›Volksstück‹ zurück, in dem sich alle diese Handlungselemente bequem unterbringen ließen und das zugleich eine ideale Basis für eine konsequente ›Umfunktionierung‹ bot. Und so steckt nicht nur im *Baal*, in der *Heiligen Johanna* und im *Fischzug*, sondern auch im *Puntila/Matti* ein geschickt getarnter und doch sehr offensichtlicher Gegenentwurf. Doch an welches ›Volksstück‹ mag hier Brecht wohl gedacht haben? Nach meiner Meinung kann dieses Modell nur Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg* (1925) gewesen sein, das zu den erfolgreichsten Dramen der sogenannten ›Zwanziger Jahre‹ gehört und das Brecht bis ins Detail hinein kannte. Obendrein scheint dieses Stück auch Hella Wuolijoki bei der Abfassung ihrer *Sägespäneprinzessin* nicht ganz unbekannt gewesen sein, wodurch der *Puntila/Matti* quasi ein Doppelgegenentwurf wäre.

Schließlich handelt es sich im *Fröhlichen Weinberg* ebenfalls um einen reichen Gutsbesitzer, nämlich den vermögenden Winzer Gunderloch am Rhein, der einen halben Weinberg verkaufen will, um seiner Tochter eine stattliche Mitgift zu geben. Auch er strebt ins ›Höhere‹ und möchte sein Klärchen mit einem arroganten Couleurstudenten, dem albernen Knuzius, verheiraten, während sie wie die Eva in Brechts *Puntila/Matti* lieber einen Prachtkerl aus dem Volke haben möchte. Beide, der finnische Attaché und der deutsche Studentenfatzke, sind reine Mitgiftjäger und werden von ihren Schwiegervätern in spe als schwächlich oder ›nicht Manns genug‹ bezeichnet³⁶. Sowohl Klärchen als auch Eva versuchen sich der drohenden Verlobung in letzter Minute durch eine überstürzte Abreise zu entziehen. Doch fast noch wichtiger ist die verhinderte Verlobungsfeier, die in beiden Stücken im Mittelpunkt steht und in eine allgemeine Besäufnis ausartet. So weit scheint alles identisch zu sein³⁷.

Doch dann kommt der Schluß, in dem *Der fröhliche Weinberg* und der *Puntila/Matti* plötzlich weit voneinander abweichen. Bei Zuckmayer herrscht das übliche Komödien-Happyend: Knuzius landet auf dem Misthaufen, das gute Klärchen bekommt ihren Rheinschiffer und selbst für den alten Gunderloch fällt noch ein prächtiges Weibsbild ab – und alles schwimmt in eitel Harmonie und Seligkeit. Nicht der Auseinanderfall der Familie, ja fast der gesam-

36 Ein anonymes Rezensent der Zeitschrift *Der Ruf* charakterisiert daher den Attaché als »die gleiche Monokel-Rolle wie Zuckmayers Korpsstudent Knuzius«. In: *Der Ruf* 4 (1949), Nr. 1, vom 1. Januar, S. 14. Auch Hella Wuolijoki gibt ihrem Kalle-Vuorinen die Haltung eines Reserveoffiziers. Vgl. Semrau, S. 34 ff.

37 Auch sonst ließen sich eine Reihe von Ähnlichkeiten miteinander vergleichen: das *Pflaumenlied* und *Charlottchen*, *Charlottchen*, *geh mit mir ins Gras*; Eismayer redet bei Tisch unentwegt vom Sauschlachen, Laina spricht mit der Pröbstin ständig von der Pilzzubereitung; beim Freimostfest werden die Veteranen hinausgeworfen, bei der Verlobungsfeier fliegt der Attaché vor die Tür; Puntila bezeichnet sich als einen »Nero«, von Gunderloch heißt es, »der hat de Cäsarenwahn«; Eino und Knuzius prahlen beide mit ihren ›fürstlichen‹ Bekanntschaften; in beiden Stücken wird nachts im Freien Wasser gelassen etc.

ten Gesellschaft, wie bei Brecht, steht am Ende, sondern eine geradezu märchenhaft zustande gekommene Doppelverlobung, die ein Photograph der ›Neuen Sachlichkeit‹ sofort aufs Bild zu bannen versucht. Während es in dem einen Stück ständig um Grundsätzliches geht, werden in dem anderen nur momentane Unstimmigkeiten behandelt, die sich mit etwas gutem Willen wieder aus der Welt schaffen lassen. Matti weiß ganz genau, in welche Komplikationen er sich bei einer Heirat mit Eva einlassen würde. Daher verzichtet er lieber. Bei dem Zuckmayerschen Brautpaar scheint dagegen das Geld überhaupt keine Rolle zu spielen. Hier geht man an alles nur mit Gefühl und Spucke ran. Sein Klärchen verzichtet freiwillig auf ihre Mitgift und wird mit liebevollem Augenaufschlag ein ›Schiffermädchen‹. »In eme Schlepphäusche aufm Rhein fahre, das hab ich mir immer gewünscht«, sagt sie gerührt³⁸. Worauf der gute Jochen seinem Schwiegervater strahlend erklärt: »Mitgift, Erbschaft un Familiegut, das hat sich überlebt, das brauche wir heut nit mehr! Mir komme von unne ruff und schaffes selber!«³⁹ Dieselbe Gegensätzlichkeit zeigt sich in ihrem Verhältnis zur ›Natur‹. Während bei Zuckmayer der Reiche und der Arme beim Anblick der in der Morgensonne dampfenden Weinberge in einen fast gleichlautenden Wonnejubel ausbrechen⁴⁰, antwortet Matti auf die Frage seines Herrn, ob ihm nicht »das Herz aufgehe«, wenn er die schönen finnischen Wälder betrachte, mit säuerlich verzogener Miene: »Das Herz geht mir auf, wenn ich Ihre Wälder seh, Herr Puntila!«⁴¹

Was bei Brecht also fehlt, ist sowohl das Krude als auch jedes romantisierende Versöhnertum. Er läßt sich nicht durch den Mythos der Volksgemeinschaft verwirren, wie das selbst Zuckmayer passiert, sondern stellt die sozialen Gegensätze so klar wie nur möglich heraus. Bei ihm wird das alte ›Volksstück‹, das – von den Stücken Ödön von Horváths einmal abgesehen – stets einen leicht sentimental und nostalgischen Charakter hatte, endlich vom Kopf auf die Füße gestellt. Brecht gibt sich alle Mühe, dieser so lange verachteten Gattung mit seinem *Puntila/Matti* einen sozialistischen und damit würdigen Charakter zu verleihen. Als Hella Wuolijoki seine Bearbeitung der *Sägespäneprinzessin* zum erstenmal vorgelegt bekam, war sie sehr erschrocken, wie Brecht am 24. September in sein Arbeitsbuch notiert⁴². Sie hatte sich das Ganze wesentlich »dramatischer« und »lustiger« vorgestellt, also mehr im Sinne einer naturalistischen Milieukomödie à la Zuckmayer. Doch Brecht scheint sie schnell für seine Intentionen gewonnen zu haben, worauf sie diese Fassung im Januar 1941 unter dem Titel *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle* (Der Guts-

38 Carl Zuckmayer, *Der fröhliche Weinberg* (Berlin, 1925), S. 101.

39 Ebd., S. 101.

40 Ebd., S. 98 f. Auch in der *Sägespäneprinzessin* teilt Kalle natürlich die Stimmung Puntilas bei der Besteigung des Hatelma-Berges. Vgl. Semrau, S. 49.

41 GW, Bd. 4, S. 1707.

42 Programmheft, S. 9.

herr Iso-Heikkilä und sein Knecht Kalle) ins Finnische übertrug. In dieser Form ist der ›Sägespäne-Puntila‹ dann 1946 in Helsinki im Druck erschienen. Einen Preis hat er allerdings nie erhalten⁴³.

Unzufrieden und experimentierend, wie Brecht immer war, ist er schon 1941 und dann noch einmal im amerikanischen Exil an eine Zweit- und Drittbearbeitung des *Puntila/Matti* herangegangen, um das sogenannte ›Volksstück‹ endlich von den Klischees der ›bürgerlichen‹ Ästhetik zu befreien. Und zwar gelang ihm das, indem er die verfremdenden Elemente noch verstärkte und zugleich die Dialektik zwischen Herr und Knecht immer schärfer herauspräparierte. Machen wir uns daher bei der Interpretation dieses Dramas von der Vorstellung des älteren Volksstückes völlig frei. Schließlich spielt sich in diesem Werk – trotz seiner bäuerlichen Kulisse – eine dramatische Dialektik ab, die sich keineswegs hinter der *Mutter Courage* oder dem *Galilei* zu verstecken braucht. Auch der *Puntila/Matti* ist so widerspruchsvoll, so facettenreich, so satirisch und zugleich so ›genüßlich‹ angelegt, wie man sich das von Brecht nur wünschen kann. Für die Deutung der beiden Hauptgestalten gilt es dabei vor allem zwei Aspekte im Auge zu behalten: die Dialektik zwischen dem guten und dem bösen Puntila – und die Dialektik zwischen Puntila dem Herrn und Matti dem Knecht.

Was soll eigentlich das ständige Spiel mit dem Wechsel von Suff und Nüchternheit, dem Puntila von Szene zu Szene unterworfen wird? Ist dies nur ein komödiantischer Gag? Als solcher wäre er weder besonders originell noch besonders komisch, obwohl auch die bloßen Lacher hier durchaus auf ihre Kosten kommen. Ja, manche dieser Besäufniszenen gehören zum Besten, was die nicht besonders rühmliche Geschichte des deutschen Lustspiels überhaupt zu bieten hat. Man denke an die große Anfangsszene, wo Puntila alle unter den Tisch gesoffen hat und selbstvergessen auf dem Aquavit-Meer wandelt. Das gleiche gilt für die von Brecht erfundene Verlobungsszene mit all ihrer beschwipsten Heiterkeit. Und doch spürt man schon nach wenigen Minuten, daß diese Komik nie zum Selbstzweck entartet. Denn in all diesem turbulenten Wechselspiel geht es Brecht stets um den sehr ernst aufgefaßten Gegensatz zwischen der echten und der falschen Menschlichkeit. Wie in Charly Chaplins Film *City Lights*, wo der dicke Millionär dem guten Charly erst seine Geldbörse schenkt und dann die Polizei rufen läßt, ist auch Puntila ständig hin und her gerissen zwischen seiner nur im Suff zum Durchbruch kommenden ›Gutherzigkeit‹ und

43 Vgl. Otto, S. 6. Die Behauptungen Friedrich Eges in seinem Aufsatz ›Brecht ist nur Mitverfasser des ›Herrn Puntila‹. Der nicht eingehaltene Vertrag und eine finnische Erstaufführung‹, der 1965 in Heft 3, 4 der Zeitschrift *Theater Mosaik* erschien (S. 9–13) und in dem Brechts Rolle als Bearbeiter der Puntila-Stoffes auf ein Minimum reduziert wird, müssen auf einer persönlichen Verblendung beruhen. Hella Wuolijoki hat in ihrem Vorwort zur finnischen Ausgabe des *Iso-Heikkilä* nicht nur die Figuren des Matti und der Eva, sondern auch den ganzen Handlungsaufbau als Brechts Eigentum bezeichnet. Vgl. Semrau, S. 5, 9, 25.

seiner gesellschaftlichen Rolle als tyrannischer Gutsbesitzer, die ihm bei jedem Anfall von Nüchternheit wieder zum Bewußtsein kommt.

Brecht unterscheidet sich in diesem Punkte grundsätzlich von so vielen sozialistisch oder sozialkritisch engagierten Dichtern, indem er den Besitzenden, den Großgrundbesitzer, den Kapitalisten nicht als böses Schreckbild auftreten läßt, sondern lediglich seine gesellschaftliche Rollenhaltung beschreibt. Alle seine Figuren, ob nun die Armen oder Reichen, sind für ihn nur Mitspieler eines großen dialektischen Welttheaters, dessen Drahtzieher nicht mehr die himmlischen, sondern die politischen und ökonomischen Gewalten sind. Statt im moralischen Sinne von ›gut‹ und ›böse‹ auszugehen, wird hier nur die durch die jeweilige Situation bedingte Handlungsweise vorgeführt, die den an sich ›guten Menschen‹ im Sinne Rousseaus oder eines urkommunistischen Gesellschaftskonzeptes zu Taten verpflichtet, die seinem eigentlichen Wesen zutiefst widersprechen. Puntila ist daher kein böser Kapitalist, der lediglich aus Gier und Habsucht handelt, sondern ein seiner ursprünglichen Güte ›entfremdeter‹ Mensch, der durch die gesellschaftliche Rolle eines Großgrundbesitzers zu einem herrischen und ausbeuterischen Gebaren gezwungen ist, ohne das er sich als ›Estatium possessor‹ im erbitterten Konkurrenzkampf des kapitalistischen Systems gar nicht behaupten könnte. Die Schuld für sein Verhalten trifft darum nicht ihn, sondern das System, das solche unwürdigen Verhältnisse überhaupt ermöglicht.

Aufgrund dieser Prämisse würde sich Brecht nie damit begnügen, einen Einzelnen bessern zu wollen oder zu einem ›guten Leben‹ aufzurufen, was seine Abneigung gegen den Expressionismus oder Institutionen wie die Heilsarmee erklärt. Er ist kein Evangelist, der an die moralische Entscheidungsfreiheit des Menschen glaubt, sondern ein Analytiker jener überindividuellen ›Verhältnisse‹, die den Menschen immer wieder in seiner natürlichen Gutherzigkeit korrumpieren und ihn in einen gesichtslosen Funktionär der herrschenden Gesellschaftspyramide verwandeln. Nicht der Mensch ist bei ihm schlecht, sondern lediglich die ihn verderbenden Sozialfaktoren, durch die er in das Prokrustesbett einer entfremdeten Rollenhaltung gezwungen wird. Sein eigentliches Wesen, vor allem bei den Mitgliedern der herrschenden Klasse, kommt daher nur im Zustand des Außersichselbstseins zum Ausdruck: im Falle Puntilas im Suff. Nur dann spricht er von der Verbrüderung aller Menschen, beruft sich auf die ursprüngliche Freiheit und möchte die armen Knechtlein zu Mitbesitzern seiner Wiesen und Wälder machen: gebärdet sich also wie ein guter Urkommunist, rousseauistischer Schwärmer und blochscher Utopist, für den die konkrete gesellschaftliche Situation völlig außer Kurs gesetzt ist. Doch wehe, wenn er aus diesem Zustand erwacht! Dann ist er wieder der Großgrundbesitzer, der jeden anschnauzt, nur nach seiner Arbeitskraft beurteilt, seine Konkurrenten übers Ohr zu hauen versucht, seine Tochter an einen Diplomaten verheiraten möchte und von brüderlicher Vertrautheit mit seinen Knechten nichts mehr wissen will.

Brecht weist damit auf die gleiche Einsicht hin, die schon der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* und den *Rund- und Spitzköpfen* zugrunde liegt: im Rahmen deutlich markierter Klassengesellschaften handelt der Einzelne immer kastenmäßig determiniert und unterdrückt seine ursprünglich ›guten‹ Regungen zugunsten eines Kalküls, das nur auf den ökonomischen Vorteil abgestimmt ist. Im *Guten Menschen von Sezuan*, den Brecht fast gleichzeitig mit dem *Puntila/Matti* geschrieben hat, wird diese Spaltung in naturgegebene Güte und gesellschaftliche Konkurrenzhaltung in der Doppelfigur der Shen Te und des Shui Ta in den Mittelpunkt eines ganzen Stückes gestellt. Doch schon in *Mann ist Mann*, den *Sieben Todsünden*, der *Mutter Courage* und dem *Galilei* finden sich Vorstufen zu diesen »Split Characters«⁴⁴. Es gibt Brecht-Interpreten, die diesen Konflikt als notwendig »tragisch« bezeichnen⁴⁵. Das scheint mir etwas zu stark ausgedrückt. Denn schließlich geht es im *Puntila/Matti* weder um den psychologischen Kampf zwischen »Herzengüte und teuflischer Kälte«, von dem Crumbach einmal spricht⁴⁶, noch um den Konflikt jener berühmten ›zwei Seelen, ach in meiner Brust‹, der die goethezeitlichen Idealisten so tragisch erschütterte. Genau besehen, ist das Ganze eher ein theatralisch-dialektischer Trick, der sich nur aus Brechts Verfremdungstechnik erklären läßt. »Die beiden Puntilas verfremden einander wechselseitig«, schreibt Paul Rilla einmal höchst einsichtig, »der Betrunkene den Nüchternen, der Nüchterne den Betrunkene«⁴⁷. Ähnliches behauptet Fritz Martini, der an der Gestalt des Puntila weniger das psychologisch »Originelle« als das sozial »Provozierende« hervorhebt⁴⁸. Auch er sieht in Suff und Nüchternheit keinen absoluten Gegensatz, sondern zwei »kontrastierende Aspekte der gleichen, durch ihre gesellschaftliche Position bestimmten Natur«⁴⁹. Und so kommt er zu der treffenden Formulierung: »Puntila produziert in sich selbst den V-Effekt, indem seine beiden Wesenshälften grell aufeinander hinweisen, sich gegenseitig der Kritik unterziehen und mit schonungsloser Ironie widerlegen«⁵⁰. So betrachtet, wirkt das Verbrüderungspathos vor dem Hintergrund der nüchternen Alltagswelt wie eine sentimentale Humanitätsduselei, während die nüchterne Alltagswelt vor dem Hintergrund des Verbrüderungspathos ausgesprochen brutal und unmenschlich wirkt. Damit ist für Brecht die Notwendigkeit der Änderung eines solchen Systems ein für allemal bewiesen.

44 Vgl. Walter H. Sokel, *Brecht's Split Characters and His Sense of the Tragic*. In: *Brecht. A Collection of Critical Essays*, hrsg. von Peter Demetz (Englewood, 1962), S. 127-137.

45 Ebd., S. 133. Das gleiche Urteil findet sich bei Max Spalter, *Brecht's Tradition* (Baltimore, 1967), S. 196.

46 Crumbach, S. 43.

47 Paul Rilla, Über ›Herr Puntila und sein Knecht Matti‹. In: Programmheft, S. 11.

48 Martini, S. 271.

49 Ebd., S. 270.

50 Ebd., S. 270.

Wenn man die dialektische Spaltung einmal so weit treibt, läßt sich ihr noch ein weiterer Aspekt abgewinnen. Aufgrund dieser wechselseitigen Verfremdung wirken nämlich alle hochtönenden Worte, die Puntila im Zustand des Berauschtseins von den Lippen fließen, nicht nur als Ausdruck seiner ursprünglichen Herzengüte, die lediglich durch den gesellschaftlichen Rollenzwang ins Unbarmherzige entfremdet wird, sondern auch als bloßes Suffpalaver. Man soll hier nicht nur lachen, sondern zugleich die Hohlheit solcher gleisnerischen Phrasen durchschauen, vor allem wenn sie von einem ›Großkopfeten‹ stammen. »Es ist so wenig trunkener Mund, wahrer Mund, daß man es weit eher trunkener Mund, Lügenmund nennen könnte«, heißt es in Diderots *Jakob und sein Herr*, in dem der Alkoholkonsum ebenfalls recht beträchtliche Ausmaße annimmt und den Brecht, wie bereits erwähnt, im Herbst 1940 sehr genau gelesen hat⁵¹.

Man könnte daher mit derselben Berechtigung behaupten: von ›Verbrüderung‹ sprechen solche Leute nur im Rausch, im Dusel, wenn sie nicht mehr ganz bei Troste sind. So sagt etwa Paul Dessau, daß gerade das ›Sympathische‹, das Puntila in seiner Besoffenheit ausstrahle, ihn andererseits um so »gefährlicher« mache⁵². In dieselbe Kerbe hauen Ilja Fradkin⁵³, Alfred Bergstedt⁵⁴ und Fritz Hennenberg⁵⁵, die mit marxistischer Strenge darauf hinweisen, daß die ›Unmenschlichkeit des Ausbeuters‹ auch hinter ›äußerlicher Freundlichkeit‹ nicht verschwinden könne, da sie zum ›Merkmal seiner Klasse‹ gehöre⁵⁶. Auch für Paul Rilla treibt Puntila mit seinen Untergebenen nur ein ›betrunkenes Spiel‹, das an ›pure Willkür‹ grenzt⁵⁷. Nach seiner Meinung empfindet Matti, der die wahre Nüchternheit besitze, die sozialen Verbrüderungstendenzen des betrunkenen Puntila noch peinlicher und tyrannischer als seinen barschen Kommandoton⁵⁸. Denn durch den ›Clinch der Vertraulichkeit‹, schreibt Henning Rischbieter, mit dem Puntila seinen ›Gegner an seine trunkene ›Menschlichkeit‹ fesselt‹, will er diesen ja nur ›schwächen‹⁵⁹. Dafür spricht, daß Puntila, wie schon sein Vorgänger Mauler in der *Heiligen Johanna*, selten geschäftliche Mißerfolge hat, wenn er seinem ›weichen Herzen folgt‹⁶⁰. Wie ganz anders müssen Grusche und Shen Te unter ihrer ›Güte‹ leiden! Bei

51 Denis Diderot, *Jakob und sein Herr* (Frankfurt/Main, 1961), S. 267.

52 Paul Dessau, Zur ›Puntila-Oper‹. In: Programmheft, S. 1.

53 Ilja Fradkin, Bertolt Brecht – ein Realist und Aufklärer. In: *Sowjetwissenschaft. Kunst und Literatur* 4, 4 (1956), S. 367.

54 Alfred Bergstedt, Herr Puntila, der ›Gute Mensch‹ von Lammi. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam* 6, 2 (1963), S. 97.

55 Fritz Hennenberg, *Dessau-Brecht*. Musikalische Arbeiten (Berlin, 1963), S. 35.

56 Ebd., S. 33.

57 Rilla, S. 11.

58 Ebd., S. 10.

59 Rischbieter, Bd. 2, S. 48.

60 Ebd., S. 48.

einem reichen Herrn bleiben dagegen solche Allüren immer unverbindlich. Matti, als erfahrener Praktiker, will daher nicht Menschlichkeit, sondern Sachlichkeit, um nicht dauernd von Launen und Stimmungen abhängig zu sein. Als man ihm diese entschieden verweigert, kehrt er am Schluß dem »guten« Puntila einfach die kalte Schulter zu⁶¹.

Mit dieser radikalen Entlarvung aller klassenversöhnlerischen Beschwichtigungstendenzen stellt sich auch im *Puntila/Matti* notwendig die Frage einer antifaschistischen Nebenabsicht. Denn schließlich ist dieses Stück im Jahre 1940 geschrieben, als das Hitler-Reich von Tag zu Tag immer bedrohlichere Ausmaße anzunehmen begann und selbst Finnland kein sicheres Exil mehr bot. Bewußt oder unbewußt muß daher auch diesem Stück eine kritische Haltung dem Faschismus gegenüber zugrunde liegen. Und so hat denn Puntila, der selbstverständlich zum »Nationalen Schutzkorps« gehört⁶², durchaus manche Züge mit dem dicken und immer jovialen Hermann Göring, dem ersten nationalsozialistischen Parlamentspräsidenten und späteren Reichsluftfahrtminister, gemein. Auch er ist der nach außen hin gutmütig erscheinende, behäbige, leicht angetrunkene, prachtvolle Kerl, der selbst in seinen Herrscherallüren dem niederen Volke Vertrauen einflößt, weshalb solche Gestalten von weniger sympathischen Tyrannen oder Führernaturen gern als propagandistische Aushängeschilder verwendet werden. Eine ähnliche Rolle spielt der »gute, alte« Dogsborough in Brechts Hitler-Historie *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), der an den ehemaligen Reichspräsidenten Hindenburg erinnern soll, unter dessen »vertrauenerweckender« Ägide Hitler 1933 sein erstes Kanzleramt angetreten hatte. Nicht minder charismatisch wirkt jene Udet-Gestalt, die Zuckmayer in seinem Drama *Des Teufels General* (1946) verherrlicht hat. Es gibt wohl kaum einen Diktator, der auf solche Typen verzichten kann, um auch das besorgte Kleinbürgertum, das bei jeder neuen Machtübernahme sofort an sein Sparbuch denkt, in vertrauensselige Mitläufer zu verwandeln.

Man sollte daher auch den Puntila einmal unter diesem Aspekt betrachten. Schließlich haben sein beraushtes Gerede von der wahren Bruderschaft aller Menschen und seine Vorschläge einer gemeinsamen Buchführung mit seinen Arbeitern einen deutlichen Anklang an die faschistische Phrase »Gemeinnutz

61 Möglicherweise stützt sich Brecht hier auch auf die Erzählung *Der Brotherr* (1913) von Maxim Gorki. Dort steht dem klugen Knecht ebenfalls ein weichbrutaler Quartallssäufer und Fettwanst mit drei Beischläferinnen gegenüber, der sich dauernd als »ehrlichen« und »guten Menschen« bezeichnet, mit seinen Knechten mal höchst vertraulich tut und sie wenige Minuten später mit Füßen tritt (Vgl. *Erzählungen*, Bd. 5, Berlin 1955, S. 326, 373). Als dieser russische »Puntila« schließlich heuchlerisch von sich behauptet: »Ich wollte helfen, wollte, daß die Menschen sich in meiner Nähe wohlfühlen« (S. 379), verlangt der kluge Knecht, der an sich eine recht bevorzugte Stellung innehat, kurzentschlossen seine Entlassungspapiere.

62 GW, Bd. 4, S. 1638.

geht vor Eigennutz⁶³, mit der man 1933 den Sozialdemokraten und Kommunisten den Wind aus den Segeln zu nehmen hoffte, indem man sich ebenfalls »sozialistisch« gebärdete. Was Brecht von solchen Phrasen hielt, beweisen sein *Arturo Ui*, sein berühmtes *Lied von der Tünche* und die ständig wiederkehrende Formulierung vom »Anstreicher Hitler«, der den tiefen Riß zwischen den Klassen mit seinem Lügenpinsel zuzukleistern versuche⁶⁴. Ja, in seinem antifaschistischen *Lied vom Klassenfeind* gebraucht er zwölfmal die Formel »Der Regen fließt immer nach unten«⁶⁵, die er ursprünglich als Untertitel seines *Puntila/Matti* vorgesehen hatte, um damit auf die lapidarste Weise auf ein Grundgesetz der sozialen Ordnung hinzuweisen, das selbst mit den schönsten Worten nicht aus der Welt zu schaffen ist.

Eine ähnliche Ambivalenz äußert sich in Puntilas begeisterten Hymnen auf Finnland, auf die Wälder, Flüsse, Berge und Wiesen des gesegneten Tavastlandes, das in seinem Berauschtsein von »Blut und Boden« an mehreren Stellen durchaus ins Faschistische tendiert. Vor allem die Hatelmabergszene ist nicht nur ein naiver Gesang auf die »Heimat«, wie sich Crumbach das vorstellt⁶⁶, sondern auch eine dialektische Entlarvung jener »faulen Mystik«⁶⁷, die im Nazi-Deutschland mit Begriffen wie »Volk«, »Heimat« und »Glaube« getrieben wurde. Schließlich ist es ja nur Puntila und nicht Matti, der von dieser Landschaft schwärmt, als wärs ein Stück von ihm.

Brechts Dialektik schlägt daher in der Puntila-Figur nach beiden Seiten aus, indem sie uns die Entfremdung des Menschen von seiner wahren Natur und zugleich die schamlose Ausschlichtung der noblen These einer allgemeinen Brüderschaft aller Menschen ad oculos demonstriert. Einerseits ist sie dialektisch positiv gesehen, andererseits liegt ihr eine deutlich entlarvende Absicht zugrunde. Bei einer solchen Kompliziertheit noch von einem »Volksstück« im älteren Sinne zu sprechen, erübrigt sich wohl von selbst.

Dasselbe gilt für die ständig evidentente Dialektik zwischen Puntila und Matti, die so konkret wie nur möglich dargestellt wird. Hierin lediglich einen abstrakten »Bewußtseinszwilling« zu sehen, in dem sich »Brecht mit Brecht über Brecht« und andere »unlösbare Probleme« unterhält, wie Martin Walser das tut, ist wohl etwas abwegig⁶⁸. Walter Hinck schreibt dagegen klipp und klar, daß es sich im *Puntila/Matti* um ein »soziales Grundverhältnis« handele, nämlich das Modell der »Über- und Unterordnung« oder »kurz der Klassentrennung«⁶⁹. Denn wo findet man ein besseres Beispiel für einen dialektischen

63 Vgl. Brechts Bemerkungen dazu in *Flüchtlingsgespräche*. In: *GW*, Bd. 14, S. 1464.

64 *GW*, Bd. 9, S. 441 ff.

65 Ebd., S. 435 ff.

66 Crumbach, S. 41.

67 Vgl. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: *GW*, Bd. 18, S. 231.

68 Martin Walser, *Heimatkunde*. Aufsätze und Reden 1968), (Frankfurt/Main, S. 79.

69 Walter Hinck, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Palaestra 229 (Göttingen, 1959), S. 33.

Prozeß als im Verhältnis von Herr und Knecht, die sich scheinbar mit eherner Notwendigkeit wechselseitig bedingen. Beide sind unmittelbar aufeinander bezogen: ohne Herr kein Knecht, ohne Knecht kein Herr. Doch ist eine solche Dialektik wirklich ›unbestimmt‹, fragt sich Brecht? Muß man sie ständig perpetuieren oder sollte man sie nicht besser aufheben? Man kennt das alte Gerede von der gesellschaftsnotwendigen Funktion einer Elite, mit der man die bestehenden Besitzverhältnisse immer wieder zu verschleiern sucht. Brechts Matti, durchaus keine Nebenrolle, sondern der ebenbürtige, wenn nicht überlegene Gegenspieler Puntilas, der sowohl an den Diderotschen Jakob als auch an den Hašek'schen Schweijk und den Kalle der *Flüchtlingsgespräche* erinnert, zieht daher am Schluß die Konsequenz aus diesen ›Verhältnissen‹ und kündigt seinem Herrn den Dienst. Obwohl kein selbstbewußter Klassenkämpfer, ist er doch gegen jede Revolution von oben, die lediglich eine streng formierte Gesellschaft im Auge hat. Wie er sich allerdings eine soziale Ordnung denkt, in der es keine Puntilas mehr gibt, wird in diesem Stück nicht ausgesprochen. In diesem Punkt verhält sich Matti wie sein Bruder Jacques, le fataliste.

Man fragt sich daher unwillkürlich, wie ein solches Drama wohl im ›Osten‹ aufgenommen wurde, wo man weniger die Fragen als die Antworten schätzt? Offensichtlich hatte Brecht mit seinem *Puntila/Matti* ähnliche Sorgen wie mit seiner *Mutter Courage* und seinem *Lukullus*, die man behördlicherseits viel zu wörtlich nahm, anstatt sich in ihre provozierende Dialektik einzulassen, die einen Großteil der ›Lösung‹ dem Zuschauer überläßt und sich nicht wie das Agitprop-Theater mit einer billigen Doktrin begnügt. Wie ernst und wichtig Brecht gerade dieses Stück war, beweist die simple Tatsache, daß er es neben der *Mutter Courage* als das erste seiner Stücke 1948 in Zürich inszenieren ließ. Ein Jahr später brachte er es als die erste Aufführung des neugegründeten ›Berliner Ensembles‹ im Deutschen Theater in Berlin heraus. Einem zweitrangigen Stück hätte er diese Ehre sicher nicht zuteil werden lassen.

Und zwar lassen sich bei der Berliner Inszenierung einige Verschärfungen beobachten, die nicht unbedingt in der Anlage dieses Werkes liegen. Im Jahr 1940, zur Zeit der Entstehung des *Puntila/Matti*, hatte Brecht in seinen *Anmerkungen zum Volksstück* noch geschrieben: »Der Puntila ist alles andere als ein Tendenzstück. Die Rolle des Puntila darf also keinen Augenblick und in keinem Zug ihres natürlichen Charmes entkleidet werden; es wird besondere Kunst nötig sein, die Betrunkentheitsszenen poetisch und zart, mit soviel Variation wie möglich, und die Nüchternheitsszenen so ungrotesk und unbrutal wie möglich zu bringen«⁷⁰. Diese Auffassung scheint noch bei der ersten Züricher Aufführung vorgeherrscht zu haben, in der Leonard Steckel mit dem ganzen Charme der Trunkenheit den ›dürren‹ Programmatiker Matti einfach an die Wand spielte. Neun Zehntel dieser Rolle wurden hier in jenem aus

70 GW, Bd. 17, S. 1168.

Aquavit erzeugten Weltrausch dargestellt, bei dem Puntila mit einem quasi Baalschen Lebensgefühl durch eine Sintflut von Spirituosen schwimmt, wodurch seine Besoffenheit eine fast mythologische Größe bekam. Besonders verführerisch erwiesen sich in dieser Hinsicht die geradezu cäsarisch angelegte Verlobungsfeier und die Szene, wo er die Frauen von Kurgela wie ein homerischer König zum Mahle lädt. Brecht notierte sich daher schon 1948: »Entscheidend ist die Ausformung des Klassenantagonismus zwischen Puntila und Matti. Die Rolle des Matti muß so besetzt werden, daß eine echte Balance zustande kommt, das heißt, daß die geistige Überlegenheit bei ihm liegt. Der Darsteller des Puntila muß sich hüten, in den Trunkenheitsszenen das Publikum durch Vitalität oder Charme so mitzureißen, daß ihm nicht die Freiheit bleibt, ihn zu kritisieren«⁷¹.

Der frischgebackene DDR-Bewohner Brecht griff daher 1949 in Berlin zu wesentlich schärferen Mitteln, um nicht mißverstanden zu werden. Und zwar sah er sich dabei vor zwei Probleme gestellt: erstens der Figur des Puntila ein abstoßenderes Profil zu geben, zweitens sich über die Frage des Großgrundbesitzes zu äußern, den es ja in der DDR seit 1945 offiziellerweise nicht mehr gab. Beide Probleme löste er mit der ihm eigentümlichen Schläue, ohne die es auf politischem Parkett nun einmal nicht geht. Er machte zwar einige Konzessionen, aber doch nur so viel, um seine eigenen Ideen überhaupt an den Mann bringen zu können. Und so spielte man in Berlin den Puntila nicht als einen »sympathischen Menschen mit einigen üblen Anwandlungen im Zustand der Nüchternheit« wie in Zürich, sondern stellte ihn als einen »ekelhaft geformten Kahlkopf« mit »verlebten und niedrig aussehenden Zügen« dar⁷², um auch jene zufriedenzustellen, die in jedem Kapitalisten oder bäuerlichen Großgrundbesitzer von vornherein ein ›Untier‹ sehen. »Erst jetzt«, heißt es in dem Band *Theaterarbeit*, »wirkte sein Charme in der Trunkenheit gefährlich, wurden seine geselligen Annäherungen zu denen eines Krokodils«⁷³. Ja, in seinen Probenaufzeichnungen zum Berliner Puntila spricht Brecht sogar von einem »gereizten, böartigen Tier (mit fünf Köpfen), einem kleinen Dschingis-Khan, auch wenn er betrunken ist«⁷⁴. Doch am Text und dem eigentlichen Aufbau dieser Gestalt änderte er fast nichts, um sie in ihrer vollen Dialektik zu erhalten und weniger die moralische Bosheit als die Selbstentfremdung des Menschen von seiner ursprünglichen Güte in den Vordergrund zu rücken.

71 Notizen über die Züricher Erstaufführung. In: *GW*, Bd. 17, S. 1172. Dasselbe Unbehagen hatte er 1955 anlässlich der Verfilmung des *Puntila/Matti*, wo er an den Regisseur A. Cavalcanti schrieb: »Matti ist im jetzigen Drehbuch eine schwächliche und undeutliche Figur, es kommt nicht heraus, daß er trotz und wegen des Dienstverhältnisses ständig und in jeder Replik im Gegensatz zu seinem Herrn steht«. Zit. in *Texte für Filme* (Frankfurt/Main, 1969), S. 636 f.

72 *Theaterarbeit*, S. 22.

73 Ebd., S. 22.

74 Zit. in *Otto*, S. 7.

Etwas schwieriger erwies sich das Problem des Großgrundbesitzes. War ein solches Stück, das die Ausbeutungsmethoden der bäuerlichen Gutsbesitzer beschreibt, nicht in der DDR schon etwas anachronistisch? Schließlich war man hier in der Landwirtschaft schon bis zum Kolchose-System vorgedrungen. Solche Fragen wurden wirklich gestellt, da es sich beim ›Berliner Ensemble‹ um ein staatlich subventioniertes Theater handelt, das einer neuen Volkskultur die Wege ebnen soll. Was war an diesem Stück überhaupt noch aktuell? Wie ließ sich ein solches Drama noch als ›Volksstück‹ rechtfertigen?

Auch diesen Vorwurf erledigte Brecht auf eine höchst elegante Weise, indem er das Ganze mit einem kurzen Prolog versah, der die dargestellten Vorgänge in die Vergangenheit rückt und damit in seinem Sinne noch weiter verfrachtet. Und zwar heißt es hier wuchtig und zugleich verschmitzt: »Geehrtes Publikum, der Kampf ist hart / Doch lichtet sich bereits die Gegenwart. / Nur ist nicht überm Berg, wer noch nicht lacht / Drum haben wir ein komisches Spiel gemacht . . . Wir zeigen nämlich heute abend hier / Euch ein gewisses vorzeitliches Tier / Estatum possessor, auf deutsch Gutsbesitzer genannt / Welches Tier, als sehr verfressen und ganz unnützlich bekannt / Wo es noch existiert und sich hartnäckig hält / Eine arge Landplage darstellt!«⁷⁵

Doch nicht genug damit, Brecht ließ auf dem Programmzettel obendrein folgende kurze Notiz abdrucken: »Es gibt eine liebenswerte Ungeduld, die auf dem Theater jeweils nur den letzten Stand der Dinge in der Wirklichkeit gestaltet haben will. Warum sich bei einem Gutsbesitzer aufhalten? Sind die Gutsbesitzer nicht vertrieben? Warum einen Proleten wie Matti zeigen? Gibt es nicht jetzt schon aktive Kämpfer? . . . Warum kann *Herr Puntila und sein Knecht Matti* noch als aktuell angesehen werden? Weil man nicht nur aus dem Kampf lernt, sondern auch aus der Geschichte der Kämpfe. Weil die Ablagerungen überwindener Epochen in den Seelen der Menschen noch lange liegenbleiben«⁷⁶. Um selbst seinen parteiamtlichen Freunden das letzte Argument aus dem Mund zu nehmen, beruft er sich sogar noch klugerweise auf Marx, der einmal in seiner *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (1844) die These aufstellt: »Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im *Gefesselten Prometheus* des Aeschylos, mußten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet«⁷⁷.

Und damit kommt auch unsere Betrachtung zum Ende. Denn bei einem Stück wie dem *Puntila/Matti* sollte – nach der dialektischen Struktur des Ganzen –

75 GW, Bd. 4, S. 1611.

76 Theaterarbeit, S. 46.

77 Ebd., S. 16.

auch die Interpretation am Schluß notwendig offen bleiben. Hier genügt es durchaus, einige Aspekte aufgezeigt zu haben und die möglichen Lösungen oder Synthesen dem kritischen Verstand des Lesers zu überlassen.

JOHN FUEGI
[Milwaukee, Wisconsin]

"THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE" IN PERFORMANCE

"Am stärksten ist die Episierung
des Theaters im *Kreidekreis*
entwickelt."

Joachim Müller¹

Despite Brecht's specific rejection of the term "epic theater," which he felt to be "zu ärmlich und vage"² for the kind of theater he was practicing in his last years in Berlin, it has continued to lead a surprisingly vigorous life of its own. Particularly with those critics who are concerned primarily with Brecht's plays as words on pages, the term still exerts an uncanny fascination. In contrast, people in the physical theater itself, those concerned with the problems of translating words on pages into the four-dimensional realm of the play in performance seem to have been less concerned with the "epic theater" recipe than with the taste of the finished product.³ In defense of this very sensible and highly practical aesthetic stance, those who have studied Brecht's work as a director usually cite the example of Brecht himself. Theater critics note that in the finely wrought play as presented in public performance by Bertolt Brecht, Brecht the playwright, Brecht the poet, and Brecht the theater theorist all combined forces with Brecht the director. The result was magnificent theater. It was not "epic theater theory,"⁴ though the theory may have given the production something of that distinctive flavor which we associate with Brecht's productions. It is this crucial difference perhaps between the early theoretical pronouncements of Brecht (retained as *an* ingredient of later plays and produc-

1 "Dramatisches, episches und dialektisches Theater," in *Episches Theater*, ed. Reinhold Grimm (Köln-Berlin, 1966), p. 183.

2 "Nachträge zum *Kleinen Organon*," in Brecht, *Gesammelte Werke* (GW), 16 (Frankfurt am Main, 1967), p. 701.

3 Brecht, as we well know, was himself extremely fond of the English proverb, "The proof of the pudding is in the eating."

4 For an interesting discussion of how small a role "pure" theory played during Brecht's work with the Ensemble, see the Second Brecht *Sonderheft* issue of *Sinn und Form* (Berlin, 1957); also, Käthe Rüllicke-Weiler's observation: "Überflüssig für den, der Brechts Proben sah, aber vielleicht nicht allgemein überflüssig der Hinweis: auf Brechts Proben wurde niemals theoretisiert." In *Materialien zu Brechts "Leben des Galilei"*, ed. Werner Hecht (Berlin, 1970), pp. 133-134.

tions) and the finished stage productions themselves that has sown so much confusion among so many Brecht critics.

Much of this widespread confusion might be dispelled if literary critics were prepared to recognize several salient details of Brecht's work as theorist and as creative artist. A) The standard of the New Critics cannot be applied to Brecht. To examine "the literary text" alone, ignoring the wealth of other material related to Brecht's own staging of that text, simplifies the critic's task but does so at considerable risk of ignoring absolutely crucial aspects of Brecht's own "final" aesthetic vision: the play in performance.⁵ B) To apply Brecht's own early theoretical pronouncements to anything but his early plays runs the risk not only of producing a severe case of myopia in the examining critic but of that critic doing critical violence to the play examined. C) Brecht's later critical pronouncements, particularly as given in the "Kleines Organon für das Theater," give ample anticipation of the incredible richness we find in the productions he directed with the Berliner Ensemble. Brecht, in other words, knew what he was talking about when he declared that the term "epic theater" with the "Street Scene" as its model was "too poor and vague" to describe his own productions of his own "big" exile plays. Let us illustrate this by looking closely at one such production, *The Caucasian Chalk Circle*.

An examination of *The Caucasian Chalk Circle* specifically recommends itself for several reasons. The play employs many of the devices called for in Brecht's early epic theory, namely fragmentary action, extensive use of narrative or "third-person exposition," the use of songs, and finally, the sheer breadth and depth of the materials treated within the play. Further, it was Brecht's production of this particular play which shares the distinction with *Mother Courage*⁶ of having established the post-exile Brecht as a playwright/director of international renown. Lastly, it is worth remembering that the *Chalk Circle* was the last of his own plays that Brecht was to completely direct before his death in 1956. For these reasons it might be argued that the text of the *Chalk Circle* and Brecht's production of that text tells us perhaps more about the style of the mature Brecht and Brecht's practical, working relation-

- 5 Of considerable importance in considering this problem is the fact that several of the actual stage versions are now available in published form. Critics can, therefore, no longer use inaccessibility as an excuse for not considering the claim of the "Bühnenfassungen" to what we have spoken of traditionally as "manuscript authority."
- 6 It is worth pointing out for the general reader that much of the international reputation Brecht had established in the late thirties, particularly with the *Dreigroschenoper*, had dissolved during the exile years. Brecht re-established himself as perhaps the major figure on the international theater scene with his 1954 Paris Festival production of *Mother Courage* and his 1955 Festival triumph with the *Chalk Circle*. We should recall further that these two productions caused a sensation in London in 1956 and in Moscow in 1957.

ship to his own early theory than any other play we might choose to examine.

It will be remembered that the prologue tells us that we are about to watch a performance by lay actors of an adaptation of a fourteenth century Chinese play, *The Chalk Circle*.⁷ Actually, Brecht's play has but little in common with either the Chinese play itself or with his friend Klabund's German version of the original Chinese work or with the more stylized conventions of the Chinese stage. Brecht has switched the locale of the play from China to the cross-roads of the East and West, Soviet Georgia. With the change of locale he throws out the largely decorous language of both his models, flatly rejects the sentimental tale of a former prostitute who ends up as an empress, and switches the ending of the play so that the bitchy, rich, biological mother of the child loses him in the circle test to the impoverished girl who loved and cared for him after his "real" mother had selfishly abandoned him.⁸ Besides throwing out most of the content of his models, Brecht introduces the long, lovely, and involved tale of the cowardly and inebriated, clever and sober judge, Azdak. With all these changes it is clear that Brecht's play has, in terms of content, virtually only the chalk circle test itself in common with its Chinese and German models.

Those familiar with the placards which introduced Brecht's version of *Edward II* and *Mother Courage*, the traditional chorus in *Antigone*, the use of a chorus and of direct address in *The Mother*, the "narrator" Wang in *The Good Person*, and the four-line verses that introduce the separate scenes of *Galileo*, will recognize the singer who links and introduces the tale of the chalk circle as a summing up and extension of all these devices. Abandoning the implicit exposition of an Ibsen in a play like *The Wild Duck*, Brecht returns to a far more ancient, far more widespread form of dramatic exposition, the explicit method used by the Greeks, by most Oriental playwrights, by the medieval theater, and by Shakespeare⁹ and most of his followers. Volker Klotz

7 Brecht attributes the play to Li Hsing-tao. Klabund (pseudonym for Alfred Henschke, the husband of one of Brecht's leading actresses) published an adaptation of the original Chinese play in 1925. Max Reinhardt, in the same year that he invited Brecht to Berlin to work as a dramaturg at the Deutsches Theater, produced the play at that theater.

8 It should be stressed that in the Klabund and the Chinese versions the good mother is also the real or biological mother of the child. Brecht's change provides yet another comment by him on the questionable nature of maternal instinct. It is interesting that very often in Brecht's plays it is only those who are not "real" mothers who have a "good" maternal instinct. Katrin, the sucker, is a better "mother" than *Mother Courage*. Grusche, in turn, is obviously a better mother than the child's "real" mother. Likewise, we might remember that Shen Te begins to call more and more frequently for Shui Ta when she discovers that she is to become a "real" mother.

9 It must be stressed that in both milieu and in construction this play is only slightly "Oriental." Much of the dramaturgy could have been taken straight

has pointed out the similarity of the singer's function in Brecht's play to Aeschylus' use of the chorus.¹⁰ Like the chorus of the great Greek tragedian, Brecht's singer does not act, he plays no part, he simply sings. There is, however, one interesting Brechtian innovation connected with this singer. Although he is basically "outside" the action, he is also right in the middle of it. With his chorus of helpers (singers and musicians), he speaks the thoughts of Grusche when she is forced by circumstances or her own overpowering emotion to remain silent. He assumes at these moments both the ancient function that was served by the overheard monologue or choral ode and the modern function that is called in film "voice over narration." Throughout the play, the singer will introduce and comment upon each scene and, finally, will sum up what he (Brecht) believes to be the lesson that the staged presentation should have taught to its Kolkhos and theater audiences.

When we go on from the text itself to Brecht's magnificent staging of the play in 1954, there is one further point about the singer that deserves mention. Brecht cast the greatest male actor and singer he had available, Ernst Busch, as both the singer ("outside" the play) and as Azdak, a character very much "inside" the play.¹¹ In performance, therefore, we can postulate an intensification of the specifically dramatic (in Brecht's terms, the non-narrative or non-epic element of the play) at the expense of the purely narrative or epic when Ernst Busch (in the fifth scene)¹² joins the magnificent Grusche (Angelika Hurwicz) on the dramatic plane of the play. Henceforth, the part of the singer, though

from Shakespeare. I think particularly here of the way in which Shakespeare handles the crossing of the English Channel in the Henry cycle. There we are told explicitly that we must "piece out the setting with our thoughts." For a good, concise examination of some basic similarities between the physical theater and the plays of Shakespeare's period and the theater of the Chinese, see L. C. Arlington's book, *The Chinese Drama* (New York, 1966), pp. 27-29.

¹⁰ In *Materialien-Kreidekreis*, p. 141.

¹¹ A wholly unexplored area of criticism of Brecht's aesthetic theory is the primary level of the relationship of Brecht's actor to his role "inside" or "outside" the dramatic action. Even if the reporter or narrator of the accident that forms the core of the famous "Street Scene" does simply report and does not become, in a Stanislavskian sense, either the victim or the driver of the delinquent vehicle, no one, to my knowledge, has asked the question of whether the narrator himself may be presumed to have seen the accident and therefore reports on it as himself. If the narrator does appear as himself, then we may presume that he mediates between us—those who did not see the accident and those who were too personally involved to be able to give any kind of an objective report. It is worth reminding the reader that there are few situations filled with greater tension (*Spannung*) than a street corner where an accident has just taken place.

¹² English readers, relying on Eric Bentley's "revised English version" of the play in the Grove Press edition may be puzzled here. Bentley divides his version into five sections where Brecht's *Collected Works* text has six. Azdak first appears in scene four of Mr. Bentley's version.

still of some importance *as a role*, is reduced in stature in Brecht's production as the strongest member of the "narrative" team changes his role and function and lends his enormously powerful personality to the dramatic side of the play. More subtly, of course, his switch in roles tends both to theatricalize the production by stressing role playing as role playing and to link the various parts of the play together. Thus, instead of a "new" character, Azdak, first appearing halfway through the play, he is deliberately foreshadowed from the first line of the play on by the voice and gestures of the charismatic Ernst Busch. The roles of singer and of Azdak can, of course, be separated and given to different actors, but then we have a different aesthetic construct from the one Brecht chose to present in 1954. I am simply noting here Brecht's play as he presented it. This is a case where the text alone gives only subtle hints of what in performance became a very important aesthetic move on the part of the creative artist.

Viewed as Brecht staged it, his play moves from the plane of "reality" into the world of the drama in several major stages. First, in the Kolkhos we have a supposed one-for-one relationship of character to player.¹³ The Kolkhos people are themselves. We move then to the play-within-the-play as the Kolkhos workers, with the aid of a professional singer, play the roles given in the ancient tale. This first part of the play is balanced between action (Grusche) and narration (the professional singer and his amateur helpers). We move deeper (in performance) into action as Busch switches roles in scene five. From this moment on the performance is dominated by its active (dramatic) rather than passive or narrative (epic) elements. We have been gradually transferred from one plane of action, the Kolkhos, to another, the Circle of Chalk.

The happenstance of having Ernst Busch available to play the role of the singer and that of Azdak casts some interesting light on the text of the play. Brecht the playwright/director was fully aware that his text supports the casting move he makes in scene five. The relative importance of the singer in the two "halves" of the play is demonstrated by a small experiment. Remove all the lines of the singer from scenes one to four¹⁴ and then try to make some sense of the text. Not only would the remainder be barely comprehensible, it would also lack a large measure of poetic power. We would miss, for instance, those heightened scenes where the singer provides the voice over narration of Grusche's thoughts. We need the singer in these scenes to "give voice" to the "dumb" Grusche. In scenes five and six, as the wily and articulate Azdak comes to the fore, we no longer need any voice over narration; he is perfectly capable of voicing his own thoughts. Except for the short song in the trial

¹³ In other words, the actors *become* the members of the Kolkhos. The players then undergo a further change when these "real" collective farmers "become" actors in an ancient play. See note 11 above.

¹⁴ Scenes 1-3 in Bentley's version.

scene, where Grusche is again struck dumb with emotion, the singer has but little to do in scenes five and six. The role could be cut in these scenes with almost no damage being done to the basic plot line. It is not, therefore, simply an accident of Brecht's own production that shifted (with Busch) the balance of the play from the narrative-dramatic to the overwhelmingly dramatic plane in the closing scenes.

The insight that performance gives to text in the case of the singer is by no means an isolated one. As I look carefully at the brilliant selection of photographs and notes on Brecht's production that Angelika Hurwicz has assembled,¹⁵ I am stunned again and again by the emotive power of even these still (how expressive a word!) black and white pictures of a production that was obviously highly colorful and highly moving. Note, for instance, the skilled transition (by means of wrapping the child in a blanket) from the baby that arrives at the small hut in the mountains and the small boy we see in the spring. Miss Hurwicz notes of this scene: "Das Kind ist, um die Kälte in der Geschirrkammer anzudeuten, in eine Decke gehüllt. Aber auch, um für den Zuschauer den Übergang von Säugling zum größeren Kinde nicht zu kraß zu machen."¹⁶ A little later, in the scene where Grusche is torn between "her" explanation to her returned fiance, Simon Chachawa, and the threat to "her" child by a soldier of the governor, Brecht does not let her stand there very long, torn between her two loves. He has her dash off after the child and the governor's henchman in precipitous haste. Instead of "naturalistic" delay, a delay that would make her painful psychological choice credible, Brecht had something else in mind. Miss Hurwicz notes: "Brecht verzichtete auf die Gestaltung des 'interessanten' Dilemmas der Grusche. Ihm war interessanter die dramaturgische Verknüpfung mit der späteren Gerichtsszene, wo Grusche das Kind mit allem Nachdruck für sich beanspruchen wird."¹⁷ Common to all these scenes in Brecht's production of them is an emphasis on linkage, on tying the various parts of the play as closely as possible together. How much early theory on the discrete parts of epic plays, on the gaps needed between scenes so that the calm and rational spectator can have time to "check the reckoning" is undermined by carefully wrought linking devices in Brecht's own staging of his play? Instead of an "epic" break between the story of Grusche and the story of Azdak, Miss Hurwicz would seem to suggest that Brecht's own reading of the text dramatically intertwined these "separate" parts.

The small but important details that Brecht used to tie the action together and which are so admirably explicated by Miss Hurwicz's analysis of the photos of the production, are then supported by Brecht's use of the most important

15 Angelika Hurwicz, *Brecht inszeniert* (pages unnumbered), photos by Gerda Goedhart (Velber bei Hannover, 1964).

16 Ibid.

17 Ibid.

technical device available to him at the Theater am Schiffbauerdamm, the huge turntable stage that he had used with such telling effect in his *Mother Courage* production. Karl von Appen, who designed the *Chalk Circle* production for Brecht, notes how the turntable was used for Grusche's flight into the Northern Mountains:

Die Scheibe wurde gegenläufig zur Marschrichtung der Grusche in Bewegung gesetzt, sie lief darauf fort, blieb aber immer im Bühnenausschnitt. Ihr entgegen kamen die einzelnen Stationen ihrer Flucht, die Scheibe hielt an, solange die jeweilige Szene spielte, dann wurde die Scheibe wieder in Bewegung gesetzt, und während Grusche weiterwanderte, fuhr die jeweilige Station weg. Das hintere Drittel der Bühne war durch eine "Fahne" abgedeckt, die nicht ganz so breit war wie die Scheibe an dieser Stelle. Hinter dieser Fahne wurden, vom Publikum aus nicht sichtbar, die Dekorationsteile aufgesetzt und an der Fahne vorbei nach vorn gefahren. Ebenso verschwanden sie hinter der Fahne und wurden hinter dieser Abdeckung von der Scheibe heruntergenommen. Auf diese Art konnte die lange, ereignisreiche Flucht ohne Unterbrechung gezeigt werden. Die Notwendigkeit, in Sekundenschnelle die Dekorationsteile von der Scheibe herunterzunehmen und gleichzeitig neu aufzusetzen, ergab, daß alle Dekorationsteile aus leichtem Kaschee hergestellt wurden.¹⁸

As is absolutely plain from Karl von Appen's description, the basic function of the turntable was to tie the scene as closely as possible together. The effect sought was flawless continuity and with this, chronological compression. In effect, therefore, we may postulate that the transitions from scene to scene in Brecht's "epic" play were far smoother than the kind of delayed changes (necessitated by major set changes) that we see so often in more "realistic" productions. Brecht's play was not sliced up by the "guillotine" (to use Brecht's own term of opprobrium for the device) of the heavy curtain used even today in many "Naturalist" productions.

The smooth continuum of action established first by Brecht's choice of visual details (wrapping the child in a blanket for the hut scene), second by his not permitting "Naturalist" delay (Grusche's swift flight after the child and away from Simon), and third by the use of the turntable stage itself, is then reenforced by the music that Paul Dessau composed for this scene.¹⁹ Brecht himself notes of this music: "Für den zweiten Akt (*Flucht in die nördlichen Gebirge*) bräuchte das Theater eine treibende Musik, die den sehr epischen Akt zusammenhält."²⁰ Not only did this driving music hold the act together, how-

18 "Über das Bühnenbild," in *Materialien-Kreidekreis*, p. 99.

19 For the relationship of Brecht to the various composers who worked with him at different times see Hans Bunge's volume of conversations with Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht* (Munich, 1970); John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects* (New York, 1968), pp. 125-142; and Fritz Henning's *Dessau-Brecht musikalische Arbeiten* (Berlin, 1963).

20 *Materialien-Kreidekreis*, p. 22. Brecht's concluding note on the same music—"sie sollte aber dünn und delikate sein"—fits very nicely, stylistically, with the delicate "Chinese brush work" of the scenes painted on the backdrop.

ever, it also tended to reenforce the tension generated by the flight itself. "The Flight into the Northern Mountains" is very much a "chase sequence" in a style close to that of the old American films that Brecht so dearly loved. Grusche's escape, as the text never for a moment permits us to forget, is a nip and tuck affair. What is true of the text is, however, even truer of Brecht's staging of that text. Instead, for instance, of completely stylizing the crossing of the two thousand foot deep chasm (a scene that would probably be done in the Chinese theater, full as it is of V-effects, solely with gestures and with no props at all), Brecht gave the scene considerable additional emotional drive by his introduction of an actual rickety bridge for Grusche to cross.²¹ With the soldiers in hot pursuit, Grusche, almost too tired to move at all, approaches the makeshift rope bridge. Other characters, scared to death by the rotten ropes and completely loose end of one side of the bridge, stand around, refusing to attempt to cross and urging Grusche to not try anything so suicidal. Laden down as she is with her bundle and her child, the bridge will, they assure her, collapse under their combined weight. But we see and hear also that for Grusche to stand there and not cross is perhaps even more suicidal. The soldiers, one of whose heads she has smashed in the previous scene, can be heard approaching and they will, as one bystander assures Grusche and the audience, "make hamburger out of her,"²² if she lets herself get caught. Under these circumstances she is willing to attempt to cross the bridge. Tension mounts as she decides resolutely to not leave the child behind and thus increases considerably the danger of the attempted crossing. Amid the gasps and prayers of the bystanders she makes the hazardous crossing safely and, just as she reaches the other side and the loose end of the bridge is once again allowed to simply dangle over the chasm, the soldiers appear on the side she has just left. Should we identify here with Grusche?²³ Are we forced to identify with her heroism? Does our identification then follow her on her seven day journey as the stage turns (as with *Mother Courage*)²⁴ against her progress? We are with her as she reaches the hut of her brother and we are there as, all her heroic efforts and sacrifices notwithstanding, the child is indeed taken from her by the soldiers at the end of the act.

21 The scene is reminiscent in many ways of Brecht's 1924 *Edward II* production in Munich where Brecht had soldiers run at breakneck speed across planks placed high above the stage.

22 "Wenn die sie zu fassen kriegen, machen sie Hackfleisch aus ihr." GW, V, 2042.

23 I am reminded here particularly of Brecht's notes on identification with Katrin in scene eleven of *Mother Courage*. Brecht stated explicitly of this scene: "Zuschauer mögen sich mit der stummen Katrin in dieser Szene identifizieren; sie mögen sich einfühlen in dieses Wesen und freudig spüren, daß in ihnen selbst solche Kräfte vorhanden sind." Brecht, *Schriften zum Theater* (Berlin, 1963), VI, p. 131.

24 Other Berliner Ensemble productions that would be almost unplayable without the turntable stage are, among others, *Coriolan* and *Schweyk*.

As the child is led away and Grusche makes her swift decision to follow the child and leave her beloved Simon standing agape, the scene closes (as is usual in Brecht at heightened moments, in verse), with the singer asking:

Wer wird den Fall entscheiden, wem wird das Kind zuerteilt?
 Wer wird der Richter sein, ein guter, ein schlechter?
 Die Stadt brannte. Auf dem Richterstuhl saß der Azdak.²⁵

When a song is introduced in Brecht, we think (often erroneously, notes Miss Hurwicz) that this should signal a V-effect. But are we sure, either in the case of the song that closes the act we have just examined or in this play in general, that this early and theoretical view of the songs in Brecht's plays, is borne out by the fact of the later plays, plays such as the *Chalk Circle*? Miss Hurwicz offers a different view:

Häufig werden die Songs als "V-Effekte" interpretiert. Sie unterbrechen den Dialog, folglich, so wird geschlossen, haben sie auch das Spiel zu unterbrechen. Aber Brecht wünschte zum Beispiel bei der Wiederbegegnung Grusches mit ihrem Verlobten, daß die Schauspieler den Text der Sänger mit feinstem mimischen Ausdruck begleiteten. Mißtrauen, Vorwurf, Enttäuschung sollten sich auf den Gesichtern spiegeln. Der Song als poetische Auslegung des Schweigens. An der gleichen Stelle sollte auch der Sänger, der die vorwurfsvollen Gedanken Simon Chachawas ausdrückt, nicht uneteiligt, erzählend singen wie sonst, sondern zornig, anklagend. Dieser Augenblick ist keinem Stilprinzip unterzuordnen, er ist einfach ein poetischer, auf sich selbst beruhender künstlerisch schöner Augenblick . . ."²⁶

We have, therefore (if Miss Hurwicz is correct in her view), at the conclusion of the supposedly most narrative or "epic" section of Brecht's play, a clear anticipation of the action of the concluding two scenes. Again, a staging device is used to help the theater audience make a transition from scene to scene rather than to draw the audience's attention to act or scene divisions present in the text.

The myriad aesthetic "knots" introduced by the playwright/director to deliberately undercut scenic division and to erase "breaks" between dialogue and song, indicate how far the later Brecht departed in practice from the earlier "epic" theory. The pleasure of the spectator (one of the guiding principles of the 1948 *Short Organum*) and the aesthetic satisfaction that the later Brecht sought and found in the theater, seemed to have played a greater role here than the early theory with its discrete parts, its anti-aesthetic bias, and its calm and largely unmoved spectators. Brecht's own reading of his own text is specifically dramatic and profoundly moving. The "separate parts" of the play become in production indissolubly welded together. Even leaving aside for a

25 GW, V, p. 2065.

26 *Materialien-Kreidekreis*, p. 63.

moment Brecht's casting innovation with Ernst Busch, it is obvious, in dramaturgical terms, that the break in the Grusche story, coming at the time it does, hurries us as precipitously as Grusche is hurried into the last lap of the play where the destinies of Grusche and Azdak converge in the test of the circle of chalk.

It is just as obvious that when Brecht shifts the scene to Azdak and the corrupt judge's rise to power, the spectator or reader does not simply forget Grusche or the fact that the poor girl is in danger of losing her child to a wretched governor's wretched wife. Scene four closes very cleverly with Grusche running after her child as the singer, using one of the oldest devices known to storytellers in any media, asks: what will happen now? Everything depends on getting a just judge to decide Grusche's claim to the child; who will that judge be? We are then introduced to the man who is vital to Grusche's cause. Thereafter, with skilled use of retardation as we are amused and frightened by and for Azdak, as we see Azdak's rise to power and how tenuous his power is, we continue to be nagged by the dramatic question: What is going on "back at the ranch"? Will the mad, sensuous, cowardly, brave, and eminently Schweikian Azdak be able to save the child for Grusche or will he be removed and slaughtered at whim before the case comes to trial? If he tries the case, will he be swayed by power or threats from the wealthy wife of the governor or will he stick his neck in a noose in order to save the child for the "true" mother? His earlier decisions in the case of the "rape" trial and the case of the miraculous ham lead us to hope that he will help the poor and heavy laden, but he is, at the same time, too cowardly, too whimsical for us to be wholly sure.

We are raced by Brecht in the closing two scenes of the play towards the denouement. But if we move too fast in our analysis we shall miss some rather lovely, profoundly moving substrata of Brecht's production and of the text of the play itself. Symbolic and linguistic devices in both text and playing point to as rich and paradoxical a use of semi-biblical language and imagery as any to be found in Brecht.

Albrecht Schöne has pointed out, in Brecht's production, the connection between Azdak and Christ. As Azdak is arbitrarily installed by the rebellious soldiers as a judge, Schöne observes of the scene: "Nun geschieht es im Drama, daß bei der Erhebung des Azdak zum Richter die Panzerreiter ihn mit der Purpurrobe des gehängten Vorgängers bekleiden; sie setzen ihm einen umgestülpten Flaschenkorb aufs Haupt und sprechen: 'Schaut, was für ein Richter!'"²⁷ Schöne sees (quite correctly I think) a connection between this scene and these words and the scene in the Gospels where Christ is dressed in a purple robe and a crown of thorns and is then mocked by the soldiers and the

27 "Theatertheorie und dramatische Dichtung," in *Euphorion*, LII, no. 3 (1958), p. 294.

crowd.²⁸ Numerous other scenes in the play support this interpretation of Azdak. He works among the poor, he brings comfort to the heavy laden. As the singer observes of Azdak: "Und so brach er die Gesetze wie ein Brot, daß es sie letze."²⁹ Immediately before the vital test of the chalk circle, when it seems overwhelmingly likely that he will be deposed as a judge and hanged (crucified) for his good works, he cries to his followers: "Ich bitt dich auf den Knien um erbarmen, geh jetzt nicht weg, der Speichel rinnt mir heraus. Ich hab Todesfurcht."³⁰ The parallels with the Christ of Gethsemane and the final words of the crucified Christ are too close for this to be merely coincidental. It is difficult to quarrel with Schöne's conclusion that these "associations create a messianic aura around him" and that further: "Sie verleiht der Szene einen Zuwachs an Wirkungsgewalt, der dramatischen Figur eine Überzeugungskraft, welche die Distanzhaltung des rauchend beobachtenden Zuschauers überwinden."³¹ The English critic, Ronald Gray, notes one further scene in the play that has profound religious implications. When Azdak sings to a poor woman who claims to have obtained a ham "by a miracle," Brecht had Busch place the woman in his judge's seat and sing seated at her feet. Gray notes: "he [Azdak-Busch] addresses her as though she were the Virgin Mary and begs mercy for such damned creatures as himself—a strange translation from religious into human terms which still has an atmosphere of genuine devotedness."³²

If Brecht's text and production of *The Caucasian Chalk Circle* permit an interpretation of the rogue Azdak as a parodistic yet strangely devout Christ figure, then surely an even stronger case can be made for viewing Grusche as a more devout than parodistic echo of the other major figure of Christian symbology, the virgin mother, Mary. The viewer-reader steeped in the Western literary and religious tradition (as Brecht himself so obviously was) cannot help but be moved by this humble and somewhat "dumb" girl who receives a child from "on high," saves it from certain death by flight "into a far country," and must explain to the man she loves how she, a virgin, happens to be "with child."

28 Ibid., p. 295.

29 GW, V, p. 2086. I would like to take the heretical suggestion here that this is verse that sweeps one along, that allows no time for sober thought. Note, for instance, the immediately following lines:

Und die Niedren und Gemeinen hatten endlich, endlich einen
Den die leere Hand bestochen, den Azdak.

We might ask ourselves, is this verse that is designed to set us apart from the action, to make us distance ourselves from the "good-bad judge Azdak"? I would suggest that such verse is profoundly moving, marvelously seductive, and not at all conducive to making "the calmly smoking spectator check the reckoning."

30 Ibid., p. 2089.

31 Schöne, p. 295.

32 Bertolt Brecht (New York, 1961), p. 110.

Was there, I wonder, any viewer of the Berliner Ensemble production who was not profoundly moved when this simple and loving girl, magnificently played by the somewhat homely portrayer of Kattrin in *Mother Courage*, Angelicka Hurwicz, pauses dangerously in her flight from the soldiers of the governor and offers, too poor to offer anything else, her barren breast to the princely but hungry child? There is no hint of this significant act in the bare literary text of the play, yet surely Rüllicke and Palitzch understate the case when they observe of a Polish production of the play: "Es ist verständlich, wenn im weitgehend katholischen Krakau die Liebe Grusches zu dem Kind an die Marien-Legende erinnert."³³ It is obvious that the play itself supports the Polish interpretation. Grusche, with her mixture of biblical and peasant speech, her archetypal motherliness, her chasteness in her relationship with her beloved, Simon, and her "husband," Jussup, is an apt virgin-mother. Combining the old image and the new character, Brecht creates a figure as memorable and moving as few others in dramatic or in any other literature.

When Brecht combines, in his climactic final scene, the chaste and simple Grusche and his bawdy, cowardly, corrupted but kindhearted "Christ," and pits Grusche against the grasping "real" mother and her slimy cohorts, he creates a scene of tremendous dramatic intensity. Heinz Politzer, in an essay that asks (but does not answer) the question, "How Epic is Brecht's Epic Theater," notes of the final scene of the play: "As if to stress the climactic character of this scene, Brecht constructed the two parts of the play so that the life histories of both Grusche and Azdak are crowned by it. The time sequences of both actions converge here and break the parallel structure of the epic drama."³⁴ It is obvious that if one of the hallmarks of the non-Aristotelian or epic drama be that such drama does not build towards a climax, does not work towards magnificent "curtains," then Brecht's play bears no trace of this hallmark. If prevention of "identification" be necessary, we look in vain for anything in Brecht's staging of the play that would have prevented our total subscription to Grusche's feelings and the "almost" justice of Azdak. Surely Grossvogel is correct when he claims that after the frame-tale of the Kolkhos is complete, "the conventional dramatic suasions take over . . ."³⁵

In conclusion we might note what Brecht did to the *Chalk Circle* production before taking it to Paris. We can see from his own production notes why neither he nor to Paris critics sought to fit the play to the procrustean bed of

33 *Materialien-Kreidekreis*, p. 117. Professor Grimm, in the article, "Bertolt Brecht," in *Deutsche Dichter der Moderne: Ihr Leben und Werk*, ed. Benno von Wiese (Frankfurt, 1969), notes the fact that Grusche, stopping behind to help the abandoned child despite the considerable danger to herself, reminds us of the story of the Good Samaritan.

34 "How Epic is Brecht's Epic Theater," *Modern Language Quarterly*, XXIII (1962), p. 108.

35 *Four Playwrights and a Postscript* (New York, 1962), p. 33.

early "epic" theory. Brecht notes: "Um für das Pariser Gastspiel die Aufführung in Höchstform zu bringen, sind Striche im Text gemacht und ist das Tempo beschleunigt worden." Or, a few lines later: "Die Tempobeschleunigung dient ja nicht nur der Kürzung, sondern mehr noch der Belebung der Aufführung. Die Mehrzahl der Szenen und Figuren *gewinnt* durch das Tempo."³⁶ The play's reception in Paris says something more compelling than all of Brecht's theories on epic theater taken together. It is obvious that the production was a rather far cry in subject matter and mode of presentation from a contemporary, austere, halting, cool, fragmentary, and above all *simple* presentation of the "major subjects" that the Brecht of the "Street Scene" had called for almost thirty years before when he adopted the fashionable but troublesome term "episches Theater."³⁷ Polishing and re-editing his text in 1955, he reduced it to its theatrical essentials. Speeding up his players, he dispensed with the rational pauses his theory had once set such store by. As the critics of the Festival de Paris and Brecht himself were fully aware, the rather plain caterpillar of the early and theoretical "Street Scene" had become the lovely butterfly of high dramatic art.

³⁶ GW, XVII, p. 1208.

³⁷ May I urge the reader here to check Brecht's own theoretical writings for a full description of what he sought in his famous "Street Scene." Essentially the scene calls for non-professional actors with no makeup or props, with no script, and with no time to cast their description in any kind of polished form, certainly not in verse! In contrast, Brecht himself notes of the major roles in the *Chalk Circle*: "Rollen wie der Azdak und die Grusche können in unserer Zeit nicht durch Regiearbeit gestaltet werden. Nicht weniger als fünf Jahre am Berliner Ensemble waren nötig, der außerordentlichen Angelika Hurwicz die Voraussetzungen zu geben. Und das ganze Leben Buschs, von der Kindheit im proletarischen Hamburg über die Kämpfe in der Weimarer Republik und im spanischen Bürgerkrieg zu den bitteren Erfahrungen nach 45 war nötig, diesen Azdak hervorzubringen." *Materialien-Kreidekreis*, p. 34. With reference to the enormous and superbly talented staff of the Ensemble, to the extraordinarily long rehearsal periods permitted there (as much as a year for many of the bigger productions), to the money that permitted each prop to be a "genuine museum piece," Angelika Hurwicz has spoken of the downright luxuriousness of work at the Ensemble on plays like the *Chalk Circle*. It is a difficult critical task indeed to even attempt to reconcile this luxury with the street scene sketch of Brecht's early epic theory. It is simpler and considerably more logical to turn instead to the later theories (the *Small Organum* and *Theaterarbeit*, to name but two) where, as Rudolf Frank has long since pointed out, we find with astonishing frequency words like "noble, poetic, naive (in the sense used by Schiller), graceful, soft or delicate, sweeping, sublime, charm, distinction, elegance, selectivity, beauty, precision, mythological grandeur, and a sense of reasonableness." Rudolf Frank "Brecht von Anfang," in *Das Ärgernis Brecht*, eds. Willy Jäggi and Hans Oesch (Basel and Stuttgart, 1961), p. 43. The later theories often describe with considerable accuracy what Brecht was actually doing in his playwrighting and in his stage productions in his later years.

LEE BAXANDALL
[New York City]

THE AMERICANIZATION OF BERT BRECHT

Settling on the general theme of the Americanization of Brecht, we have a choice of several possible topics for primary discussion. First, we might analyze the zest shown by Brecht for a certain idea of America throughout the early period of his playwriting. Critical enthusiasm for a strange and beckoning, industrial and humanly disjunctured, capitalist, advanced and primitive, both gay and desperate, presumptively free and incalculably violent New World beefed up the imagination of Brecht, just as diverse ideas of America had cast spells over his countrymen for a hundred years and more. It was in the process of this particular Americanization that our poet tinkered with his given name, shortening it from Berthold to Bert for a time, on the assumption the latter sounded more Yankeeish.

On the other hand, we might consider the Americanization which befell Brecht following his arrival upon American soil in 1941, where he remained for a war and then some. He had in fact visited New York before, at the end of 1935, mainly to assist in production of his play *The Mother*. But as it developed his hand wasn't wanted in. Then and after 1941, and in other ways, our poet did not get the most favorable impression of the land of the *Allermodernste*. What Brecht thought of America; what he assimilated from it and what elements of experience became transmuted into poetic and dramatic expression; and, too, what *Nachlass* the poet's residence resulted in, whether textual or potentially testimonial and not forgetting its unexplored aspects: these are evidences of Americanization, which have especial importance for persons belonging to the Brecht Society, with its base predominantly in America.

However, it is not this second step of the poet's own Americanization which occupies us. I am interested here rather in how the work of Bert Brecht has been received, how it has *come across*. Come across not merely the Atlantic—which his early radio-play *The Flight of the Lindberghs* indicated was a jiffy problem for modern transport—rather, in what ways it has come across all the concrete and structural differentials of national cultures and of political cultures, which can readily distort if they are not causes of indifference. Along with the obstacle of national and political cultures there has been a passage of time, a possible dating and with this a renown, a classicity which in case after previous case has transformed frail but sentient flesh into yet another impos-

ing monument, into another accretion to the hegemony of national and political cultures. We can to good purpose then consider whether the heritage afforded by Brecht has been practicably transmitted. Has it sent down roots in America?

We can commence with a case of the reception of Brecht as it was estimated in the late autumn of 1961 from the canteen of the Berlin Ensemble.¹ At that time I first met Helene Weigel. When the widow co-worker of our poet realized I had come from the United States she observed gaily that *The Caucasian Chalk Circle* was in production at the Washington Arena Stage. The actress playing Grusha, Frau Weigel added, was Melinda Dillon, the daughter of the Secretary of the US Treasury! The idea of this enormity was more than she quickly could settle. And if you think of it, an imposition of the visual and auditory attributes of the daughter of Douglas Dillon upon the imaginative projection which is Brecht's character Grusha Vashnadze, does have its improbable side. To which interest in the performance will the hegemonical advantage fall? To that of the author? To that of the Dillon patrimony? This is a not untypical case of the problematical aspect of Brecht's Americanization. Yet if we examine the case of this actress further and in context, matters grow even more problematic. Can we be so certain the daughter of the Dillon millions would conduct herself in such a way as to disgrace the dramatic author's values? Young women of a similar upper-class standing have become leftists—Marxists in recent times—and together with numerous young men and women who have had sufficient access to the "fine arts" to run across the works of our poet where they are purveyed, these New Leftists, or some of them, are in a quite defensible sense, I am going to argue, genuine major Americanizers of Brecht. Isn't it possible that Frau Weigel had grasped this prospect, she of an elegant Viennese upbringing?

In any event she had reason for the open curiosity, the seeming suspension of judgment, also conveyed by her chuckle over the daughter of Douglas Dillon in the role of a peasant girl with the pluck and the values needed to struggle. And this is so, notwithstanding that Frau Weigel was, in point of fact, mistaken in her belief that Melinda Dillon and Douglas Dillon were related. That she could all the same credit the idea is an underlying truth about the Americanization of Brecht as it is discerned from the Berlin Ensemble lunch-room.

We too, then, shall not preclude without analysis any development from

¹ The Berlin Wall had not long previously gone up and its existence barred any chance the Berlin Ensemble might have had to gain visas to perform in the USA. Certainly one major obstacle to Brecht's coming across has been this State Department embargo on his own theater company. Its appearance could not be a sufficient cause for the thorough Americanization; yet it would be a significant engine to that end.

possibly promoting the author's practicable transmission. But as we consider some obstacles, I do want to set aside the translating of the German. That is one problem, under the category of the scenic and auditory presentation on our stages I am now more broadly discussing, that has received, if not sufficient attention of a useful sort, at least more than enough of attention-grabbing blame. I mean that whatever the difficulties and impediments of "translating" Brecht to America in the most comprehensive sense, the translator of the written words tends to get the lumps when a spectator—dissatisfied in an undefined way after his evening in a theater with what he hopes has been the result of Brechtian intentions—concludes that he has not been given the genuine article. I say, pity the poor translator of texts, who recognizes anyway that from one valid standpoint to translate is to betray; who would, I am sure, admit that his treasons have been of uneven stature! And if not everyone wishes to sympathize with the translator, let us then have a moratorium on the subject. For there are the problems of the kinetic, inflectional, and gestural translation of a stage work, which I believe have been on the whole scanted.

Undoubtedly, a large category of theater admirers remains Gutenbergian; that is, pre-McLuhanite; or, to give the real fiend-primate his due, it remains pre-Walter-Benjaminite. It goes to theater so as to *hear* a play performed. For it, text translation is essentially a matter of accuracy (fidelity to the letter of the word). It would accordingly like to consider the political and national cultural identity of the declaimer and of course the auditor, too, as neutral, transparent (Isn't all laughter, isn't my own human nature, and isn't great art, universal?). I might best quote here from Brecht's "Notes on Translating Songs of Struggle." Published in an American leftwing music journal in 1935, the viewpoint has significance going beyond the spoken word, although the topic is songs. To avoid "stiff and lifeless verse," Brecht at once urges creative translation: "Militant songs based on and directed toward great general truths and goals may be changed by the translator even in very important details." He stresses that "even when general conditions are identical (oppression, exploitation, status of the working-class movement), details always vary widely. The fact that each people expresses itself differently, utilizes its own particular experiences and employs its own images presents no insurmountable problem to the translator." Brecht adds: "Essentially, he is faced with the same problem as that which confronted the author of the original; he, too, had to write in accordance with the demands of the situation and had to find popular expressions for abstract slogans and formulations." To this injunction that an interpretive artist should strongly respond to the specific data of a national and political culture, should be put a Brecht comment on the failure of the 1935 New York production of *The Mother*: "A definite potency, but not a definite impotence, can be made a national matter." This was written to

acknowledge that the play needed an American specificity in its realization, and to deny that the (in his opinion) banal and unselective touches which the Theatre Union enforced could be equated with a creative specificity. This last may encourage us to ask if it isn't better to prefer the *potency* which to an extent comes over from the concrete-universality of the culture of origin, to the merits of the host culture if these are dubious.

I suggest as a structural and logical stipulation that we agree, accordingly, to pay attention to the specific traits of the artist's *expression* and on the other hand to the percipient's *affect*. Since expression and affect are each historical in occurrence they prove different in each instance; however, they tend toward what we can still term universality. It will be understood that I want to pay greater attention to the affect term of the set, so much neglected as compared with Brecht's expression, the antecedent term. I want particularly to stress that the affect or percipient variable represents necessarily the first and decisive phase and problem of all work in the interpretive arts. Not only has the interpretive artist to take into wide account the emotionally-charged knowledge, ignorance and values of the immediate audience. Actors, like singers, pianists, dancers, etc., are individually responsive to a plan, score, scenario and we should not minimize the crucial encounter of the recreative artist with his or her own affect. Only as freighted with the results of that encounter does the interpretive artist become equipped—or maladapted—for the expressive function, as a playscript is readied for projection in its latest national and political environment. The performer has been the first obstacle, or helpmate, of the voyage into the unknown.

Have I taken a long way around just to prove a point which most will agree with anyway—that the failure of the New York *Mahagonny* should not be laid at the door of Brecht? Perhaps, yet there seems some use in fixing certain problems clearly, in advance of getting to so-and-so's set design for what's-his-name's mounting of what-was-that very early play at you-know-that little downtown theater, and maybe it was that damn Teutonic playwright's fault anyway! My original exposure, I shall say finally in preface, was a truly mindbending evening at *The Threepenny Opera* in the Theatre de Lys. (That is why I've managed already to take a potshot at Carmen Capalbo's subsequent *Mahagonny*—vexed regret.) I want chiefly to draw on firsthand analytical observation which has been broad and frequent enough—and I shall be selective enough—so as not to be taken, I should hope, for a subjective itinerary.

One can start from geographical ground-zero of the 1970 Brecht Society conference. The Marquette University Players performed *The Threepenny Opera* in Milwaukee ten or so years ago. Generally it was a diffuse and uninspired performance, except for the Preacher who marries Mack and Polly. Although briefly onstage, he was good for several belly laughs. I would suppose the fact that he was portraying, not a Roman Catholic priest, but at

the very most an Anglican or more likely a Baptist or other such type, released his energies. But he was not acting a part justified by the script. Aside from his ecclesiastical points scored, his performance roots led back to high school hijinks like *Aaron Slick from Pumpkin Crick*, and beyond that to nineteenth century American frontier type stereotypes of the privileged fool. They always have told a purgational social lie rather than revealed any transformational truth. I will not linger on this parochial heresy, however; I want to go in detail over the New York production of *Mother Courage*. It afforded, beside much sheer bumbling, a glimpse of the potential in the American affect, of powerful elements out of the national and political cultural experience, such as creative performance can activate.

Brecht was finally being performed in the big-money precincts of American theater. Precautions that would assure success seemed to have been taken, when the famous Courage canteen-wagon rolled at long last across a Broadway stage. Thus Jerome Robbins was chosen to direct. Artistically, Robbins seemed, to many, an excellent choice; his work on *Ballet U.S.A.*, *West Side Story*, and *Oh Dad, Poor Dad*, had been first-rate. But of course, Broadway-wise, artistic considerations by no means command the field. The circumstances in this production of *Mother Courage* go far to indicate the contingency of the artistic upon the ethical, and the ethical upon the economic considerations in professional American theater. Thus it seemed surely indubitable to backers that Robbins' artistic discretion would not prove commercially difficult. In his artistic work, he was not the man to bring out some of the playwright's known but unpropitious ideas. Brecht the Pacifist: there was an image Robbins might very reasonably wish to project, for isn't everyone against war? But Brecht the Communist: one had no need to impress upon Robbins that *this* Brecht was undesirable. Some things are simply evident. Besides, Robbins had once been on the carpet before a Washington investigatory committee, for the kind of lesson few seem ever able to forget. During the early fifties, an appearance in Washington was an obligatory scene for many of the Broadway community; but Robbins had played his appearance to the hilt, even volunteering the names of eight fellow political-errants in his contrition. And this dialogue ensued, which totally ignores the fear stirred by the moral and economic threat of censure for a non-cooperative attitude:

INVESTIGATOR: What is it in your conscience—you who are one of the top men in your profession—that makes you willing to come here in spite of the fact that you knew some people would put you down as a stoolpigeon?

ROBBINS: I feel I am doing the right thing as an American.

INVESTIGATOR: Let me suggest that you use that great talent which God has blessed you with to promote Americanism in contrast to Communism.

ROBBINS: Sir, all my works have been acclaimed for their American quality.

Mr. Robbins must have seemed a man to whom the investors might in calm

sobriety entrust the artistic responsibility for *Mother Courage*.

Then, too, Anne Bancroft had been obtained for the title role. Young and highly talented, Miss Bancroft already commanded a faithful following that might help in selling benefit performances of the play to the women's clubs and charities. Not far into the run of the play, Miss Bancroft's work in the film of *The Miracle Worker* won her an Academy Award, an unexpected plum for the Brecht play's publicity department, which promptly put out ads bragging: "Annie's won it, and we've got her!" Photographs illustrated the actress in her Hollywood glamour, wholly unencumbered by the grime and wrinkles of her role in the play being advertised. Still, something moribund skulked in the heart of the production. The brilliant director's circumspection began to cut two ways. The publicity department's gifted ballyhoo was of no avail. Neither was the talent and beauty of Zohra Lampert as Katrin, nor Barbara Harris' vigor as Yvette, nor the spirit and elegance of the adaptation by Eric Bentley.

Where had there been a miscalculation? Useless to denounce the intentions of Robbins and his collaborators; impeccable is the word for their *intentions*. The piety they brought to the play could not be mistaken. All the same, the play was neither a commercial nor an artistic success. The cold hand of something lay heavily on the creative brows of all concerned. Should we wish to know the reality behind the fact, we must start from the nature of the performance itself, considered in the light of some social facts so ubiquitous that they have to be taken into account; yet which, because of their ubiquity, so often are not.

The most consistent and striking characteristic of both the acting and staging was the lack of definition, and really the reticence of it all. Gestures and speech mannerisms lacked variety and range. Audacity was nowhere evident, but neither were the solutions to artistic problems particularly pat. The watchword was, rather, timidity. Robbins, in *West Side Story* a bold choreographer, here crammed all the action into the downstage area, compounding the actors' inhibitions. Robbins even omitted the revolving stage which had seemed obligatory in any professional production. *Mother Courage's* epic trudge was consequently reduced to an occasional push and tug upon her wagon. Vanished—not surprisingly—were the space and time dimensions of the play. And what of Miss Bancroft, so frenetic in *The Miracle Worker*? I am told that she at first developed a vigorous and complex vocal and gestural panoply for her role; but sometime before the opening night she accepted the criticism that her performance was much too reminiscent of the immigrant manners associated with the Yiddish Lower East Side (Miss Bancroft's origins, as a matter of fact, are Italian Bronx.). The actress apparently chose to eliminate the specific traits that had made her performance, in its way, realistic, while she settled upon no alternative. Thus she was left with a thin timidity;

and this struck me as typical of the failure of this production to define solutions that were genuinely apropos and theatrical.

No doubt *Mother Courage* can be performed with greater specificity and audacity on the American professional stage. But there are abundant pressures at work upon the nerve of creative people to explain why this, and any commercial production, might emerge vague and hesitant, thus necessarily boring, regardless of that the artist had intended. Indeed, the conscious intentions must be stalwart to avoid attritions arising from omnipresent cold war economics and patterns of thought. These have their origins in the fact that, at the moment of Robbins' encounter with *Mother Courage*, for example, seven million American families (all possible theater patrons) lived directly from the military appropriations of Congress; in the fact that eighty percent of federal spending is allocated to war: past, present, and future; in the fact that almost all American economists express doubts that the nation could disarm in the discussable future, without inviting economic collapse. These temptations and fears, and the ideology of anti-Communism that accompanies them, are tangible in the air, and they are incompatible with a clear, forceful, detailed assertion of the viewpoint that sees war as the continuation of business enterprise by other means.

Nor can we really blame the prudent people of the theater, with their inadvertent attention relentlessly on their futures, who put somewhat less than their total energy into defining and articulating the unpalatable truths of the playwright. After all, the play itself would seem to endorse such prudence. In the course of her entire lifetime *Mother Courage* fails to grasp the fatal incompatibility of her welfare and her livelihood. Why should theater professionals expect the Broadway audience—composed as it chiefly is of persons of corporate connections, with stakes in the cold war—to experience more speedy conversions, and to lend their support to Brecht's play? In view of the \$ 150,000 investment hung upon Mr. Robbins' production, it seems remarkable it was merely reticent, when it could have been an opportunist's field day.

One last observation, concerning this failure to forge a detailed and complex scenic elaboration of the script: the form it almost inevitably took entailed a failure to arrive at a native idiom. In Europe, the play was rendered stylistically concrete through gesture, stance, dialect, properties, etc., which anyone could see derived from Europe's modern peasantry and working class. An American director, transplanting the play, has to seek out suitable equivalents. It is for him to re-invent scenic idiom, as a translator re-invents language. Robbins did commendably refuse to borrow European solutions; and his star, following her initial resort to immigrant mannerisms, likewise resisted this impulse. But there *in vacuo* they floundered: the tents and huts, called for in the script, lacked specificity when not simply omitted. Costumes were conventional duds that, alleges Broadway, are plebeian attire. Makeup

was equally inept. Most of the actors, in lieu of seeking out the *incisive* characterization, relied upon standardized stage personalities that enabled them to compete in their labor market. This last failure became especially clear because Jane Hoffman, as the peasant woman who prays while Kattrin climbs upon a cowshed to beat out her warning on a drum, did manage to create a characterization with roots in the native soil. On stage only a few minutes, the gaunt and strident Miss Hoffman seemed like one of the Okie women of Steinbeck's *Grape of Wrath*; the indigenous sufferers who stare out of famous Depression photographs.

As though to compensate for the vagueness of his conception, Robbins projected a number of battlefield photographs on a backdrop between scenes. These illustrated the ruined Europe of the Second World War. Their effect was wholly harmless, of course. Americans—surrounded by abundance, not wanting to know where it comes from—manifest a shocking indifference in the face of the misfortunes of other nations. The purpose of even foreign-aid doles is to purchase morale respite. Americans certainly are beyond the reach of such anti-war propaganda as photos of the War in Europe; that war, to the great bulk of Americans, meant rationing annoyances and perhaps the loss or wounding of a usually distant relative; meanwhile, America's homes stood undisturbed and, most important, the arms effort brought back incredible prosperity following a decade of want and despair. Thus on balance, the War in Europe speaks not terribly unpleasantly to the mind of America. Americans must rather be shown slaughters at home. There have been no traumatic blood-lettings in the country for a hundred years, however; and the devastation of the Watts or Washington or Detroit black riots by no means strikes home to many (white) Americans. What to do? There can be no easy answer, but it would have been interesting to see, projected on Mr. Robbins' backdrop, Matthew Brady's strong daguerreotypes of the War between the States; for instance, Richmond in flames. The Battle of Gettysburg. Antietam. *That* might have helped.

Is my point evident? There exists a neurasthenia of affect, induced through consideration of the ownership and relationships of production, of both the basic and the artistic industries. And this version of national and political hegemony in culture has tended to cripple the best intended of commercial and repertory productions. Let me stress that in this view I am no fatalist. Indeed I am rather astonished by the perfect record of failures with Brecht on Broadway so far. But at the same time I do not suppose the ubiquitous situation can be mastered without a sufficient understanding both of the plays and of the field of operations, a taking into account of their necessities. And such theory, even if available, could not become operative if the theater people's resoluteness, morale, audacity, adventure, or call it what you will, has been shattered in such ways as the Robbins enterprise suffered.

I turn to Carmen Capalbo's two ventures. *The Threepenny Opera* snuck

Brecht—mixed up with the pages of Kurt Weill's score—to recognition by the American commercial theater, hoisted there by the composer's panache. But the famous production, which Capalbo produced and directed, did not entail much Americanization of Brecht. Lotte Lenya set the tone; she had already worked out in the Berlin production twenty-five years earlier. A young and able cast knew how to harness its American affect to the genius of that prefixed sensuous conception. Its viable nature was moreover dependent, in part, on the work's own stipulation of a story occurring in the Anglo-Saxon milieu of John Gay and the Victorian reign. This latter was an element Lenya had shrewdly insisted must be preserved. Several times she had rejected production offers contingent on a shift of locale, a contemporizing of characters. The young Capalbo's offer was accepted in large part precisely because he would accept the nearness-with-strangeness of the parable as conceived by Brecht and Weill and resolutely preserved by Lenya. And it seems a correct policy to refuse—on the whole—to “adapt” the Brecht plays which their author had conceived as parables and set in a peculiar fairy-tale world of their own. Moreover, the introjection of an inescapably American scenic and auditory affect which yet preserved the original integrity of the work, seems uniquely enabled in this case by the textual translation. Alongside the wisdom and artistry of Lenya should be mentioned the really extraordinary contribution of Marc Blitzstein, which induces me momentarily to lift the moratorium regarding actual words. This was an instance where the text was right for a translator and the result was in that sense a new creative work—somewhat less in its whole than the Brechtian German, and yet a striking creation, such as I would term Bentley's *The Measures Taken* in another dimension of language. The friendship and respect of Blitzstein for Brecht dated from 1935. To Brecht he dedicated *The Cradle Will Rock*, his own best work. Blitzstein wrote of his “labor of love” on the *The Threepenny Opera* that he meant to “make available . . . a monument and classic of our times,” and to do so by discovery of the faithful “equivalent for us today” and without “modernizing.”

As it now appears, the attachment of Lenya and Blitzstein to the *Threepenny Opera* production had transmitted a practicable integrity and made the show. Before he died Blitzstein started a libretto translation, but both were absent from the New York *Mahagonny* as it shaped up. Again Capalbo directed, as well as co-produced. A gigantic theater was chosen, vast physical and personnel resources marshalled, and \$ 400,000 was dropped. To call this an enormous capital loss is a relative judgment, since the price of exterminating one Vietnam is set at an identical figure by the Pentagon. Yet undoubtedly, *zwei Seelen* will compete inside the director/producer's blazer when he moves in a sphere of modestly high finance. And the classical neurasthenic syndrome is indicated, inasmuch as the requisite leeway in imagination and time for authentic experiment is countermanded. Supposedly proven elements will be

thrown together in the ineluctable scramble to put the production over. Again, the adoption of the banally available. Hence, for the dimension of violence in the script, a *Bonnie and Clyde/True Grit* approach. Also, for "presence," closed-circuit television, a rock band, a set structure lifted bodily from the *Frankenstein* of the Living Theater. This does not represent creative translation of a script into differing and more recent national and political cultural elements. It represents a futile shoplifting to furnish one's own purported store of original-design import products. If I am not talking about the characterizations, it is because no substantial role was created. Clive Barnes of the *Times* tried to save Capalbo's work by spreading hyperbole on it, remarking only as "perhaps a quibble" the absence of "stylistic imprint" which, he thought, could most usefully be a "period annotation." Capalbo dared not open the show (three months in previews); when he did, a great theater work of the century, one I had thought vandal-proof, died after eight performances.

Perhaps that is enough about the perils of commercial Brecht. I believe I have made it evident that the Americanization of our poet has not happened, really, in such quarters. Where has it happened? To speak very broadly: Underground. In college, or even in municipal repertory acting groups, particularly among nuts who are not generally too well integrated into the campus or the civic Big Theater. And in some New Left theater companies: I would name the Bread and Puppet high among them. And nonetheless, the Americanization has perhaps been achieved most meaningfully, for many, with little aid from the above or underground theaters at all. Perhaps it has foremostly occurred in the imaginative Inner Theater, confronting on the printed page those mighty poems and dramas.

With the space that remains I want to overleap the middle ground of the campus and municipal repertory theaters, while recognizing that very remarkable Americanizings of Brecht sometimes occur there, with the considerations of commercial theater more or less mitigated. I wish to illuminate the reception of Brecht's plays, his poems and mode of feeling and consciousness, among the elements of the young radical left, where one might perhaps have at once the least fear for Brecht's reception, and the most pressing and difficult set of questions regarding that reception.

The connection between the character and the degree of Americanization and a working milieu was suggested in two approaches to *The Exception and the Rule*. On 13th Street in New York City, a production directed by Isaiah Sheffer (also a Columbia University instructor, and theater reviewer for anti-commercial radio station WBAI) included Joseph Chaiken (founder of the anti-commercial and noted Open Theater) in the role of the Coolie. This version had the good conscience—I do not know what else to call it—of a solid university production. But it had rented space in a quarter of the theater capital where the gods are dysfunctional. It had that abstracted finish which bespeaks not

the author's expression but the manner of professionalism. The values and substance were there, but had become devaluated values and etherealized substance. One experienced one of those bleached-out performances in which one may admire the decent expression of a well-wishing attitude towards the text, however little aided by specific elements. Consider the contrasting sketch drawn from *The Exception and the Rule* by R. G. Davis and the San Francisco Mime Troupe. Davis constructed his scenic and inflectional equivalent around a single but key moment of the text: the shooting of the Coolie in the desert waste by the Merchant as the coolie advances, with a canteen in hand, to offer the Merchant a drink. Now it is certainly a revision—not simply an interpretation—to transpose the play from the parabolic desert to the black ghetto of Oakland, California, and to find for the canteen a congenial substitute. Davis revised. The Merchant turned into a white cop, the canteen became a harmonica in the hand of a black boy. The policeman mistakes the harmonica in prejudice and guilty fear (“understandably”) for a knife and so shoots the boy. The version was at once “made real” and limited by this inspiration. Incidents of this sort are of course familiar to black urban residents of the streets and in the parks where the Mime Troupe took this production. By using only as much of the script as could thus be matched to an incident of common knowledge and complete transparency to its audience, Davis achieved for the concept of the play a communication in ghetto circumstances perhaps not otherwise to be had.

Still, such a defeat of the hang-ups of American professionalism through reliance upon an overwhelming immersion in (hence, communication of) the spectators' own milieu also entails problems. For one: a point may be reached where continued reference to the original author's text will prove marginal or superfluous. And perhaps for the best. Yet the benefits of holding to the expression of a brilliant artist, with whatever transpositions, are then lost too. And this leads up to a second danger of the resort to the immersion method. The demarcation of teeming life from selectively and peculiarly structural art, hence the advantages provided by the latter, may be lost from view.

Perhaps this question—rather similarly to the earlier one asked about the success of the Brecht parable plays—may be most usefully posed in terms of the literally specific vs. the concrete universal. However, in any case we should affirm: to draw upon counter-culture personnel and values and perceptions, to organize the acting group along counter-Establishment lines, to go for audiences to the chief counter-constituencies—each of these decisions seems justified, and potentially at least, immensely productive. However, none of these resorts to a suitable context for radical performance will intrinsically require an adulteration of the original author's expression beneath the banner of his coming-across (although any or all easily may conduce to this). The point is this: the scenic and the auditory sensuous elements of a performed

work may derive either from the native culture of the author or from the host culture (or the host counter-culture). Whichever it is, a literal specificity, regardless of the advantage in immediate recognitions, in tactile directness, does not contribute to the assertively structured and necessarily rather unfamiliar—accordingly unique—effect of performance of the cognitive thematic matter as a work of art. As we already saw, the parabolic *Threepenny Opera* was in New York a great success, the production's lack of concern for American specifics notwithstanding; for it possessed a concrete-universal dimension which it basically derived from the original culture of performance. And if the derivation of the sensuous elements stems primarily from the host culture at hand, the demands of art change little: the literal specificity ought all the same to be transmuted, so as to achieve concrete-universal structure. Thus a so-called "photographic" representation to any extent would in all cases appear unnecessary, and, at a high plane of creation, without a doubt is disruptive.

We have then, together with the problem of Americanizing, this question of the *epitome*, which is at once an outstanding realist and aesthetic expression. Performance must settle on a mode which describes and crystallizes and transmutes the essential material within its field of cognition. Leaving aside the unneeded reminiscence, the distractive detail, the numbing accumulation of everyday data which have not undergone critique and selection, nonetheless the concrete universal of performance may occur along a range of degrees of compression and abstraction.

Admittedly we are deducing from what never was more, I believe, than a short sketch. Yet we are entitled to analyze the potential in the tendency. Often, directors take it further. The San Francisco Mime Troupe is, however, the leading theatrical expression of the New Left, and unquestionably it is strongly and positively influenced by Brecht. At one time it did a fine, parabolic, complete *Exception and the Rule*. Most recently it presented the English-language premiere of *Turandot or The Congress of Whitewashers*. The Mime Troupe's decade of work and its methods sharply distance it from the Isaiah Sheffer off-Broadway production. Yet as a performance theater company, it likewise does not provide experiences of Brecht's *Lehrstücke*, "plays for learning" like *The Exception and the Rule*, such as the author had envisioned. For optimally there would be no bystanders; all should participate in trying on the diverse roles. One sees this role-enactment technique tentatively employed by some recent street-theater groups. For example: a point is reached where "US troops in Vietnam" are preparing to shoot a "Vietcong" woman or child; the weapon is then handed a bystander with brief instructions how to complete the enactment. The bystander (even he or she who has not been given a gun) becomes willy-nilly a participant. A situation analogous to that of *He Who Says Yes / He Who Says No* has been created.

Perhaps the most extensive usage of the educational *Lehrstücke* has involved

The Measures Taken. I made an informal survey to discover to what extent our poet has entered the consciousness of the younger radical movement; whereas prior, say, to 1960, he largely eluded appreciation and understanding among the American Left. The results point to this view. For instance, a young political economist, Ph. D. Yale and presently employed at City University of New York, recalls an encounter in a Harvard dormitory with *The Measures Taken*. An intense run-through instilled him with sensitivity to the ethical problems presented in the play so as to define in part his further development, he says. There was also a publicly staged reading in July 1959 by the University of Wisconsin Socialist Club, whose membership overlapped the then-forming editorial board of *Studies on the Left*, the pioneer New Left theoretical journal.

I hope I make one thing clear. The New Left performances may prove least distant from Brecht's own values, and may have greater access to kindred affect resources and to suitable constituencies. Nonetheless, these versions of Brecht do tend to skirt if not fall prey to other difficulties. And most of these stem from failure to mark differences between the artwork and yet other options of political work. I can illustrate this most sharply with documents. A production early in 1970 reviewed by the Boston underground paper elucidates this point. I should note I had not been impressed by this group when years earlier I saw their version of *The Baden Learning-Play*, a gimmicky transposition of the work into a callow "existential" key, impertinent at once to Camus and to Brecht. As to the newer work, Toby Sackton reports:

Bertolt Brecht is a revolutionary poet. The movement does not have many poets and playwrights whom we can call our own, and thus it is very important that we listen to those we do have. Brecht's play, *The Caucasian Chalk Circle*, is about revolution and class struggle. His heroes are peasants and workers and soldiers, poor men and women whose knowledge of life comes out of work, out of poverty, and out of their humanity.

There follows an account of the plot, and then:

The acting in the Caravan production of *Chalk Circle* is strong because they try to break down the separation between the content of the play itself and the audience. As actors they succeed very well. . . . They stress the sterility and imbecility of the ruling class through very effective use of giant puppets, which the actors manipulate and crouch behind. The narration which is part of the play is done by the actors themselves, not by a narrator or story-teller who stands aloof from what is happening. Their movement and physical action is often more expressive than the spoken line. The facts that they use a minimum of costumes and props and are surrounded by the audience on three sides help create the impression of direct expression and communication. The play opens with the people of the theater group coming out to do their warm-ups, and then changing themselves into their roles as actors in front of the audience. I think they go far towards living up to Brecht's conception of theater which doesn't primarily occur on a stage, but rather in the street.

At the same time, they believe in theater with a purpose. Acting done by people on the street is done to make a point, to illustrate a feeling. It is not done merely for the sake of imitation. They take the opportunity to stress the connections between this play and our own experience—of the war, the corrupt government, the bankruptcy of a society which values property above life. They stress the lines and scenes which have to do with the draft, war contracts, and war profiteering, because they see these lines as being important to the play as well as being relevant to our own society.

Their imaginative theatrical approach to the play brings out its meaning in a unified manner. Last summer there was a less successful production of *Chalk Circle* by the M. I. T. summer players. At the end of that production, the entire cast gathered on the stage and sang "all we are saying . . . is give peace a chance." However, Brecht was saying a lot more than that. I think the Caravan Theater really brought this out in their production. At the close of the play, each person who had been an actor approached the audience saying "Vietnam for the Vietnamese" "Women's Liberation for every woman!" They succeeded in creating a play which I think everyone should try to see.

(*The Old Mole*, no. 30 [Jan. 9-27, 1970], p. 12.)

To this account, a reader replied:

I think that Toby Sackton's review of the Caravan Theater's production of Brecht's *Caucasian Chalk Circle* fails to come to grips with either Brecht's conception of drama or the implications of the actors' approach to the audience in their warm up before and their wind up after the production. It rightly supports the purpose of their theater, to confront the audience with the revolutionary import of their play in a personally relevant and compelling way, but to an extent that stifles good criticism.

To say that "their movement and physical action is often more expressive than the spoken line," is more like condemning than praising their rendition of Brecht, who stresses the spoken line even to the point of sometimes breaking up scenes to prevent too intense an emotional involvement in the audience.

The portrayal of the ironshirt pictured with the review was the most extreme example of overacting. The introducing of Grusha's extraneous and climactic nightmare not only contradicted the tone of the first act and similarly prejudiced the onset of the second, but made it very difficult for the actress who had experienced the dream herself to begin playing Grusha with enough reserve to allow her proper development.

I thought the use of the remarkable giant puppets and the narration by the actors themselves were, as well as the better performances, especially Grusha's brother, the fat prince, Natella, and Azdak, good Brecht.

The idea of actors warming up naturally before their audience and perhaps coming back onstage or into the round afterwards seems excellent to me, but the way in which the actors carried out their idea really rubbed me the wrong way. In the "warm up" they put on an embarrassing progression of roaring and screaming, followed by some ill-conceived raving and even snarling at the people in the front row of their audience—hardly what I'd call conducive to establishing "direct communication" with their audience. In their approach to the audience after the final act, they each button-holed a number of people at whom they personally and self-indulgently preached their (revolutionary) clichés—again, hardly conducive to what I believe was their goal of relating to and corresponding and growing with their audience. Cer-

tainly such scenes do not "go far towards living up to Brecht's conception of theater which doesn't primarily occur on a stage, but rather in the street." All you have to do to see this is to compare the warm-ups and wind-ups with the play itself.

Mike Brackney

Slogans, hand-to-shoulder immediacy, eyeball-to-eyeball relevance, in place of a structured invitation to the imaginative cognition of reality. We may estimate that the production was less adequate than even the polite letter-writer believed.

The Living Theater is often charged with deviation in this fashion from the requirements that are specific to art. Yet the *Jungle of Cities* which they did was very different from their *Man Is Man*, and both were quite unlike the recent Beck production of *Antigone* in Brecht's version. The latter might appear most open to the charge. Yet even here the work of the Living Theater is so special and complex not to be readily analyzed, let alone dismissed.

One must not let longheld ideas about the artwork providing the unique sphere of aesthetic value obscure one inescapable fact of social development. There is an emergent, powerful trend to imbue the whole of life, not just works of art, with these values we term aesthetic. Accordingly, when the Becks and their actors and many other New Left performers do lapse, or deliberately depart, from the artistic criteria of a symbolic imaginative structure, it generally occurs not owing to sloth or artistic sterility, but rather in the spirit of fashioning from their immediacy of being an expressive and fulfilling communication. It seems fair to say that the example of the Becks has, on balance, marked a direction for us all in this regard. Of course it is easy to add that the pursuit of such a goal should not entail its confusion with performance according to the accepted idea of a play, if that is what members of an audience believe they have the right to expect. Indeed, an intermix may benefit nobody's expectations. Nonetheless, this pattern of learning how to incorporate expressive considerations with life activities has for so many years veered into the provenance of theater itself, that we might accept the situation and strive, instead, to provide it with more suitable (non-symbolic, i.e., task or game) structures. In other words: alongside learning-plays or *Lehrstücke*, *Lehrspiele* which afford means to improve one's performance of common activities which might be more thoroughly permeated with aesthetic expressive elements.²

Such criticisms and reservations may be made in respect to New Left productions of Brecht. And yet, the evidence is overwhelming that numerous persons in or near the young radical movement have absorbed Brecht into their emotional and intellectual bloodstreams, to become his recognizable American inheritors. His plays and poems are read as confirmations of an individual's

2 On this question, see my "Beyond Brecht, the Happenings," *Studies on the Left*, VI, 1 (Jan.-Feb. 1966), pp. 28-35; and "More on the Happening," *First Stage*, summer 1966, pp. 58-59.

dawning awareness. They are subsequently clues to perspective, theory, and action: a universally known point-of-reference, to the extent that such exists, for the clarification of an issue.³ As someone in the Left has remarked to me, probably Brecht has done more for socialism in the United States among this generation than did Stalin and Russia. Many thousands of younger radicals find the erstwhile admired poets of socialism, such as Shelley or Whitman or William Morris, to be unpalatably enthusiastic, inexact, and emotional. They respond to Brecht as one able to lend imaginative definition to *their* attitudes toward capitalism and socialism. However, they are sceptical of any American production of a Brecht play. Until proven wrong they doubt it can be done right.

Some Americanizers of Brecht have already been indicated. Here are some others. The founder of El Teatro Campesino, theatrical arm of the California grape strike which Cesar Chavez led, is Luis Valdez; he took his apprenticeship with the San Francisco Mime Troupe, and has called his Teatro "a cross between Cantinflas [the great Mexican comic] and Brecht."⁴ The editor of America's single widely-read drama periodical wrote her thesis at Reed College on Brecht. The outstanding labor reporter of *The Guardian*, the foremost independent radical newsweekly, wrote her University of California Ph.D. thesis on Brecht's usage of America in his plays. Among painters, already in the 1930's, *The Threepenny Novel* struck a loud note of recognition in Jack Levine. The Brecht plays have influenced some important younger artists; for instance, John Dobbs, who did a number of colored drawings based on *A Man's a Man* in the Bentley/Hancock version. The New Left's comixbooks reflect the outreach of Brecht; for example, in the quotation from "To Posterity" appended to one of Gilbert Shelton's "Fabulous Furry Freak Brothers" strips. But I can perhaps indicate the spread and, in the political sense, the variance of the influence, with three examples. The originator of the movement for anti-war GI coffeehouses near Army bases (the results and repercussions have been massive) was a fervent Brechtian at Harvard University. The son of the longterm educational director for the Communist Party USA sought and won entrance to a many months' apprenticeship at the Berlin Ensemble. Diana Oughton of

3 See, for example, Stanley Aronowitz, "... Could Not Ourselves Be Kind," *Liberated Guardian*, July 14, 1970, p. 9. A longtime columnist on labor questions for the New Left press, Aronowitz quotes the well-known penultimate lines of "To Posterity," adding that he believes that a necessity of becoming hard and of acting upon hatred no longer holds. Aronowitz invokes "the spirit of the revolution—the generation which replies to Brecht: The revolution in human relations cannot wait for the political revolution. On the contrary. Our humanity is a condition of our capacity to make political changes." Regardless of whether Aronowitz's optimism is justified or his reasoning sound, the statement of the problem is Brecht's.

4 *El Grito del Norte* (Espanola, New Mexico), July 26, 1970, p. 3.

the Weatherman group within the former Students for a Democratic Society, when killed on March 6 of 1970 from the premature explosion of a bomb she was constructing in a townhouse on West 111th Street in New York City, was given this obituary, distributed by Liberation News Service:

She knew how complicated people were. Every day of her life she was discovering how complicated she was herself: tender and strong, with a warmth that touched everyone she knew, with hatred for a system that hated life. She was open and stubborn and loving; she was afraid sometimes but learning better every day how to overcome her fears. . . . You can look at a poem by Berthold Brecht, "To Posterity," one of her favorites, with lines that go "Ah, what an age it is when to speak of trees is almost a crime/for it is a kind of silence against injustice." It should help you understand what she was about.

In these examples I do not, I may add, judge the merit of political tendencies. In any event, there are patterns of evolving values here which surmount all else. This becomes obvious if notice is taken that Weatherman and revolutionary Diana Oughton, from a family of wealth, a Bryn Mawr graduate, was descended from the founder of the Boy Scouts of America! Baden-Powell to Bertolt Brecht. Could Diana Oughton be considered the Melinda Dillon of a decade later?

The reader will, at any rate, have observed undoubtedly that the examples of the young radical movement I have touched on, if typical American inheritors of Bert Brecht, are mostly also typical of the white and well-educated, and even wealthy circumstances, within which the influence has occurred. This is not the fault of the persons but the reflection of the cultural apparatus in America. Nonetheless, the results are limiting and the Americanization has been elitist. Is Brecht to preside as the uncrowned laureate of a college-focused and white social movement which may not generate outreach?

It it seems I exaggerate the difficulty, then let it be stated again by a young black poet. Owing to a selective new college program directed at blacks, Johnie Scott was channelled from the Watts ghetto into mighty Stanford University. There he discovered the existence of the cause of the problem, and he put the matter acutely in a class paper for German A 156, "Bertolt Brecht," taught by a New Left professor, John Flores. Scott writes with profound suspicion of the intellectual buffet he has been invited to sample and with corresponding loyalty to friends left behind in Watts. He anchors this integrity in the syntax of street talk:

If it does happen to be creative, that is, if it does happen to be saying something, then make certain that these white people who like to pretend to everybody that they got culture don't get their hands on it cause if they do then you can forget it. There isn't anything original that they have gotten their hands on that they haven't managed to completely turn around by the time it got to the man in the street.

Scott's opinion of Brecht, although guarded, is positive: "The thing that really

catches my imagination about Bertolt Brecht doesn't have anything at all to do with the fact that some folks think his being a commie added something 'exotic' to what he had to say. . . . What I dig about B. B. is the fact that here was somebody white who I could dig on and not feel like I was patronizing to. You know, like, it was a chance to get into some thinking for once without feeling that I was giving myself a break." Scott admires the tale of "the little Asian girl" who grows disillusioned with the Setzuan gods: "But for the fact that white poeple are also very egotistical and are hypocritical about their egotism at the same time, I would point out that Bertolt Brecht had more to say about God and the reasons why he died in the hearts of the people than any other non-black playwright I've ever encountered." It does not appear to this black poet that Brecht will become accessible to his people: "I think the day will come when there will be many white people who will be ashamed of themselves and no others, leaving only the gun as a means of creative expression to the People."

To conclude briefly, in result of the emergence of a thoroughly critical outlook among a considerable and growing number of Americans, Brecht has gained a positive Americanization to an extent not to be thought possible a few years ago. Our poet has even become a ponderable political factor—I do not think it exaggerated to say so. His life work has passed the barrier of its national and political culture. With admitted difficulties and divergencies of reception, we now have it—the lighted torch of a sensuous consciousness with its imaginative productions, which in Brecht's case are so precious that we may in no wise neglect the further transmission.

DIRK GRATHOFF

[Berlin]

DICHTUNG VERSUS POLITIK:
BRECHTS ›CORIOLAN‹ AUS GÜNTER GRASSENS SICHT

I

Die Geschichte des C. Marcius Coriolanus ist seit mehr als zwei Jahrtausenden ein Gemeingut der europäischen Literatur und hat zahllosen Dichtungen in englischer, französischer, spanischer, italienischer und deutscher Sprache als Vorlage gedient. Eine der Ursachen für die erstaunliche Langlebigkeit und Beliebtheit dieses Stoffes mag darin zu sehen sein, daß die Coriolan-Fabel von jeher für politische Dichtung prädestiniert war. Wann immer Coriolan in der europäischen Literatur auf den Plan trat, waren meist mehr ideologische als künstlerische Interessen im Spiel. Von vielen Coriolan-Dichtungen darf deshalb gelten, was Brecht im Vorwort zum Antigone-Modell sagte: »Philologische Interessen konnten nicht bedient werden« (BW 17, 1214)¹. Oder was Manfred Wekwerth von Brechts eigener Coriolan-Bearbeitung sagte: »Hier waren nicht etwa nur ästhetische Gesichtspunkte im Spiel, sie am wenigsten.«²

Nicht ästhetische, sondern politische Gesichtspunkte dürften schon bei Coriolans Geburt im Spiel gewesen sein: Mommsen vermutet, daß die Coriolan-Legende zum Zweck der Familienpolitik, besser: Familienpropaganda, von römischen Geschlechtern aufgezeichnet wurde³. Neuerdings hat Bernhard Kytzler in seinem Buch *Coriolan, Dichtung und Wirklichkeit* Mommsens starke Zweifel an der Authentizität der Coriolan-Gestalt dahingehend verstärkt, daß sich Generationen von Schriftstellern vergebens um Coriolan die Köpfe heiß geredet hätten: »Sie alle sind Opfer einer frappanten Geschichtsfälschung: Coriolan hat nie gelebt.«⁴ Von Anfang an sei Coriolan lediglich eine Fiktion gewesen: die Propaganda-Erfindung eines römischen Familien-Clans.

Die Realität mag dunkel sein, die Fiktion wurde jedenfalls 2000 Jahre lang weitergesponnen mit wechselnden politischen Zielsetzungen, doch fast immer

1 Brechts Werke werden zitiert nach der 20-bändigen Werkausgabe bei Suhrkamp: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M., 1967). Bei Zitaten wird die Band- und Seitenzahl mit dem Zusatz »BW« angegeben.

2 Manfred Wekwerth, *Notate über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966* (Frankfurt/M., 1967), S. 106.

3 Theodor Mommsen, Die Erzählung von C. Marcius Coriolanus. In: *Römische Forschungen* 2 (Berlin, 1879).

4 Bernhard Kytzler, *William Shakespeare: Coriolan, Dichtung und Wirklichkeit*, Bd. 26 (Berlin 1965), S. 98.

mit solchen. So gilt die berühmteste Coriolan-Bearbeitung, die Shakespeares, als außergewöhnlich ›reaktionär‹, weshalb sie wohl auch selten gespielt wird. Noch ›reaktionärer‹ ist allerdings die gängige deutsche Übersetzung dieses Stücks von Dorothea Tieck. Wenn Aufführungszahlen als Beleg für politische Tendenz gelten dürfen: zwischen 1911 und 1920 wurde der sonst kaum aufgeführte *Coriolanus* in Deutschland nicht weniger als 103 mal inszeniert. Derartiger Beliebtheit suchte die amerikanische Besatzungsbehörde nach dem zweiten Weltkrieg dann wohl vorzubeugen und setzte den *Coriolanus* ob seiner »glorification of dictatorship« auf die »Black List«⁵.

Obwohl verboten, hatte Shakespeares *Coriolanus* auch im Nachkriegsdeutschland seine politische Zündkraft noch lange nicht verloren. 1952/53 machte sich Brecht daran, den *Coriolanus* gründlich zu bearbeiten. Seine unvollendete Bearbeitung gilt gemeinhin als äußerst ›tendenziös‹, weil sie versuche, dem Stück des Shakespeare eine genau umgekehrte politische Tendenz aufzupflanzen. Brechts Versuch, den gescheiterten Aufstand der Plebejer gegen Coriolan bei Shakespeare zu einem erfolgreichen in seiner eigenen Bearbeitung umzuwandeln, gab Grass dann bekanntlich den genialisch-bösen Grundeinfall für sein »deutsches Trauerspiel«: *Die Plebejer proben den Aufstand*⁶. Er brachte den Aufstandsveränderer Brecht bei den Proben zu dessen Coriolan-Bearbeitung auf die Bühne, um ihn mit dem Aufstand vom 17. Juni 1953 zu konfrontieren.

Damit wagte der »Hai im Sardinentümpel«, wie Grass vor langer, langer Zeit einmal von Enzensberger gehätschelt wurde⁷, einen der Zunft verpönten Schritt zu tun. Denn in den *Plebejern* wird der Kollege nicht dazu benutzt, um an ihm auf freundlich-friedliche Weise die eigenen, inneren Künstlerprobleme zu explizieren, wie etwa in *Lotte in Weimar* oder im *Tod des Vergil*, hier wird ein frontaler Angriff auf die politischen und die künstlerischen Anschauungen des Kollegen gerichtet. Als »westlicher Skeptizismus versus östlichen Dogmatismus, G. G. gegen B. B.«⁸, als »polemische Farce, böser als *Götter, Helden und Wieland*«⁹, ist diese Attacke von Grass apostrophiert worden. An ihr tun sich zwei Positionen der jüngeren deutschen Literatur auf, die allerdings mit den Schlagworten »westlicher Skeptizismus« und »östlicher Dogmatismus« nur unzureichend beschrieben sind.

Im folgenden wollen wir versuchen, den Gang des Grass'schen Angriffs auf Brecht – vor allem anhand seiner Argumentation gegen Brechts *Coriolan-*

5 Angaben bei Kytzler, *Coriolan*, S. 157.

6 Günter Grass, *Die Plebejer proben den Aufstand* (Neuwied, 1966). Bei Zitaten wird die Seitenzahl mit dem Zusatz »GP« angegeben.

7 Hans Magnus Enzensberger, Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt. In: Gert Loschütz, *Von Buch zu Buch. Günter Grass in der Kritik* (Neuwied, 1968), S. 8.

8 Kytzler, *Coriolan*, S. 158.

9 Reinhard Baumgart, Plebejer-Spätlese. In: Loschütz, *Von Buch zu Buch*, S. 151.

Bearbeitung – im Detail nachzuverfolgen und zu analysieren, um dadurch beider Positionen darzulegen. Der zentralen Problematik der Grass'schen Argumentation folgend, wird es dabei im wesentlichen um die unterschiedlichen Konzeptionen der Beziehung zwischen Politik und Dichtung bei Grass und bei Brecht gehen. Brecht versuchte in seiner späten Theorie des Theaters Politik und Ästhetik dialektisch zu vereinen; für Grass sind Politik und Dichtung einander ausschließende Gegensätze. Die Positionen klaffen auseinander, und doch gleichen sich die Namen: Grass bezeichnet sein Theater als »dialektisches Theater«, genau wie Brecht in den fünfziger Jahren an der Theorie eines »dialektischen Theaters«¹⁰ gearbeitet hat. Es wird zu zeigen sein, daß Grass'sche Dialektik und Brechtsche Dialektik doch recht unterschiedliche Dinge sind.

Das Endergebnis der *Plebejer* ist allgemein bekannt: Brecht hat sich als der »miese Ästhet« (GP 48) zu erweisen, der vor dem politischen Bekenntnis, vor der politischen Tat zurückschreckt. Allzuviel Ästhetik bedingt Mangel an Realpolitik. Die Argumente, die Grass in seinem Stück anführt, werden im einzelnen allerdings erst voll einsichtig, wenn man den Entstehungsprozeß dieser Argumente einsieht. Erstmals vorgetragen wurden sie in der Vorstudie und Vorankündigung der *Plebejer*, dem Coriolan-Aufsatz: *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir*¹¹. Als Rede zum Shakespearejahr am 22. April 1964 in der Berliner Akademie der Künste gehalten, war sie damals eine spektakuläre Vorankündigung der *Plebejer*, die erst zwei Jahre später (Januar 1966) im Berliner Schiller-Theater uraufgeführt wurden. In ihr vergleicht Grass Shakespeares *Coriolanus* mit Brechts *Coriolan*, studiert und präsentiert mithin den Stoff, den er später auf die Bühne bringen wird. Doch nicht nur wegen der möglichen neuen Aufschlüsse über Shakespeare oder Brecht soll diese Rede hier zu Beginn analysiert werden. Wie z. B. Brochs Hofmannsthal-Aufsatz (*Hofmannsthal und seine Zeit*) mehr über Broch als über Hofmannsthal abgewonnen werden kann, sagt auch der Coriolan-Aufsatz mehr über Grass als über Shakespeare oder Brecht. An ihm sind die Voraussetzungen und Bedingungen für Grass' Stück darzulegen.

¹⁰ Brecht hat sein »episches Theater« zwar nie offiziell in »dialektisches Theater« umgetauft, scheint aber zumindest erwogen zu haben, ersteren Begriff durch letzteren zu ersetzen, wie Manfred Wekwerth berichtet. Vgl. M. W., Auffinden einer ästhetischen Kategorie. In: *Sinn und Form* 2, Sonderheft Bertolt Brecht, S. 265.

¹¹ Günter Grass, Die Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir, in: G. G., *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge* (Berlin, 1968), S. 27–55. Bei Zitaten wird die Seitenzahl mit dem Zusatz »GC« angegeben.

II

Der inhaltlichen Untersuchung des Aufsatzes sind einige philologische Bemerkungen vorzuschicken. Brechts *Coriolan* ist zwar in jedem Sinn eine Bearbeitung von Shakespeares *Coriolanus*. Doch Brecht hat nicht nur ganze Passagen und Szenen umgestellt oder gestrichen, neue Szenen eingefügt usw., sondern er hat vor allem auch den Shakespeare-Text neu übersetzt, wobei er Dorothea Tiecks Übersetzung mit herangezogen hat¹². Wenn man also der Frage nachgehen will, inwieweit die Bearbeitung dem Original nahekommt – und das versucht Grass – wird man unbedingt auch das Problem der Übersetzung mitberücksichtigen müssen. Auf dies Problem geht Grass jedoch mit keinem Wort ein, sondern er bezeichnet Dorothea Tiecks Übersetzung ohne weiteres als »Original«. Deshalb scheint es angebracht, kurz auf das Verhältnis von Shakespeareschem Original zu Brechtscher und Tieckscher Übersetzung einzugehen.

Dorothea Tiecks *Coriolan*-Übersetzung ist zwar die in Deutschland geläufigste und meistgespielte, sie ist aber 1) teilweise falsch; 2) im Sprachgebrauch weitgehend veraltet; und 3) geschwängert vom Gedankengut der deutschen Romantik (qua Sprache) und damit verfälschend¹³. In den meisten neueren deutschen Shakespeare-Ausgaben ist deshalb der Tieck-Text weitgehend überarbeitet worden¹⁴. Einige Beispiele mögen andeuten, wie verfälschend die Tiecksche Übersetzung ist, und welche Rolle eben die Übersetzungsfrage bei einem Vergleich, wie ihn Grass durchführt, spielen kann.

An einer gewichtigen Stelle, die sich bezeichnender Weise in der Sekundärliteratur großer Beliebtheit erfreut, und auch Grass führt sie im Tieck-Text an (vgl. GC 49), verfälscht die Tiecksche Übersetzung das eindeutig Individualpsychologische bei Shakespeare in Richtung auf einen metaphysierenden Kontext. Als *Coriolan* gegen Ende des Dramas (V, 3) entschlossen ist, Rom zu verwüsten, kommen seine Mutter, Frau und Sohn zu ihm ins Lager der Volsker, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Angesichts der herannahenden Familie, vor allem wohl der Mutter, läßt Shakespeare seinen *Coriolan* mit folgenden Worten gegen seinen Mutterkomplex ankämpfen: "I'll never / Be such

¹² Wekwerth schrieb später in den *Notaten* (S. 108), daß die Bearbeitung »vor allem eine Übersetzung« war.

¹³ Mit diesem Problem befaßt sich eingehender: F. A. Leo, Die Tiecksche Übersetzung des *Coriolan*. In: *Archiv* (1860), Bd. 28, S. 233–244.

¹⁴ Ob Grass einen derartigen überarbeiteten Tieck-Text benutzt hat, ist nicht klar auszumachen. Die Zitate, die er anführt, folgen bis auf eines alle dem Tieck-Text. Nur eine Zeile (»Für Rom hast glücklich du den Sieg gewonnen«, GC 49) weicht vom Tieck-Text ab (»Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen«, Tieck 90). Wir zitieren die Tiecksche Übersetzung nach dem Abdruck bei Kytzler, *Coriolan* (Berlin, 1965). Bei Zitaten wird die Seitenzahl mit dem Zusatz »Tieck« angegeben.

a gosling to obey instinct, / But stand, as if man were author of himself / And knew no other kin" (Shakespeare 114)¹⁵. Dies übersetzt Tieck falsch: »Nimmer / Soll, wie unflügge Brut, Instinkt mich führen; / Ich steh', als wär der Mensch sein eigener Schöpfer, / Und kannte keinen Ursprung« (Tieck 86). Eine überarbeitete Übersetzung verbessert deshalb in: »Ich steh', als wär der Mensch sein eigener Schöpfer, / Und niemand blutsverwandt.«¹⁶ Brecht findet eine bessere, doch sehr verschärfende Übersetzung: »Eh du mich als den Sklaven der Natur siehst / Und den Geherda des Instinkts« (BW 6, 2489).

Ein anderes Beispiel mag die Auswirkungen des antiquierten Tieckschen Sprachgebrauchs belegen. Bei Shakespeare (I, 1) droht der zum Aufstand entschlossene 1. Bürger: "They say poor suitors have strong breaths: they shall know we have strong arms too" (Shakespeare 5). In Eschenburgs früher Prosaübersetzung ist das noch klar wiedergegeben: »Sie pflegen zu sagen, arme Klienten brauchen starken Athem, itzt sollen sie erfahren, daß wir auch starke Arme haben.«¹⁷ Tieck übersetzt: »Sie sagen, arme Klienten haben schlimmen Atem: sie sollen erfahren, daß wir auch schlimme Arme haben« (Tieck 8). Dieser Übersetzung geht Brecht dann (willig?) auf den Leim: »Euer Cajus Marcius sagt, unser Geruch verschlage ihm den Atem. Arme Klienten haben einen faulen Atem; er soll sehen, daß sie keine faulen Fäuste haben« (BW 6, 2399).

Und ein weiteres Beispiel mag zeigen, welche Diskrepanzen entstehen, wenn man – wie Grass – nur die Tiecksche Übersetzung mit der Brechtschen vergleicht, ohne das englische Original einzusehen. Schreibt Shakespeare (I, 3):

VOLUMNIA: One on's father's moods.
 VALERIA: Indeed, la, 'tis a noble child.
 VIRGILIA: A crack, madam (Shakespeare 17).

So übersetzt Tieck abschwächend¹⁸:

VOLUMNIA: Ganz seines Vaters Art.
 VALERIA: Ei wahrhaftig! er ist ein edles Kind.
 VIRGILIA: Ein kleiner Wildfang, Valeria (Tieck 16).

15 Shakespeares Coriolan wird hier und im folgenden nach der Edition von John Dover Wilson (Einzeledition) zitiert: *The Tragedy of Coriolanus* (Cambridge, 1960).

16 Vgl. die zweisprachige Ausgabe: *Shakespeare, Coriolanus*, hrsg. von L. L. Schücking (Hamburg, 1967), S. 195 und Anm. S. 225.

17 *William Shakespeare's Schauspiele*, von J. J. Eschenburg (Zürich, 1777), Bd. 9, S. 159.

18 Zum Vergleich Eschenburgs Übersetzung (Bd. 9, S. 175), die dem Original noch am nächsten kommt:

Volumnia: Gerade eine von seines Vaters Launen!
 Valeria: Ja wirklich, es ist ein braves Kind!
 Virgilia: Ein kleiner Trotzkopf, Valeria.

Grass legt dieser abschwächenden Übersetzung Originalitätscharakter bei (vgl. GC 45) und verurteilt, daran, gemessen Brechts Verschärfung:

VOLUMNIA: Einer von seines Vaters Wutanfällen.

VIRGILIA: Ein kleiner Schläger, Madame (BW 6, 2408).

Insgesamt ist deshalb folgendes festzuhalten: Dorothea Tiecks Coriolan-Übersetzung ist falsch, »sehr falsch«, wie Wekwerth schreibt¹⁹. Allerdings ist Brechts eigene Übersetzung, der Intention der gewichtigen Veränderung folgend, ihrerseits recht verschärfend und trifft das Original ebensowenig wie die abschwächende Tiecksche²⁰. Diese verschärfenden (verfälschenden) Züge mögen das Berliner Ensemble bei der Fortführung und Vollendung der Brechtschen Coriolan-Bearbeitung²¹ veranlaßt haben, Brechts Verschärfungen teils zu eliminieren, und zu großen Teilen nochmals neu zu übersetzen, unter Heranziehung der treffenden Prosa-Übersetzungen von Eschenburg und von Lenz. Es ist daher unhaltbar, die Übersetzungsfrage völlig außer acht zu lassen und – wie Grass – Tiecks Übersetzung kurzerhand als Original zu bezeichnen, um daraufhin die Brechtsche Bearbeitung mit Tieckscher Elle zu vermessen.

Darüberhinaus sollte bei alledem der fragmentarische Charakter von Brechts Bearbeitung²² – im Gegensatz zur späteren, fertigen Ensemble-Fassung – nicht unberücksichtigt bleiben. Es scheint kaum angängig, zwei fertige, in sich geschlossene Kunstwerke, *Coriolanus* und *Coriolan*, miteinander zu vergleichen. Denn weder hat Brecht seine Bearbeitung abgeschlossen, noch dürfte ein in sich geschlossenes Kunstwerk seiner Intention entsprochen haben.

III

Die Vorwürfe, die Grass in seinem Coriolan-Aufsatz gegen Brechts Bearbeitung richtet, haben ihren Angelpunkt in Shakespeares *Coriolanus*, genauer gesagt: in der Grass'schen Interpretation dieser Tragödie. Inhaltlich gesehen wird Shakespeares Drama von zwei Komponenten bestimmt, von denen sich Grass

¹⁹ Manfred Wekwerth, *Notate*, S. 107.

²⁰ Friedrich Dieckmann, Die Tragödie des Coriolan. In: *Sinn und Form* (1955), H. 4/5, S. 463–489, geht etwas ausführlicher auf das Übersetzungsproblem ein. Er betont, daß sich Brechts Übersetzung besonders in der Wortwahl der Tieckschen unterlegen erweist (Vgl. S. 479–487).

²¹ Nach Brechts Tod hat das Berliner Ensemble dessen unvollendeten *Coriolan* nochmals aufgegriffen, gründlich überarbeitet, und damit wiederum eine neue Fassung des Stücks erstellt. Diese Fassung liegt heute gedruckt vor unter dem etwas irreführenden Titel: *Shakespeare's Coriolan. In der Bearbeitung von Bertolt Brecht*. In *Spectaculum* VIII (Frankfurt/M., 1955), S. 7–70.

²² Dieckmann weist zu Recht auf den provisorischen Charakter des Manuskripts hin, das keineswegs für den Druck bestimmt war. Vgl. Dieckmann, S. 484.

nur eine zu eigen macht, während Brecht sich bei seiner Bearbeitung im wesentlichen auf die andere gestützt hat. Im *Coriolanus* geht es in erster Linie um den zentralen Helden Coriolan und um dessen individualpsychologische Konflikte. Unabhängig von den sozialen Gruppen in diesem Stück, unabhängig auch von den Patriziern, steht der einsame Held Coriolan da, marschiert seinen individualistischen Gang und geht am Ende an sich selber zugrunde. Zugleich liegt in der Coriolan-Gestalt das dramatische Movens der Tragödie: die Handlung wird größtenteils von Coriolan getragen, ist auf ihn bezogen und wird von ihm vorangetrieben.

Daneben gibt es jedoch noch eine zweite Komponente: den sozialen Konflikt zwischen Plebejern und Patriziern, bzw. Coriolan als deren Hauptvertreter. Bis zum Ende des dritten Aktes spielt diese Komponente eine höchst wichtige Rolle im Stück. Mit Beginn des vierten Aktes jedoch, als Coriolan Rom verlassen hat, wird dieser Strang von Shakespeare fallengelassen. Von nun an werden die Plebejer als ein zerstrittener Mob vorgeführt, der sich aufgrund (moralischer) Unmündigkeit schließlich selbst zerfleischt und zugrunde richtet. Doch ist der Untergang der Plebejer verhältnismäßig nebensächlich: im Zentrum der Handlung steht in den beiden letzten Akten der Gigant Coriolan. Der Blickpunkt richtet sich fast ausschließlich auf seinen einsamen Kampf, seinen heroischen Untergang.

Somit birgt Shakespeares *Coriolanus* eigentlich kaum eine echte politische Aussage. Denn der zu Beginn angelegte politische Konflikt zwischen Plebejern und Patriziern wird fallengelassen, und nur der tragische Untergang eines allzu großen Individuums vorgeführt. Es sei denn, man wollte das apologetische Achselzucken über die traurigen (>absurden<) Zustände dieser Welt, in der sich ein hochmütiger Heros und ein unmündiger Mob selber den Garaus machen, als politische Aussage werten.

Man darf deshalb vielleicht sagen, daß Brecht nicht so sehr die politische Tendenz des *Coriolanus* umzukehren brauchte als vielmehr überhaupt erst eine politische Aussage in das ganze Stück zu transponieren hatte, was zweifellos seine Absicht bei der Bearbeitung war. Die selbstgesetzte Aufgabe bestand darin, die zweite Komponente, den sozialen Konflikt zwischen Plebejern und Patriziern aufzugreifen und am Anfang neu zu verankern, so daß der Konflikt sich handlungsbestimmend durch das ganze Stück fortführen ließ. Das erforderte eine stark veränderte Handlungsführung im zweiten Teil, zusammen mit einer Relativierung der Coriolan-Gestalt.

Im Einklang mit zahlreichen anderen Kritikern²³ beginnt Grass, Brechts

23 »Er versucht also, was die Tragödie betrifft, das Oberste zu unterst zu kehren«, eine »Ummontierung der Tragödie« vorzunehmen, behauptet Helge Hultberg in seinem Aufsatz Bert Brecht und Shakespeare. In: *Orbis Litterarum* XIV (1959), S. 102. Reinhold Grimm schreibt, Brecht dichte »gegen den Geist der Vorlage«. In: *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* (Nürnberg, 1961), S. 49. Manfred Wek-

Tendenzierungsabsichten zu monieren, und wirft ihm vor, er habe die »reaktionäre Tendenz« (GC 31), den »antidemokratischen Charakter« (GC 28) des Shakespeareschen Stückes kurzerhand »umgestülpt« (GC 28). Was konkret darauf hinausläuft, daß Brecht den Helden Coriolan abgewertet, die Plebejer hingegen aufgewertet habe. Grass schreibt: »Dem Schema dieser Tendenz folgend, benehmen sich seine Tribunen: zeigt Shakespeare zwei verwechselbare Nullen, intrigant und feige, gibt Brecht zwei listenreichen und fortschrittlichen Funktionären mehr und mehr die Macht. Wenn Shakespeare seinen Coriolanus einen hochverdienten Mann sein läßt, den kleine Mängel, Stolz der zum Hochmut wird, und Standesbewußtsein auf dem Weg zum Dünkel, endlich und tragisch zu Fall bringen, grenzt Brecht seinen Coriolan als zwar tüchtigen und im Kriegsfall verwendbaren Spezialisten ein« (GC 34).

Die Frage drängt sich auf, ob eine solche Kritik, die sich auf die Diskussion beschränkt: hie großes Individuum, dort wankelmütige Masse; dann abgewandelt in relativiertes Individuum gegen standfestes Plebejertum, ob eine solche Kritik nicht reichlich formalistisch ist. Denn sie setzt nicht an der Basis an, und diskutiert die Verschiebungen als notwendige Ergebnisse einer andersartigen Konzeption des Theaters und des Stückes, diskutiert sie mithin nicht im Bezug zur Bearbeitung insgesamt, sondern isoliert. Formalistisch in Brechts Sinn: »Wollte man an der Bauweise des Shakespeare festhalten, so müßte man etwa das Entstehen des ersten Weltkrieges auf das Geltungsbedürfnis eines einzelnen (des Kaisers Wilhelm, und bei ihm verursacht durch einen zu kurzen Arm) zurückführen. Das wäre aber absurd. In der Tat wäre das Formalismus: Man verzichtete so auf einen neuen Blickpunkt in eine veränderte Welt, nur um eine bestimmte Bauweise festzuhalten« (BW 19, 524 f.).

In diesem Sinne könnte man – mit Brecht – die Grass'sche These getrost als Formalismus bezeichnen. Grass wäre allerdings insofern völlig im Recht, als Brecht bei seiner Bearbeitung, entgegen seiner theoretischen Aussagen, ja selber einem ähnlichen Formalismus aufgesessen ist. Er hat eben keinen »neuen Blickpunkt in eine veränderte Welt« in Shakespeares Stück transponiert, er hat die Aufwertung der Plebejer nicht in einem notwendigen historischen Bezugsrahmen dargestellt und motiviert, sondern hat die Shakespearesche Idealisierung des Helden einfach durch eine Idealisierung des Volkes aufzuheben versucht. »Die ›Herrschenden‹ (so Brechts Lieblingswort) werden also relativiert, während das Volk auf dem Weg ist, idealisiert zu werden«, bemerkt Grimm²⁴. Ähnlich heißt es in den Notaten des Berliner Ensembles

werth fragt: »Hatte der Apologet der Coriolane auch seine Gegner mit genügend guten Argumenten ausgestattet, daß die Umdrehung der Bewertung möglich wurde?« In: *Notate*, S. 108. Und Käthe Rüllicke meint, daß Brecht »versuchen mußte, unter möglichst weitgehender Beibehaltung des Originals die Tendenz der Aussage zu verändern«. In: *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin, 1966), S. 148.

24 Grimm, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*, S. 47.

zum *Coriolan*: »Ein ernster Fehler der vorliegenden *Coriolan*-Bearbeitung scheint mir die Idealisierung des Volkes, der die Idealisierung des Adels bei Shakespeare aufheben soll. In Wirklichkeit wird der Idealismus verlagert und nicht aufgehoben.«²⁵

Wenn Grimm oder das Ensemble hier von »Idealisierung« des Volkes sprechen, versuchen sie, Brechts Bearbeitung immanent zu widerlegen – anhand der inneren Diskrepanzen der Bearbeitung und anhand der Diskrepanz zwischen Intention und Bearbeitung. Bei Grass, wie bei einigen anderen Kritikern, entsteht jedoch der Eindruck, als solle Brecht mit Shakespeare widerlegt werden. So versucht Holthusen, Shakespeare (oder besser: Dorothea Tieck) nicht nur gegen Brechts *Coriolan*, sondern auch gegen Grassens *Plebejer* auszuspielen: »Wenn hier, am Schluß der *Plebejer*, jemand recht behält, so ist es nicht Brecht und nicht Grass, sondern Shakespeare. [. . .] Sein *Coriolanus* zeigt in einer Kurve von klassischer Einfachheit und überwältigender Folgerichtigkeit das Beispiel eines durch und durch politischen Charakters, der nicht in lauter Dialektik verdunstet, sondern in Sieg, Peripetie und Untergang unabänderlich sich selber »wählt«, auf sich selber besteht: »Als wenn der Mensch sein eigener Schöpfer wär / Und kennte keinen Ursprung.«²⁶ Bei solcher Argumentation wird unausgesprochen die »aristotelische« oder »bürgerliche« Konzeption vom Theater (um Brechts Termini zu gebrauchen) vorausgesetzt, und Brechts *Coriolan*, das Produkt einer ganz andersartigen Konzeption vom Theater, wird dann im falschen Bezugsrahmen abgewertet²⁷. Wir werden sehen, wie diese Argumentationsweise bei Grass ausfällt.

Um die Unmöglichkeit einer Tendenzierung des *Coriolanus* zu untermauern, führt Grass einleitend eine Äußerung Heinrich Heines an: »Knapp und jeden Versuch lähmend, diese Tragödie ins Geschirr einer Tendenz spannen zu wollen, hat Heinrich Heine sich zum *Coriolanus* geäußert: »Man sollte manchmal glauben, Shakespeare sei ein heutiger Dichter, der im heutigen London lebe und unter römischen Masken die jetzigen Tories und Radikalen schildern wolle« (GC 29). Erstens wird aus dieser Äußerung Heines nicht unbedingt ersichtlich, warum die Tragödie nicht ins Geschirr einer Tendenz gespannt wer-

25 Wekwerth, *Notate*, S. 111.

26 Hans Egon Holthusen, Günter Grass als politischer Autor. In: *Der Monat* (1966), H. 216, S. 80.

27 Hultberg argumentiert ähnlich, doch formuliert er seine Voraussetzungen: »Die klassischen Stücke, die nicht die »Einheit der Fiktion« brechen wollen, die geschlossen sind, und die ihre eigene illusorische Welt auf der Bühne schaffen, können nicht mit einem direkten Appell an das Publikum versehen werden, ohne daß das aufgekleistert wird. [. . .] Es ist ja, milde ausgedrückt, zweifelhaft, ob Shakespeare, Goethe und Schiller diese soziale Funktion des Theaters im Auge gehabt haben, als sie ihre Stücke schrieben, und deshalb entsteht daraus etwas Gekünsteltes, wenn diesen Werken solch eine Tendenz aufgenötigt wird.« In: Bert Brecht und Shakespeare, S. 103.

den kann, und zweitens hat sich Grass wohlweislich gehütet, weiter aus Heines Bemerkungen zum *Coriolanus* zu zitieren. Ironischerweise hätte Brecht nämlich gerade aus Heines Coriolan-Interpretation gute Argumente für seine Veränderungen gewinnen können. Heine bezieht nämlich klar – und sehr deutlich – Position gegen die kolossale Coriolan-Gestalt, bezeichnet Coriolans Mutter als »die römische Wölfin Volumnia, die den Wolf Cajus Marcius einst gesäugt mit ihrer eisernen Milch. Ja, letztere ist eine wahre Matrone, und aus ihren patrizischen Zitzen sog die junge Brut nichts als wilden Mut, ungestümen Trotz und Verachtung des Volkes.«²⁸

Ebenso hebt Heine vor allem den in Shakespeares Stück angelegten Konflikt zwischen Plebejern und Patriziern hervor: »Wie immer hat Shakespeare auch im vorliegenden Drama die höchste Unparteilichkeit geübt. Der Aristokrat hat hier recht, wenn er seine plebejischen Stimmherren verachtet; denn er fühlt, daß er selber tapferer im Kriege war, was bei den Römern als höchste Tugend galt. Die armen Stimmherren, das Volk, haben indessen ebenfalls recht, sich ihm trotz dieser Tugend zu widersetzen; denn er hat nicht undeutlich geäußert, daß er als Konsul die Brotverteilung abschaffen wolle. ›Das Brot aber ist das erste Recht des Volks‹«²⁹.

Damit präsentiert Heine eine einleuchtende Interpretation – zumindest der ersten drei Akte. Denn er verzichtet auf quasi-politische Betrachtungen wie: großes Individuum gegen wankelmütige Masse, sondern versucht den bei Shakespeare gezeigten Konflikt zwischen Plebejern und Coriolan seinem echt politischen Gehalt nach zu erfassen: auf der einen Seite Festhalten an einem tradierten *virtus*-Konzept (als Identität von Wort und Tat), das nur individuell verwirklicht werden kann, gegen die (mit der Entwicklung des Staates) aufkommende Notwendigkeit von sozialen Regelungen auf der anderen Seite. Gleichzeitig zeigt Heines Bemerkung, wie in Shakespeares Stück die Möglichkeit zu einer Tendenzverschiebung durchaus angelegt ist: wenn das »Das Brot aber ist das erste Recht des Volks« (ein Ausspruch Saint-Justs) nur als primäres Recht herausgestellt wird. Wohl gemerkt: Brecht ist diese Verschiebung nicht gelungen.

Demgegenüber interpretiert Grass den *Coriolanus* als die Tragödie des Individuums, »der vom Schicksal getriebenen Kolossalfigur« (GC 46) Coriolan, »den kleine Mängel endlich und tragisch zu Fall bringen« (GC 34). Er sieht in dem Stück nicht den Konflikt zweier gleicher Rechte, sondern sieht das gesamte Drama einzig auf die Riesengestalt Coriolan hin angelegt: »Zwar nachgiebig der Mutter gegenüber, steht er doch bis zum Ende unverbesserlich seinen Part durch, und keine Partei kann ihn uminterpretieren, also für sich gewinnen, weil er nicht vieldeutig ist, mehr noch, weil sich das Personal dieses Stückes,

28 Heinrich Heine, *Werke und Briefe*, hrsg. von Hans Kaufmann (Berlin, 1961), Bd. 5, S. 487.

29 Ebd., Bd. 5, S. 489.

Patrizier, Plebejer und Volsker, um ihn schart, ihn spiegelt und seine Eindeutigkeit vervielfacht« (GC 33).

Mag sein, daß sich Grass von der verfälschenden Tieck-Übersetzung hat irreführen lassen. Nichtsdestoweniger bleibt seine Interpretation doch mehr als fragwürdig, wenn er im *Coriolanus* nichts mehr als die »brutale Eindeutigkeit« (GC 32) des Helden entdecken kann oder wenn gar alle anderen Personen des Dramas keine andere Funktion als die der Unterstützung des Helden haben sollen. Da wird Menenius zum »narrischen Spiegel seines Helden« (GC 47); Marcius' Sohn »verdoppelt den Helden« (GC 45); Volumnia füllt »die Lücken des Sohnes aus« (GC 48), kurz, das gesamte »Personal des Stückes« (GC 33), der »Chor« (GC 48), »vervielfacht seine Eindeutigkeit« (GC 33). Doch damit noch nicht genug. Um die Interpretation vollends stimmig zu machen, wendet Grass einen bewährten Kunstgriff an und macht aus den römischen Plebejern »fanatische Kleinbürger« (GC 31), denn Shakespeare habe ja, als er das Stück schrieb, Londons Puritaner, also Kleinbürger, vor Augen gehabt.

Gemäß dieser einseitigen Interpretation oktroyiert Grass dem *Coriolanus* dann eine dualistische Struktur: »Während Shakespeare alles unternahm, die tragisch düstere Größe seines Helden herauszustreichen und *folgerichtig* die Plebejer als mickrige Kleinbürger [. . .] zeichnete« (GC 35). Etwas später heißt es dann: »Doch so ebenbürtig Volumnia neben Coriolanus steht, *dem Gesetz dieser Tragödie folgend*, steht sie im Chor der Volkstribunen und Plebejer, der Patrizier und Volsker, also aller, die des Coriolanus Untergang entweder vorbereiten oder nicht verhindern können« (GC 48, Hervorhebungen von mir). Selbst wenn Shakespeare ein so geartetes dualistisches Gesetz der Tragödie verfolgt haben sollte, dann jedenfalls kaum auf der Ebene: »tragisch düstere Größe« versus »mickrige Kleinbürger«, die von vornherein die Prädominanz des großen Individuums mitpostuliert, sondern eher auf der Ebene gleichwertiger Rechte (verkürzt: Tugend versus Brot, um nicht »Moral versus Fressen« zu sagen). Auf diese Weise spielt Grass in seinem Coriolan-Aufsatz noch nicht einmal Shakespeare gegen Brecht aus, sondern Grass gegen Brecht.

Brecht hat bekanntlich nie hinter dem Berg gehalten mit seiner Einschätzung von Shakespeares Theater und seiner Absicht, dies nach seinen eigenen, ganz andersartigen Voraussetzungen umzuarbeiten. Dem verschließt sich Grass jedoch; er versucht, auf eben die Stufe zurückzugehen, die Brecht abbauen wollte. Sie wurde von Brecht einmal als das »Drama für Menschenfresser« bezeichnet: »Ja, die großen Einzelnen! Die großen Einzelnen waren der Stoff, und dieser Stoff ergab die Form dieser Dramen. Es war die sogenannte dramatische Form, und dramatisch bedeutet dabei: wild bewegt, leidenschaftlich, kontradiktorisch, dynamisch. Wie war diese dramatische Form? Was war ihr Zweck? Bei Shakespeare sehen Sie es genau. Shakespeare treibt durch vier Akte den großen Einzelnen, den Lear, den Othello, den Macbeth, aus allen seinen menschlichen

Bindungen mit der Familie und mit dem Staat heraus in die Heide, in die vollständige Vereinsamung, wo er im Untergang sich groß zu zeigen hat. Dies ergibt die Form, sagen wir, eines Haferfeldtreibens. Der erste Satz der Tragödie ist nur da für den zweiten, und alle Sätze sind nur da für den letzten Satz. Die Leidenschaft ist es, die dieses Getriebe im Gang hält, und der Zweck des Getriebes ist das große individuelle Erlebnis. Spätere Zeiten werden dieses Drama ein Drama für Menschenfresser nennen« (BW 15, 149). Der dort von Brecht beschriebene Mechanismus: »Die großen Einzelnen waren der Stoff, und dieser Stoff ergab die Form dieser Dramen«, durch den die politische Konzeption zur ästhetischen erhoben wird, eben dieser Mechanismus liegt auch bei Grass vor. Reinhard Baumgart hat das in Hinblick auf Grassens *Plebejer* formuliert: »Voraussetzung des Ablaufs und der Spannungen scheint [. . .] die Annahme, eine einzige hohe Figur könnte durch ihr Votum eine geschichtliche Situation verändern. Auf Brechts Ja und Amens wird erwartet wie auf Pius' Nein [in Hochhuths *Stellvertreter*], ja wie auf Philipps oder Wallensteins Entscheidung bei Schiller. Spät und naiv scheint da eine Dramaturgie durch, deren feierliche Prätention noch das autonome Individuum, die Willensfreiheit war. Wollte Grass im Ernst heimkehren zu den Theaterhelden und -illusionen vor *Dantons Tod*, sich treuerziger stellen, als selbst Grillparzer war, von Ibsen und allen Kommenden ganz zu schweigen?«³⁰

Die rhetorische Frage scheint überflüssig, denn oft genug hat Grass diese Konzeption, »deren feierliche Prätention noch das autonome Individuum, die Willensfreiheit war«, in seinen literarischen Werken zu Felde geführt. Sei es ›ironisch distanziert‹: »Für mich, Oskar, und meinen Pfleger Bruno möchte ich jedoch festhalten: Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch; und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, bei aller Freundschaft und Einsamkeit, noch immer keine namen- und heldenlose Masse.«³¹ Sei es ›undistanziert‹, als Schriftstellerverdienst: »Er [der Geschichtenerzähler] kann den einzelnen, das Individuum, aus der Masse lösen und benennen.«³² Die letzte Aussage stammt aus dem Wahlkampf von 1965, und dort empfahl er auch seine EsPeDe als Garantie für den Individualismus: »Umgeben von den Riesen unserer Gesellschaft, den Interessenverbänden und Gewerkschaften, war es möglich, unabhängig und beweglich Davids jahrtausendealten Triumph, den Sieg des Individualismus, zu feiern.«³³ So weit her scheint es mit der scharfen Trennung von Politik und Dichtung bei Grass nun auch wieder nicht zu sein.

Man gewinnt somit den Eindruck, als habe Grass den Coriolan-Vortrag zu einem Forum machen wollen, auf dem er unter Shakespeares Mantel seine

30 Reinhard Baumgart, *Plebejer-Spätlese*, S. 152.

31 Günter Grass, *Die Blechtrommel* (Frankfurt/M., 1962), S. 11.

32 Günter Grass, *Über das Selbstverständliche* (Neuwied, 1968), S. 15.

33 Ebd., S. 53.

eigenen Vorstellungen ausbreiten wollte. Und es fragt sich, ob von einem so ›tendenziösen‹ Standpunkt eine adäquate Kritik an Brechts ›Tendenzen‹ gelingen kann. Brecht hat sich selbst eingehend mit derlei Kritik auseinandergesetzt: »Die Frage ist, ob das Theater dem Publikum die Menschen so zeigen soll, daß es sie interpretieren kann, oder so, daß es sie verändern kann. [. . .] Der Schauspieler hat dann seiner künstlerischen Gestaltung Kritik gesellschaftlicher Art einzuverleiben, welche das Publikum packt. Solche Kritik scheint manchen Ästheten alter Art vermutlich als etwas ›Negatives‹, Unkünstlerisches. Aber das ist Unsinn. Der Schauspieler kann ebenso wie ein anderer Künstler, etwa ein Romanschreiber, gesellschaftliche Kritik in sein Kunstwerk bringen, ohne es zu zerstören. Die Abwehr gegen solche ›Tendenzen‹ kommt von denen, die unter dem Mantel, daß sie die Kunst verteidigen, einfach die bestehenden Zustände gegen Kritik verteidigen« (BW 16, 922).

IV

Die dort von Brecht vorweggenommene These »Politisierung bedingt Zerstörung des Kunstwerks« wird auch in Grassens Aufsatz angeführt: »wie der Wille zur Tendenz die Details verschleißt und Poesie allenfalls als kunstgewerbliches Putzmittel duldet« (GC 40), oder: »Seine [Brechts] Fassung hat der Tragödie das naive Gefälle genommen und an dessen Stelle einen fleißigen Mechanismus gesetzt, der zwar sein Soll erfüllt und die gewollte Tendenz geschmackvoll ästhetisiert« (GC 41). Zu einem solchen Werturteil kann Grass nur gelangen, weil er Politik und Ästhetik voneinander trennt, und den ästhetischen Wert als eigenständiges Ding – unabhängig von der politischen Füllung – behandelt wissen will. Urteilt Grass aber selbst nach diesem Vorsatz? Wird sein ästhetisches Urteil nicht vielmehr auch aus politischen Anschauungen gespeist und von ihnen geleitet?

Zu diesen Fragen muß man angesichts der Grass'schen Belege für die Brechtsche »Entästhetisierung« des *Coriolanus* kommen. Beschreibt Grass in der Tat »Schönheiten« bei Shakespeare, wenn er z. B. zu dem beliebten Verlegenheitsmittel der Naturmetaphern greifen muß, um seine Vorstellungen von ästhetischem Wert darzulegen. »Die Poesie schreitet in frostigem Rausch daher« (GC 32), heißt es bei ihm, und es ist die Rede von »blühendsten Dialogpassagen« (GC 40) und von »kraftvoller Bearbeitung« (GC 41). Sind die herrlichen Schimpfworte »kräftiger bis poetischer Natur« (GC 38) bei Shakespeare als solche wirklich schöner als die bei Brecht? Ist der Gipfelpunkt von Coriolans Schimpftirade gegen die Plebejer, sein Ausruf »Hängt euch«, nicht vielmehr deshalb schöner als Brechts abgeschwächtes »Nur hängen hilft da«, weil das »Hängt euch« besser dazu angetan ist, die Kolossalität der Coriolan-Gestalt zu steigern, die Plebejer aber »zu Würmern zu machen« (GC 38), wie Grass

meint? Und sind die 27 Narben des Coriolan bei Shakespeare schöner als die 9 Narben bei Brecht, weil mehr Narben nun einmal schöner sind, oder weil 27 Narben eben eher die »Gigantenmaße« (GC 42) Coriolans entwerfen, als Brechtens mickrige 9 Narben? Grassens Befund, daß Brechts Bearbeitung ein ästhetisch minderwertiges Produkt sei, soll hier nicht weiter erörtert werden. Er mag zu Recht bestehen, allein Grass' Belege scheinen keineswegs hinreichend, den Schluß auf »kunstgewerbliches Putzmittel« zuzulassen.

Hat nun der Leser des Coriolan-Aufsatzes den Eindruck gewonnen, Brecht habe durchweg politisch-didaktische Vorstellungen im Kopf gehabt, als er den Helden relativiert, den Plebejern Klassenbewußtsein gegeben, das Stück mit a) politisiert und b) dessen Poesie zum kunstgewerblichen Putzmittel degradiert habe, so steht ihm, dem Leser, noch eine Überraschung bevor. Denn am Ende des Aufsatzes kündigt Grass sein eigenes Stück, *Die Plebejer proben den Aufstand*, an, in dem er Brechts Verhalten am 17. Juni 1953 darstellen will. In diesem Stück, erfährt der Leser, soll der politisch-tendenziöse Brecht nun auf einmal ein Ästhet sein, genauer: ein »mieser Ästhet« (GP 48), wie es später im Stück heißen wird, eine »ungetrübte Theaternatur«, der »alles zur ästhetischen Frage wird« (GC 54). Von dem Brecht, der eben noch so vehement den Shakespeare geändert hat, heißt es nun, als er mit den Berliner Arbeitern konfrontiert werden soll: »Die Arbeiter zitieren ihn; er zitiert Shakespeare. Die Arbeiter berufen sich auf Marx; er beruft sich auf Livius« (GC 54).

Doch es gilt, an dieser Stelle genau zu verfahren: der völlige Umschwung in der Argumentation, die Austauschbarkeit der Begriffe »Tendenzdichter« und »Ästhet« scheint zu täuschen. Was Grass bei der Ankündigung der *Plebejer* beweisen will, ist offenbar folgendes: da Kunst und Politik für ihn grundsätzlich getrennt sind, sind auch politische Tendenzen, soweit sie durch Kunst geäußert werden, nichts weiter als Ästhetizismen. Indem er den Aufstand der Plebejer in der Dichtung konfrontiert mit dem tatsächlichen Aufstand der Berliner Arbeiter, will er die rein ästhetische Qualität des fiktionalen Aufstands herausstellen. In diesem Sinn wird der Tendenzdichter dann natürlich zum Ästhet. Der Umschwung in der Argumentation wird also bedingt durch eine veränderte Fragestellung. Hatte Grass im Aufsatz nach dem Verhältnis von Politik und Ästhetik innerhalb der Dichtung gefragt, fragt er nun in den *Plebejern* nach dem Verhältnis von Dichtung insgesamt zur Politik.

V

Politik versus Dichtung: um diesen Dualismus dreht sich Grassens »dialektisches Theater(-stück)«. Er findet eine Entsprechung in einem inneren, strukturellen Dualismus, aus dem der Fortgang der dramatischen Handlung genährt wird. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Grass in Shakespeares *Corio-*

lanus eine solche dualistische Struktur (»tragisch düstere Größe« versus »mickrige Kleinbürger«) zu erkennen glaubte. Dieser Interpretation gemäß hat er den Coriolan-Stoff in seinen *Plebejern* verarbeitet, um dadurch einen parallelgeschalteten Dualismus durchgängig in sein eigenes Stück zu transponieren. Den Plebejern werden die Berliner Arbeiter zur Seite gestellt, dem Coriolanus – man sage und schreibe – der Coriolan-Abwerter Brecht. Besonders deutlich wird Grass' Bemühen um diese Parallelschaltung an einer Stelle, als er die Plebejer eine Szene aus dem *Coriolan* proben läßt, die sich weder bei Shakespeare, noch bei Brecht, noch sonstwo findet, sondern eine eigens von Grass erdichtete Coriolan-Szene ist³⁴. Grass läßt die römischen Plebejer dort (II, 3) von ihren Kriegserfahrungen berichten: »Vor Antium hat unsere Kohorte die Geier gemästet« (GP 43), aufgrund deren sie dann davor zurückschrecken, die Waffen im Aufstand gegen Coriolan zu erheben. Grass mußte diese Coriolan-Szene erfinden, um die Parallele zu den Berliner Arbeitern herstellen zu können, die kurz vorher von ihren Erfahrungen aus dem zweiten Weltkrieg berichtet hatten, um daraufhin ihrerseits Skrupel vor einem gewaltmäßigen Aufstand zu zeigen.

Auf der anderen Seite beginnt die Gleichsetzung von Coriolan mit dem »Chef«, Brecht, schon in der ersten Szene, und wird durch das ganze Stück hindurch aufrechterhalten. Auf Litthenners Bemerkung: »Wie sagt der Chef? Es habe des Coriolan Bescheidenheit, was Hemd und Hose angeht, seinen himmelstürmenden Hochmut zu belegen«, antwortet Podulla mit der Anspielung: »Gewiß! Auch er kleidet sich anspruchslos und wechselt nur notfalls das Hemd.« Was von Litthenner dann noch verstärkt wird: »Du bist doch wohl nicht der Meinung« (GP 9 f.). Dort wird die Gleichsetzung zwar noch »vorsichtig« suggeriert, doch etwas später (I, 8) wird Brecht dann sehr deutlich von Helene Weigel alias Volumnia als ein Coriolan beschimpft. »Auf die Coriolan-Puppe« zeigend meint sie: »Dieser Kerl färbt ab!«, und fragt gleich darauf: »Sag, bist du eins mit Coriolan?« (GP 30). Podulla fügt noch hinzu: »Wo ist mein Textbuch? Hochmut bleibt sich treu« (GP 30).

Auf diese Weise läßt Grass neben die Polarität zwischen Coriolan und den Plebejern die Polarität zwischen Brecht und den Arbeitern treten. Zugleich auch noch eine Polarität zwischen Brecht und den Mitarbeitern vom Berliner Ensemble, so daß die Isolierung perfekt wird. Neben den Helden Coriolan wird der Held Brecht gestellt, wenngleich letzterer sich verzweifelt gegen die Heldenrolle zu wehren scheint, die ihm die Arbeiter zuweisen wollen: »Wo ich hinblicke: Teigknetter, die aus mir einen rasselnden Helden backen wollen« (GP 32). Oder an anderer Stelle: »Zuerst sollte ich euch den Helden mimen; als es sich mir verbot, auf die Straße zu gehen, hielt man mich für eine treffliche

34 Alle anderen Szenen aus dem *Coriolan*, die Grass in den *Plebejern* proben läßt (vgl. I, 2 oder I, 4), werden mit dem Text der Dorothea Tieckschen Übersetzung bestritten, nicht aber mit dem Text der Brechtschen Bearbeitung!

Coriolan-Besetzung« (GP 99 f.). Bewußtsein über die Absichten der Heldenbäcker nützt Brecht ebensowenig wie seine Abwehrversuche: in Grassens Stück muß er in der Gestalt des Chefs alle klassischen Funktionen eines Helden übernehmen. Mehr noch als in Shakespeares *Coriolanus* die dramatische Handlung von Coriolans Aktionen getragen und vorangetrieben wird, wird die dramatische Handlung in den »vier Akten Zaudern«, wie die *Plebejer* bezeichnet worden sind³⁵, von dem alleinseligmachenden Zögern Brechts getragen und retardiert.

Wollte Grass nun Brecht als den Ästheten zeigen, der den Bezug zur politischen Wirklichkeit verloren hat, mußte er vor allem darzustellen versuchen, daß dessen literarische Arbeit, ihrem Selbstverständnis nach von politisch-didaktischer Qualität, in der Tat nur rein ästhetischer Qualität war. Die ästhetizistische Haltung des Chefs mag schon dadurch angedeutet werden, daß er gleich bei seinem ersten Auftritt (I, 2) in Versen zu sprechen hat. Wollte Grass dadurch Brechts »Befähigung zum Klassikerdasein« (GC 28) nachweisen, von der er im Coriolan-Aufsatz gesprochen hatte? Der eigentliche »Nachweis«, daß der Tendenzdichter nicht mehr als ein Ästhet sei, wird dann etwas später (I, 3) versucht. Dabei bedient sich Grass eines geschickten Kunstgriffs: er setzt die früheste Phase des Brechtschen Schaffens kurzerhand in direkte Relation zu der späten Phase der fünfziger Jahre, überspielt mithin Brechts Wendung zum Marxismus völlig. In dem Coriolan-Aufsatz hatte es geheißt: »Sein Revolutionserlebnis war der Spartakusaufstand. Der junge Brecht schrieb *Trommeln in der Nacht*. Aufständische deutsche Arbeiter hießen bei ihm allezeit Kragler« (GC 53). Wie zahlreiche andere Argumente aus dem Aufsatz taucht auch dieses im Stück wieder auf³⁶:

35 *Vier Akte Zaudern* ist der Titel einer Rezension der *Plebejer* von Sigurd Baecker. In: *Vorwärts*, 16. 2. 1966.

36 Teils finden sich die Argumente aus dem Aufsatz in Umkehrung im Stück wieder: hatte Grass im Aufsatz Brechts Entwertung der herrlichen Schimpfworte bemängelt (vgl. GC 37 f.), wird er im Stück zum Schimpfwortsammler gemacht (II, 5), der zudem noch die Grass'sche Hochschätzung solcher Verbalismen zu teilen hat: »Das Schimpfwort ist eine Waffe.« (GP 55). Meist werden die Argumente aus dem Aufsatz aber direkt den Mitarbeitern Brechts in den Mund gelegt: In I, 1 fragt Podulla: »Warum ändern wir Shakespeare?«, um dann die Grass'schen Vorbehalte anzumelden: »Ihn [Coriolan], aus Widersprüchen gefügt. Ein Berg, Koloß, nicht abzutragen.«; »Nein, ein Gigant, schicksalsgetrieben und umgeben von Plebs.«; »Er ist sich selbst Feind genug. Coriolan besiegt Coriolan« (GP 11). Neben diesen Argumenten nehmen sich die Passagen, die Grass aus dem von Brecht aufgezeichneten Gespräch *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares »Coriolan«* übernommen hat, verhältnismäßig gering aus. Z. B. sagt Litthenner: »Wie sagt der Chef? Es habe des Coriolans Bescheidenheit, was Hemd und Hose angeht, seinen himmelstürmenden Hochmut zu belegen« (GP 9). Im Gespräch hatte B[recht] gesagt: »Ein Detail für viele: Da von seinem Stolz die Rede ist, spüren wir nach, wo er Demut zeigt« (BW 16, 887).

ERWIN: Immerhin war dieses Spartakus-Stück dein erster finanzieller Erfolg. *Grinst.*
 Revoluzzer mit Mond.

CHEF: Weil selbst der Liebknecht und die Luxemburg beide Romantiker.

ERWIN: Und du damals: ein Anarchist, unterernährt mit Gitarre und Talent.

CHEF *lacht leise*: Dennoch fruchtbare Zeit gewesen – sprudelte nur so. Nachtlange
 Diskussionen: Die Revolution klassisch machen oder romantisch machen.

ERWIN: Doch auch bei dir siegte der ästhetische Standpunkt.

CHEF: Schon Marx weist darauf hin.

ERWIN: Und Lenin schlägt vor, die Revolution wie Kunst zu betreiben.

CHEF: Also: Lehrstück machen. Publikum klüger machen! Hier! Mit geschulten
 Volktribunen den Plebejern zeigen: Wie macht man Revolution, wie macht man
 keine. – Oder Neues von heute? Den Coriolan liegen lassen? – Oder mal wieder
 Gedichte? Kurze. Private. Kommen Bäume drin vor. Silberpappeln womöglich
 (GP 15).

Zweierlei wird in dieser Passage suggeriert: a) der »ästhetische Standpunkt« hat bei Brecht zu allen Zeiten gesiegt, bei *Trommeln in der Nacht* ebenso wie beim *Coriolan*. b) Im Bewußtsein dieser seiner eigenen Ohnmacht hat bei Brecht ein gewisser Desillusionierungsprozeß eingesetzt: es ist ihm völlig gleichgültig geworden, ob er ein politisches Theaterstück schreibt oder »kurze, private« Gedichte. Beide haben gleiche Qualität. War eine solche Argumentation möglich geworden durch die Gleichsetzung von Frühzeit und Spätzeit Brechts, wird sie hier noch dadurch unterstützt, daß dem *Coriolan*-Bearbeiter ein allzuhoher Anspruch untergeschoben wird: »Wie macht man Revolution, wie macht man keine«. »Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit« (BW 16, 717) war der oft von Brecht geäußerte Anspruch seines Theaters. Hätte er diesen bei der *Coriolan*-Bearbeitung in der Tat auf die Weise umsetzen wollen, wie Grass meint, dann würde ohne Frage sehr bald ein Desillusionierungsprozeß eingesetzt haben. Doch zu zeigen, wie man eine Revolution macht, war ja bei weitem nicht der politisch-didaktische Zweck des *Coriolan*.

Dieses vorgestellt, fährt Grass dann fort, den Ästheten zu präsentieren, was so weit geht, daß Brecht sogar die Berichte der Arbeiter über den Aufstand für seine *Coriolan*-Bearbeitung ausbeuten will. Der Aufstand selbst scheint ihn zunächst nicht sonderlich zu berühren: »Es wäre ja gelacht, wenn sich dieser Vormittag nicht retten ließe« (GP 25). Als die Arbeiter und die Darsteller der Plebejer in eine Schlägerei geraten (II, 2/3), reagiert Brecht folgendermaßen (man beachte wieder die Verse): »Ich bitt euch, schlägt den gleichen Knoten / ein zweites Mal, hier, der schnappt den. [...] Und jetzt wird stillgehalten, vaterunserlang, / ganz statuarisch, ganz Laokoon! –« (GP 40). Und als der Maurer ihn mit Schimpfworten attackiert (II, 5): »Du bist, du, du bist ein ganz gemeiner, listiger, hinterlistiger, ausgekochter und ganz gemeiner, du bist, sage ich...«, meint Brecht »gelassen«: »Vielleicht hören wir uns diese ziemlich beispielhafte Steigerung noch einmal an. In der gehörten Reihe der Adjektive verdient die Wiederholung seiner Formulierung »ganz gemeiner«

einige Aufmerksamkeit« (GP 54). Einem solchen Brecht würde die Weigel wohl zu Recht entgegengehalten haben: »Was bist du doch für ein mieser Ästhet!« (GP 48). Zumal der sich bei Grass in letztmöglicher Steigerung noch »listig« mit dem Anspruch übertrifft: »Wissen möchte ich, wer am Ende die besseren Noten nach Hause trägt: die Natur oder mein Theater!« (GP 26).

Bei diesem letzten Ausspruch des Chefs wird allzu deutlich, was seinen vorher zitierten Aussagen schon implizit war: der Bezug von Natur zu Theater (und umgekehrt) ist hier als ein antinomischer begriffen, nicht aber als ein dialektischer. Ersteres mag der Grass'sche Standort sein; er ist dem Brechtschen allerdings konträr entgegengesetzt. Allein der Satz: »Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit« vermag schon zu zeigen, in welchem dialektischen Dreischritt Brecht den Bezug von »Natur« zu »Theater« gedacht hat. So muß Grass eine falsche Basis aufrichten: er muß Brecht seine eigene Konzeption von der Polarität zwischen Dichtung und (politischer) Wirklichkeit unterschieben. Denn erst auf der Grundlage dieser Polarität kann ein Ästhet, der den Bezug zur politischen Wirklichkeit verloren hat, existieren und vorgeführt werden.

Doch die in solcher Weise gegebene Begründung für Brechts undurchsichtiges Verhalten am 17. Juni 1953 reicht Grass offenbar noch nicht. Er läßt noch ein weiteres Argument hinzutreten: der Theoretiker schreckt vor der Praxis zurück. Zu Beginn des zweiten Aktes (II, 2) kommt Litthenner mit einer Parabel (»Der Tiger wollte den sitzenden Theoretiker fressen«, (GP 37) vom Chef zurück. Darin geriert sich der Theoretiker wie ein Ästhetiker: »Sitzend sprach er [der Theoretiker] zum Tiger: Bevor du in Praxis umsetzt, sag mir die Zahl deiner Zähne, verrate, nach welchem System sie gestellt sind; auch wüßte ich gern, welcher Ästhetik deine Sprunggelenke gehorchen« (GP 37). Im folgenden rätselraten Podulla und Litthenner dann herum, ob der Tiger den Theoretiker wohl gefressen hat, doch das Ergebnis heißt dann: »Fortan folgte der Tiger dem Theoretiker und schämte sich mehr und mehr seiner Unwissenheit« (GP 38). Theorie als Hemmschuh für drängende Praxis, wird als Brechts Rezept ausgegeben: »Und solche Moral hat der Chef als Rezept verschrieben?« (GP 38).

Derlei Hinweise auf den Theoretiker Brecht finden sich an zahlreichen Stellen in den *Plebejern*. Gleich nachdem Litthenner die Parabel erzählt hat, geraten die Arbeiter und die Darsteller der Plebejer in eine Schlägerei, woraufhin Podulla bemerkt: »Wenn dieses Praxis ist, war seine Theorie falsch.« (GP 39). Und als der Aufstand zusammengebrochen ist (IV, 4), kommt der Parteidichter Kosanke frohlockend zu Brecht zurück: »Immer noch fleißig!? Neue, die Welt bewegende Theorien entwickelt? Na Chef? So stumm?« (GP 97).

Es scheint übertrieben, diese Komponente so stark hervorzuheben wie Volker Klotz, der die *Plebejer* als »die Tragödie der Theorie« bezeichnet hat. Richtig ist allerdings, was Klotz weiter bemerkt: »Theorie und Praxis finden so wenig

zusammen wie der Chef und die Arbeiter.«³⁷ Der Pragmatiker Grass, von dessen »penetranter« Theoriefeindlichkeit schon gesagt wurde, daß sie sich zur Ideologie verstiegen habe³⁸, wendet in den *Plebejern* wiederum seine eigenen Voraussetzungen auf Brecht an. Nicht von der Praxis ausgehende und auf die Praxis zurückwirkende Theorie wird hier vorgestellt; sie wird vielmehr präsentiert als ein von jeglicher Praxis abgelöster – ja der Praxis entgegengestellter – utopistischer Fluchtort für einen Poeten, der mit der real-politischen Wirklichkeit nichts mehr anzufangen weiß:

MAURER: Der läßt genauso die Rolläden runter wie die in der Universität. Intelligenzler! – Solidarität! Haben wir gerufen. Mit Sprechhören. War eine Pleite hier. CHEF *leise, akzentuiert*: Die Studenten folgten vielleicht angespannt einer Vorlesung über Lenins Briefe an die Petrograder Genossen, darin er ihnen nach Marx beweist, daß Aufstand, genau wie Krieg, eine Kunst ist (GP 44).

Diese Verträumtheit in Theorien weist hin auf jene gewisse Art von Wissensübermaß, mit der Brechts Zaudern vor dem politischen Bekenntnis durchweg in den *Plebejern* begründet wird. Was dann hinführt und gipfelt in dem Schluß-Aphorismus: »Ihr Unwissenden! Schuldbewußt klag ich euch an« (GP 107). Bei alledem wird Brecht – und das sei keineswegs übersehen – nicht unsympathisch gezeichnet. Doch versucht man die sympathische Aura, in die der Chef eingepackt ist, zu durchdringen und die faktischen Argumentationen in dem »deutschen Trauerspiel« zu finden, stößt man eben auf unsympathische Argumente.

Überdenkt man abschließend die beiden Grass'schen Hauptargumente gegen Brecht noch einmal: der Ästhet findet keinen Bezug zur Real-Politik, der Theoretiker keinen zur Praxis, so muß man zu dem Schluß kommen, daß einer oftmals geäußerten These nur sehr bedingt zugestimmt werden kann. Es ist vielfach gesagt worden, Grass habe in den *Plebejern* nicht eigentlich Brecht darstellen und angreifen wollen, sondern vielmehr sich selber³⁹. An der Gestalt des Chefs habe er sein Selbstverständnis vom Dichter, wie vom »politisch engagierten Bürger« erörtern wollen. Gewiß, der Ästhet, als den Grass den Chef darstellt, trägt weitaus mehr Züge von Grass als von Brecht. Gewiß auch, daß Grass seine Abneigung gegen Manifeste und Aufrufe mehrfach kund getan hat, insbesondere wenn seine Unterschrift auf solchen verlangt wurde. Doch schon dort hält der Vergleich den unterschiedlichen politischen Situationen nicht mehr stand. Ob Grass von der bundesdeutschen »Linken«, von diesen »schmalbrüstigen Radikalen, Sektierern und Utopisten«⁴⁰ mit der Forderung: »Unterschreiben! Unterschreiben!« bedrängt wird, oder ob ein Bekenntnis für

37 Volker Klotz, Ein deutsches Trauerspiel. In: Loschütz, *Von Buch zu Buch*, S. 133.

38 Vgl. Peter Schneider, Individuelle Sachlichkeit. In: *Kürbiskern* 1 (1968), S. 170.

39 Vgl. z. B. Hand Schwab-Felisch, Günter Grass und der 17. Juni. In: Loschütz, *Von Buch zu Buch*, S. 145 ff.

40 Grass, *Über das Selbstverständliche*, S. 53 und 103.

einen Aufstand verlangt wird, der nach Grass »deutlich sozialdemokratische Züge trug«⁴¹, das sind zwei sehr verschiedene Dinge.

Vor allem letzterer Faktor macht es sehr unwahrscheinlich, daß Grass seine eigene Situation auf die Bühne bringen wollte. Zudem hat er schließlich 1965 nach verlorener Wahl in der bitterbösen *Rede über das Selbstverständliche* klar dargelegt, was er für das »selbstverständliche« politische Verhalten erachtet. Und der in den *Plebejern* vorgeführte Brecht praktiziert ein solches Verhalten absolut nicht, wenn der Steinträger ihm vorhalten muß: »Was wir verlangen, sollte selbstverständlich sein« (GP 32). Oder wenn Brecht selbst verkündet: »Unsere Gäste dürfen erwarten, daß wir das Selbstverständliche tun« (GP 47), was dann darin besteht, daß er den durchnäßten Arbeitern trockene Kleidung reichen läßt.

Derlei Anspielungen zeigen, daß Grass in der Tat in den *Plebejern* einen frontalen Angriff gegen den Kollegen Brecht richtet, der seine literarische Arbeit als eine politische versteht. Gegen das Selbstverständnis eines »engagierten Schriftstellers« polemisiert Grass hier in gleicher Weise, wie er es in der *Hofnarren-Rede* getan hat. Dort wurde die Attacke gegen den Kollegen Peter Weiss geritten: »Wenn, zum Beispiel, Peter Weiss, der doch immerhin das Buch *Der Schatten des Körpers des Kutschers* geschrieben hat, plötzlich bekennt, er sei ein »humanistischer Schriftsteller«, wenn also ein mit allen Sprachwässerlein gewaschener Dichter und Poet dazu nicht bemerkt, daß dieses Adjektiv schon zu Stalins Zeiten verhunzt worden ist, wird die Farce vom engagiert-humanistischen Schriftsteller bühnenwirksam. Wäre er doch lieber der Narr, der er ist.«⁴² Bühnenwirksam ist sie geworden, diese »polemische Farce, böser als *Götter, Helden und Wieland*«. Verbliebe noch der Satz zu sagen, mit dem die ganze Geschichte anfängt, mit dem Grass seine Attacke gegen Brecht in der Coriolan-Rede eröffnet: »Die Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir. – Die Vermessenheit hat das Wort!« (GC 28).

41 Ebd., S. 45.

42 Günter Grass, Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe. In: G. G., *Über meinen Lehrer Döblin* (Berlin, 1968), S. 69.

ANDRZEJ WIRTH
[New York City]

BRECHT AND GROTOWSKI

It is necessary to differentiate between innovational inspirations which crop up from time to time and an experimental theater in the sense of long-term laboratory work, which formulates its own theatrical principles based on a specific collective acting training. In contemporary western theater culture only Grotowski's Polish company can be said to qualify as this second type of undertaking. It is a permanent, professional company which has existed now for nearly eleven years, operating according to universal rules of the workshop. Its program includes not only the development of a new kind of acting but also the goal of distinct innovations in such fields as theatrical architecture (the removal of the barrier between stage and audience), acoustics (ignoring architectural aids and relying exclusively on enhancing the natural vocal abilities of the actors), relationship of theater to text (the latter operating analogously to the score of a musical production, providing the subject matter while never ceasing to be literature), and others.

We should dispense at once with typical naive questions as futile in relation to Grotowski: whether his is really an absolute innovation, whether similar goals were not previously established by Meyerhold, Artaud, the classical Asian theater, etc. All innovation is relative and may be evaluated only in the context of time and place, or, more concretely, within a specific national culture—in this case Polish theatrical tradition. As far as I know, no serious examination and evaluation of this aspect of Grotowski's work has yet been undertaken.

Post-war European theatrical experiments have generally taken as their starting point new types of playwriting. Epic dramaturgy demanded the creation of an epic theater; drama of the absurd gave birth to the theater of the absurd. Thus it seems all the more surprising that Grotowski's experiment starts not from the new but the old dramaturgy: classical Polish romanticism, as well as great works from world literature. What sort of experimental theater is this, that bases its plays on texts which would more likely be found in academic repertoires? Against the background of post-war theatrical experimentation, such a question is well put; however, in the perspective of Polish culture, Grotowski's program appears much less startling.

The key may well lie in what I would like to call the paradox of Polish classics. The only truly great dramatic literature of Poland is a product of the

romantic period, but the political realities of a Poland partitioned among three empires and often subjected to policies of extreme cultural repression prevented the establishment of a theater for this literature. Such great romantic dramatists as Mickiewicz, Słowacki and Krasinski were historically bereft of "their" theater. This fact is well known; what seems less understood are the consequences of this situation.

One consequence is that this exile literature without a stage ignored the technical limitations of nineteenth century theater. Only the Brechtian and post-Brechtian crystallization of the aesthetics of epic theater has rendered these plays technically stageable. Therefore, for the theater director and theatergoer, these plays are very contemporary, not resurrected from nineteenth century repertoires, and not subject to historical treatment. The staging of Mickiewicz' *Forefathers' Eve* in Warsaw in 1968 provides a good example, since it was the dramatic reception and consequent banning of this play that ignited the student revolt for democratic freedoms. An experiment based on a classical text is under Polish conditions only superficially paradoxical; indeed, it evidences an understanding of the necessities which have determined the situation of Polish theater.

Grotowski's theater has a history of its own, as well as a clear consciousness of its future development. It is difficult to speak of it as a static entity, since during its eleven year life-span it has been constantly in motion, growing from premiere to premiere—regarded merely as stages of artistic experimentation.

My first meeting with the theater of Grotowski occurred in early 1960, when the provincial company from Opole arrived in Warsaw for a series of guest performances, bringing with them two plays: Cocteau's *Orpheus* and Byron's *Cain*. My impression of these performances was the worst imaginable. Grotowski's theatrical ideas were at that point still confined to a doctrine, which in turn was buried in bad acting, a lack of genuine discipline and pretentiousness. It took me several years to realize that this phase was unavoidable. Grotowski, the maximalist in ambition, was forced to begin his experiment with the destruction of "good technique" in the habits of his actors before he could lay the foundations for his own pedagogy. His teachings were less a reorientation of existing theatrical concepts than activity on a rather different level. Thus *Orpheus* und *Cain* represented Grotowski's theater in a transitional phase; his actors had already ceased to be "good" in the conventional sense, but had not yet begun to be actors of the experimental theater.

After this first disappointing encounter it was difficult for me to take reports of Grotowski's experiments seriously. My chance attendance at a 1963 performance afforded me only my second look at the provincial ensemble: this time Marlowe's *Faust* was the subject of Grotowski's interpretation. By now Grotowski had succeeded in creating an astonishing demonstration of a mature

doctrine in practical application. What had seemed on paper to be pretentious cant was here substantiated as mastery of technique—an area of theatrical endeavor in which bluffing is impossible. It became clear to me that not only was this probably the only theater in Poland deserving of the name “experimental” but also that serious innovational work was underway which might prove important to all contemporary theater.

Everything here seemed somehow turned on its head. Take for example the working methods of the company: rehearsals, which nearly exhaust the non-performance activities of the conventional theater here occupied only one-third of the schedule. The other two-thirds were devoted to training: maintaining the actors in a state of psychic and physical readiness through a specially developed system of exercises. The nearest analogy which comes to mind is yoga: Grotowski speaks of “conditioning the personality” of the actor. But practitioners of yoga are actually aiming in the opposite direction, toward breaking contact with the world in favor of contemplative immersion in the self. Grotowski drives his actors toward a state of ecstasy which is really a form of mystic contact with the world. Yoga technique (especially the Chinese version) is introverted, while Grotowski’s is extroverted. He conveys this opposition through contrasting concepts: extasis/instasis.

Grotowski’s methods are anti-naturalistic. His actors’ training begins with the overcoming of “natural” impulses and reactions. The goal of this training is an “artificial” technique of acting. Grotowski speaks in this regard of “technique I”—the actor’s suppression of his potential “naturalness”—and “technique II”—revelation of the naked impulse which is usually masked in so-called “natural” acting. The assumption here is that the familiar practice of acting natural (in life as well as in the theater) actually serves to disguise impulses. Thus, through the elimination of false “naturalness,” Grotowski’s actors approach what is really natural—the naked impulse—which in Grotowski’s opinion includes elements both of ecstasy and of the spasm.

Another important element of Grotowski’s method is his relation to Meyerhold’s “biomechanics.” The actor’s physical deftness is for Grotowski not an end in itself but rather a means toward a psychic act. He speaks of “initiative technique”—preparation for a definite psychic act. The creation of a role is accomplished by defining the stimuli which instigate a given experience and focusing on those which result in a more precise performance than could be attained merely by applying principles of formal composition to acting.

Grotowski’s work inspires particular respect in that its results may be verified objectively; they are manifested in specific acting techniques independent of the actor’s mood, and are more accessible to critical examination than capricious displays of “talent in the natural state.” Limiting ourselves to one example, we might return to Grotowski’s treatment of theatrical acoustics, which he renders independent of architecture. His acoustical instruments are

confined to the actor and his vocal abilities, developed through the conquering of "naturalness." The precision of his acoustical techniques, refined through consummate discipline and consciousness of the physical—specifically, training of the occipital, laryngeal and abdominal voices, utilization of the resonators, protracted exhalation setting the body aquiver with vocal vibration, his reverberating or "echo-voice"—all these make possible his achievement of effects unknown in the conventional European theater and unavailable to it. In Marlowe's *Faust*, performed in a tiny, crowded room, the actors at points indicated by the director, speak with a vocal echo suggesting a Gothic auditorium: the actors' vocal resources, multiplied through conscious bodily training, create the architecture in the viewers' imaginations, and become "scenographic" elements. One may disagree with the whole of Grotowski's doctrine, but still cannot fail to discern his unusual success in broadening the theater's potential through innovational techniques for developing the actor's expressive capabilities.

Grotowski's relation to the great literary texts he employs is deserving of special attention. He treats them as we have said, as *partituras*. They are often taken apart, cut, and recomposed, but their literal sounds are preserved. In spite of what might seem a supremely contrary attitude to the classics on Grotowski's part, the word of the poet remains holy for him. He treats the classic texts as reservoirs of mankind's experiences; as material in which archetypes of elementary human situations are recorded. The function of the text is altered in the perspective of new strata of human experience; for example, Wyspiański's *Acropolis* is interpreted in light of the extermination camps. Clive Barnes and other American critics who interpreted Grotowski's theater in terms of formal ballet miss one of the most crucial aspects of his experiment: the importance of the text. Grotowski's theater is a literature-oriented theater. Polish romantic drama provides Grotowski with reservoirs of the tribal memory of the nation. A natural assimilation of much of Polish romanticism can be considered prerequisite and allows Grotowski to present his Polish audience with variations of themes, which are deeply imbedded in the national consciousness.

Grotowski leads a company comprising only a few persons who have become non-exchangeable parts. They have perfected techniques I and II to the point that realization on stage of the director's seemingly backbreaking postulates has become possible. The most technically proficient actors of the conventional theater might be described metaphorically as airline pilots. Grotowski's actors by comparison are astronauts, who, through assimilation of the necessary skills, have achieved the ability to exist under conditions fatal to pilots of conventional aircraft. I believe this metaphor could be expanded: the cosmic journeys of Grotowski do not cancel out the conventional theater; they merely show its supposed absolute limits to be relative. This contribution alone

suggests that his theater, though in no sense inspired by missionary zeal, may have a truly vivifying effect on the contemporary aesthetic consciousness.

Perhaps we could predict and more fully comprehend what effect Grotowski could have by comparing him with another influential figure of contemporary theater: Bertolt Brecht. Western European and American theater have given Grotowski a reception comparable to the initial reception of Brecht, who has probably had the greatest impact on the aesthetic consciousness of contemporary theatrical culture since Stanislavski.

Asked by a critic of *Le Lettres Françaises* about his position *vis-à-vis* Brecht, Grotowski answered:

I think it is necessary to distinguish between methods and aesthetics. Brecht, for example, explained many very interesting things about the possibilities of a way of acting which involved the actor's discursive control over his actions, the *Verfremdungseffekt*. But this was really not method. It was rather a kind of aesthetic duty demanded of the actor, for Brecht did not actually ask himself: "How can that be done?" Although he has provided certain explanations, these are only general. . . . Certainly Brecht did study the technique of the actor in great detail, but always from the standpoint of the producer observing the actor.¹

Grotowski correctly defines his position *vis-à-vis* Brecht in terms of different goals rather than in terms of opposition. We shall compare Brecht and Grotowski as theater men, bringing in the aesthetic implications of Grotowski's method and the practical implications of Brecht's aesthetics.

Let us begin with the distinguishing aspects. The major differences concern the role allocated by our two artists to the actor. Grotowski calls his theater "a poor theater" because its only effects are created by the actor's body and craftsmanship. Thus his theater is reduced to essentials: actor and audience. From Grotowski's point of view, Brecht's epic theater would be, in contrast, a "rich" or "synthetic" theater, since it entails an aesthetics of disparate creative disciplines—drama, settings, lighting, and acting—unified in the so-called "model production."

Grotowski's actor has mainly to be concerned with eliminating the resistance of his own body; Brecht's actor with overcoming the resistance of false ideas. Accordingly, Grotowski's ideal is the "holy" actor, devoted to self-analysis, while Brecht's ideal is the socially aware actor devoted to an analysis of society. The aims of a Grotowski actor are sincerity and self-exposure; the aims of a Brechtian actor are observation (*die Beobachtung*) and the exposure of other people according to their function in society. Thus the former could be called introvertive and the latter extrovertive. Grotowski's actor is characterized by his ability to fall into a trance (which Grotowski considers the highest form of theatrical concentration), while the ideal state for Brecht's actor is sobriety and an acceptance of the unexpected interruption.

1 Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theater* (Denmark, 1968), p. 205.

Grotowski focuses his attention on the relationship between actor and audience and strives for "inner harmony" in the actor and the audience. Brecht focuses his attention on the relationship between the actor and the figure portrayed, and prescribes conflict between the two. Brecht also underlines and denounces the conflicts in society, represented in his theater by the audience.

Both Brecht and Grotowski stress the role of signs in the theater (Grotowski calls them "ideograms"). Theater as a system of poetic signs was derived in Brecht's case from his insistence that the actor disassociates himself from the figure which he portrays. The *Verfremdungseffekt* was introduced in order to express this non-identity. The signs created by a Grotowski actor are to be believed in; the signs of the Brechtian actor are created in order to be understood. In Brecht's theater, his metaphysics (a socialist utopia) led to the technique (the *Verfremdungseffekt*). The reverse is true of Grotowski's theater: his technique led to metaphysics, to "something which is impossible to define but which contains Eros and Caritas."² Grotowski is in search of images and metaphors which are believable to his audience, while Brecht constructs parables for believers.

The eradication of "blocks" in the actor, which Grotowski calls the "via negativa," has its equivalent in Brecht's eradication of illusion and psychology in acting and in drama. Grotowski's "negative technique" corresponds to the negativity of the *Verfremdungseffekt*, employed as a specific form of socially-oriented criticism. Brecht, however, transcends the negativity of his own thinking with the development of the positive aesthetics of a scientific age.

The artists also oppose each other in the evaluation of theatrical didacticism. While Brecht takes a positive view of didacticism and even treats it as one of the primary aims of his theater, Grotowski opposed it in a very decisive way. He says: "I do not put on a play in order to teach what I already know. It is after the production is completed, and not before, that I am wiser. Any method which does not itself reach out into the unknown is a bad method."³

The impact of Oriental theater on Brecht and Grotowski provides an interesting parallel. The influence of the Japanese No-play on Brecht's dramaturgy is well known. (The extent of his assimilation of Far Eastern tradition has not yet been adequately explored; unfortunately, research tends to limit this influence to the *Lehrstücke*). The Chinese theater influenced his aesthetics of acting. Grotowski speaks of being influenced by the training techniques of the Peking opera, Indian Kathakali, and the Japanese No-theater. Grotowski's interest in the Far Eastern tradition is more technical and practical than aesthetic. He is more interested than Brecht in the ideograms of Far Eastern theater and in finding a possibly new system of signs which would have meaning within

2 Ibid., p. 22.

3 Ibid., p. 130.

the European frame of reference. Thus Grotowski is continuing and expanding an aesthetically relevant but nuclear aspect of Brecht's theater: implicit in his discussion and use of the *Verfremdungseffekt* is the necessity of developing a system of signs. Brecht had not reached the point of demonstration; now Grotowski, while also assimilating some of Artaud's insights, is moving in this direction.

The treatment of emotions by both artists bears some resemblance. Brecht is not so much against emotions, as against their uncontrolled use in the theater. Grotowski violently opposes artificially stimulated emotions; emotions are justifiable to the extent to which they can be translated into believable signs. For Brecht, emotions are justifiable to the extent to which they can be translated into socially relevant ideograms. Both Brecht and Grotowski share the view that method should precede inspiration.

Both artists employ the term "dialectics" as an important basis for their theories. Speaking of dialectics, Brecht means the dialectics of reality and the necessity to see reality's contradictions, especially the social or class contradictions. Grotowski speaks of the dialectics of basic emotions: mockery and apotheosis, love and hate. Following Jung, he is more interested in the psychology of the species, while Brecht, as a follower of Marx, is primarily interested in the sociology of the classes. Grotowski makes a distinction between the authentic image of ourselves which is "real truth" and the conventional image of ourselves which is "popular truth." Brecht's theory is oriented towards the external world and based on the distinction between illusion and social law.

Brecht and Grotowski show an amazing similarity in their treatment of the classics. The classics provide both artists with material for confrontation. The Brechtian term "umfunktionieren," which means to change the function of the classics, applies to Grotowski as well. They both also understand the importance of the language: Brecht's devotion to the Hölderlin translation of Sophocles finds its analogy in Grotowski's devotion to the language of the Calderon translation by the Polish romanticist Słowacki. Grotowski is more radical in his treatment of the classics; his adaptations result in collages of the original classical works. Even so, the word of the poet remains holy and the radical structural changes do not affect the literary texture of a classical work. Brecht's transformation of Lenz' *Hofmeister* from a bourgeois tragedy into a comedy is similar to Grotowski's transformation of Wyspiański's *Acropolis* from an apotheosis of the Mediterranean myth to its mockery. Thus Brecht's particular custom of directing "against the text" is familiar to Grotowski. He makes radical use of it in transferring the action of the *Acropolis* drama from the Polish castle Wawel to the concentration camp of Auschwitz. In Grotowski's adaptations of the classics, "the relation of his scenario to the original text is that of a musical variation to the original musical theme."⁴

4 Ludwik Flaszen, in *Towards a Poor Theater*, p. 97.

In closing, let us point out one more major difference between Brecht and Grotowski. Brecht's ideological system of reference is defined but it would be difficult to say anything definitive about Grotowski's ideology. There are echoes of Nietzsche, Durkheim and Jung, used in an eclectic manner; he avoids all ideological commitment to any kind of system: "... the signs we use are the skeletal forms of human action, a crystallization of a role, an articulation of the particular psycho-physiology of the actor."⁵ Does this mean that Grotowski's method can be used for differing ideological systems of reference? This remains to be seen. What can be stated is that Grotowski went beyond Brecht. Grotowski's main contribution to European theater arts lies in the fact that he expresses, more visibly than Brecht, the conviction that theater is a kind of poetic semantics. Brecht's "ideograms," to coin Grotowski's phrase, are forms of human action intent on changing reality into a utopian ideal. Grotowski's ideograms are skeletal and therefore more visible even though the meaning of the human action which they express remains undefined.

Despite all the differences between Brecht and Grotowski, they arrive at the same, if variously expressed, basic conviction: theater belongs more to the presentational than to the representational arts, is more semantic than mimetic. Could the proliferation of Grotowski's theories challenge Brecht's aesthetics? Brecht's theatrical theory could assimilate Grotowski's technique without losing its identity. It seems, however, unlikely that Grotowski could assimilate Brecht's concepts without jeopardizing the essence of his teaching.

5 Grotowski, p. 24.

JULIAN H. WULBERN
[San Diego, California]

IDEOLOGY AND THEORY IN CONTEXT

For some time I have felt vaguely uneasy about an article that appeared in the issue of *Symposium* for fall, 1968, "The Idea of Commitment in Brecht's and Ionesco's Theories of the Theater", by Ann Demaitre.¹ In this article Mlle. Demaitre attempts to confirm Ionesco's negative assessment of Brechtian theory and to demonstrate an "unbridgeable difference" between the dramatic theories postulated by the two playwrights. Taking as her point of departure the all too familiar schema found in Brecht's notes to *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in which he distinguished categorically between the traditional "dramatic" form of theater and his own "epic" form, she provides a fairly valuable critical service in extending this chart to shed needed light on Ionesco's theories of "antithéâtre". But the very fact that she uses this chart as her principal handle on Brecht should indicate that she has not gone far enough, for on the one hand it by no means represents the entirety of Brecht's eventual theatrical *Weltsicht*, stemming as it does from the 1931 commentary on *Mahagonny*, and on the other it represents only the theoretical side of Brecht's theater, which was frequently at odds with his practice.

In the first place, it can scarcely be overstated that Brecht never, not even at the time when it was drawn up, intended this schema as an absolutely definitive statement of his dramatic theory, as his footnote appended thereto in the original expressly states: his aim was simply to indicate possible shifts of emphasis, not total abandonment of the traditional suggestive emotionality of the theater.² And it is equally clear that this schema cannot be taken, as it all too frequently is, as the sum total of his insight into theater, for both his later theoretical writings and his practice of theater, both as *Stückeschreiber* and *Regisseur*, represent a constant attempt to refine and modify his viewpoint, to clarify what he meant by 'epic' theater. Indeed, misunderstanding of this term appears to have haunted him, and finally, exasperated at critical misapprehension of what he intended, he reluctantly abandoned the term in his 1954 appendix to *Das kleine Organon für das Theater*, in a cryptic note entitled "Die Dialektik auf dem Theater":

1 Ann Demaitre, "The Idea of Commitment in Brecht's and Ionesco's Theories of the Theater", *Symposium*, Vol. 22, No. 3 (Fall, 1968), pp. 215-223.

2 Bertolt Brecht, *Stücke* 3 (Frankfurt, 1955), p. 266.

Die nachfolgenden Arbeiten, die dem Abschnitt 45 des "kleinen Organon für das Theater" gewidmet wurden, legen die Vermutung nahe, daß die Bezeichnung "episches Theater" für das gemeinte (und zum Teil praktizierte) Theater zu formal ist. Episches Theater ist für diese Darbietungen wohl die Voraussetzung, jedoch erschließt es allein noch nicht die Produktivität und Änderbarkeit der Gesellschaft, aus welchen Quellen sie das Hauptvergnügen schöpfen müssen. Die Bezeichnung muß daher als unzureichend bezeichnet werden, ohne daß eine neue angeboten werden kann³.

The decision to abandon the rubric 'epic' theater appears to stem from Brecht's frustration at oversimplification of his theoretical concepts of theater, oversimplification which was then and appears to remain rooted in the practice by critics of considering his writings about the theater in isolation from his works for and his work in the theater. This frustration is perceptible as an undercurrent in his theoretical writings from about 1935 on, and it had become particularly acute by 1951, as witness the following passage from a letter to an actor:

Viele meiner Äußerungen über das Theater werden, wie ich sehen muß, mißverstanden. Besonders aus zustimmenden Briefen oder Artikeln sehe ich das. Es ist mir dann zumute, wie es einem Mathematiker zumute wäre, wenn er läse: Ich bin mit Ihnen ganz einverstanden, daß zwei mal zwei fünf ist. Ich glaube, gewisse Äußerungen werden mißverstanden, weil ich Wichtiges vorausgesetzt habe, anstatt es zu formulieren.

Die meisten dieser Äußerungen, wenn nicht alle, sind als Bemerkungen zu meinen Stücken geschrieben, damit die Stücke richtig aufgeführt würden. Das gibt ihnen einen etwas trockenen, handwerklichen Ton, als schreibe ein Bildhauer, wie man seine Plastik aufstellen solle, auf was für einen Platz, auf was für einen Sockel – eine kühle Anweisung. Die Adressaten erwarten vielleicht etwas über den Geist, in dem die Plastik gebildet wurde: aus der Anweisung müssen sie mühsam darauf schließen⁴.

Some valuable insight into what Brecht was reaching for in his later theoretical development is provided by Manfred Wekwerth in his account of a discussion held by the directorial team of the Berliner Ensemble at Brecht's villa in Buckow just nine days before his death. During preparatory work on the Ensemble's production of *Die Tage der Commune* (which was, incidentally, a highly 'dramatic' production, quite different from what one might expect from reading Brecht's 1931 schema), the term 'dialectic theater' came under scrutiny, and at Brecht's behest work was dropped in order to explore the concept in some detail. Wekwerth describes the turning point in the ensuing discussion thus:

Überhaupt müsse man die Dialektik für das Theater neu betrachten. Für ihn sei sie die Möglichkeit, einen Vorgang lebendig darzustellen. Brecht bemerkte, daß ich mir eine Notiz machte: "Unterstreichen Sie dick *lebendig*! Es gibt Dummköpfe, die immerfort Totes für Lebendiges halten." Und auf dem üblichen Theater sei diese Dummheit

3 Brecht, *Schriften zum Theater* 7 (Frankfurt, 1964), p. 223.

4 Brecht, *Schriften zum Theater* 6 (Frankfurt, 1964), p. 183.

besonders tief eingewurzelt, provozierte er sich weiter, hier habe man es geradezu zu einem Handwerk entwickelt, mit den "Unebenheiten", nämlich Widersprüchen, einer Fabel reinen Tisch zu machen. Aber ein reiner Tisch sei eben ein leerer Tisch. Deswegen könne man die Forderung, Vorgänge lebendig darzustellen, so einfach das klinge, gar nicht hoch genug einschätzen⁵.

It is precisely this sense of the contradictions inherent in life that provides the experiential basis of Brecht's theater, especially as he brought his works to life on stage in the Berliner Ensemble. And it is just this aspect of his works that keeps him from being, as Mlle. Demaitre and Ionesco both suggest he is, a Communist polemicist, a purveyor of political didacticism or, most especially, of socialist realism. There is simply too much of the texture of life in his mature works to permit such oversimplification, particularly when it is understood that his concept of the dialectic was essentially more Hegelian than Marxist.

There can, of course, remain no doubt that Brecht was a committed writer or that he believed in Marxist economic and social theory to the end of his days. But his view of life was much broader than, to use Ionesco's term, *le social*. He saw man as a complex, pluralistic being, driven by a number of different forces, among which was his social condition. And while this social condition is Brecht's point of departure – he stubbornly clung to the notion that his works could expose its iniquities and bring about real change – it is never his exclusive topic. It was in large part the breadth of his view of life that prevented him from adapting himself to social realism or becoming a Marxist apologist; indeed, I suspect that no small amount of his theoretical writing was intended to justify his formalism to the party. Never a Utopian Marxist, Brecht devoted his works to exposition of the human condition as he saw it, and his vision was anything but narrow.

I know of no better work to illustrate the complexity of Brecht's theater than his *Leben des Galilei*. His original intention when he conceived the work in 1937 was certainly polemic: he intended it as a *Lehrstück* to demonstrate how cunning, Hegel's *List der Vernunft*⁶, might be used to defeat a regime, specifically Hitler's Germany, which systematically suppressed the truth. In this version Galileo's recantation of his controversial views on astronomy is portrayed as a positive measure calculated to placate the Inquisition and gain him time to continue his research and eventually to complete his *Discorsi*, the fundamental work of modern physics, which work he finally has smuggled out of the country. But by the time Brecht got around to preparing the work for the stage in collaboration with Charles Laughton during his exile in Santa

5 Manfred Wekwerth, "Auffinden einer ästhetischen Kategorie", *Sinn und Form: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht* (Berlin, 1957), p. 265.

6 Hegel's term is explored in detail by Brecht in his essay, "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit", *Versuche* 9 (Frankfurt, 1949), pp. 85-97.

Monica, his concept of the social responsibility of the scientist had changed: appalled at the use of the atomic bomb to terminate the war with Japan, he became aware that the scientist was answerable to society in his quest for the truth.⁷ He now set out to demolish the positive characterization he had previously drawn, his new goal being to underscore the social dereliction of the scientists who had lent their talents to the development of the ultimate weapon of destruction, with no equivocation as to its eventual use. He attempted to achieve this end by demonstrating how Galileo's recantation, now calculated only to save his own skin, had played into the hands of the Inquisition to such an extent that not even the completion of the *Discorsi* could efface the guilt he felt. In short, he saw Galileo's application of self-seeking cunning not as a positive measure by which an oppressive *Obrigkeit* might be subverted, but rather as the original sin of modern science.

Yet even with his intention so drastically changed, Brecht could not bring himself to undo Galileo entirely. Both Martin Esslin and Robert Brustein have suggested that certain characters, notably Azdak of *Der kaukasische Kreidekreis* and Mother Courage herself, were originally conceived by Brecht as socially negative characters, but that they eventually wormed their way into his affection and "got away" from him, acquiring an all too human appeal which prevented them from carrying out the negatively didactic roles intended for them.⁸ Certainly Galileo is another such character, the more so because of Brecht's original admiration of him. For the actual revisions seem little more than an afterthought: a scene depicting Galileo's heroic devotion to his research during a plague epidemic was cut as inconsistent with his later recantation, and the final scene was totally recast to portray the recantation as a sort of social betrayal which increased the power of the Inquisition, extended the subjugation of the peasants, and set the cause of science back a century.

But it is the play as a whole, not just the final scene, that works upon the audience, and its total effect is clearly dialectic, rather than merely didactic. In the first place, it is in many respects Brecht's most 'dramatic' (conventional, Aristotelian, non-'epic') work. This is not to say that Brecht here at last abjured the sort of *Verfremdung* he practiced in other works, for Galileo's entire approach to science is depicted as *verfremdend*: he stands the accepted facts of the universe on their heads to expose them as empty shibboleths. But what distinguishes this work from *Mutter Courage*, for example, is that the *V-effekt* functions organically in *Leben des Galilei*; it is systematically worked in as an essential aspect of the central figure, not grafted onto the work as something strikingly external. Where Helene Weigel steps out of character as Mother Courage to comment upon the progress of the war and its effect upon her and

7 Brecht, *Schriften zum Theater 4* (Frankfurt, 1963), p. 203.

8 Martin Esslin, *Brecht: The Man and his Work* (Garden City, New York, 1961), p. 117; and Robert Brustein, *The Theater of Revolt* (Boston, 1962), p. 271.

her family, both Ernst Busch and Charles Laughton remain essentially in character as Galileo throughout the work, despite Brecht's assurance that neither became totally absorbed into the role.⁹ The *V-effekt* is still there, but because it is not so obtrusive as it is in Brecht's other works, its ultimate effect is even more dialectic, since both aspects of humanity are here organically fused in a single character seen from a single viewpoint.

Even more important for an understanding of the dialectic effect of *Leben des Galilei*, it has its most potent subversive effect precisely where, if we were to take Brecht simply as a Communist polemicist, we would least expect it, in East Berlin. Friedrich Luft, the critic of *Die Welt*, sensed the tension created by the work in his review of its 1957 East Berlin premiere by the Berliner Ensemble:

Man sieht vor allem ein Stück, das, gerade jetzt und hier in Ostberlin gespielt, auf eine beklemmende Weise revolutionär wirkt. Es handelt von der bedrängten Freiheit des wissenschaftlichen Gewissens. Es zeigt das Dilemma, in das Galilei, der geniale Sternphysiker, gerät, da er erkennen muß, wie das alte Weltbild falsch und überholt ist. Die neuen Augen eines neuen Zeitalters strafen den wissenschaftlichen Glauben von gestern Lügen . . . Das nun gerade in einem Theater zu hören, das in einer Zone liegt, da sich die Herrschenden gegen eine Veränderung zum Humaneren hin brutal sträuben, ist erregend. Professoren und Studenten der Ostzone, die das verhärtete Dogma eines längst toten Stalinismus nicht mehr annehmen wollen, sitzen im Gefängnis. Ulbricht hält jeden Ansatz eines liberalen Denkens für Hochverrat und verfolgt ihn unerbittlich. Diesen Galilei, dieses kluge und mit revolutionärer Weisheit durchsetzte Stück, gerade an diesem Ort zu betrachten, ist gespenstisch, ist fast so etwas wie eine politische Reinigung Brechts posthum¹⁰.

While Luft is certainly exercising an anti-eastern polemic of his own in this review, and while he obviously misses the point of the revised work, which attacks not so much the regime that suppresses truth as the individual who submits to such suppression, he nevertheless accurately senses the almost unbearably palpable tension produced by the work in East Berlin. Yet it was no less effective, for example, in an excellent 1966 production by the Goodman Theater in Chicago, especially when taken in the context of teach-ins and demonstrations against the cruel absurdity of the war in Vietnam. For *Leben des Galilei* is fundamentally dialectic; it poses in the most concrete terms one of the essential issues of our time: critique of those who 'cop out', who relive the 'innere Emigration' of the German liberal intellectuals who failed to confront the Nazi menace squarely in the early 1930's. And it does so in a way that underscores the contradictory demands made upon the individual by the pluralistic terms of life, for Brecht does not oversimplify the human condition by turning Galileo into a thoroughly despicable figure or by making an *a priori*

9 Brecht, *Aufbau einer Rolle* (Berlin, 1962), p. 15.

10 Friedrich Luft, "Brechts *Galileo Galilei* von beklemmender Aktualität", *Die Welt*, January 17, 1957, p. 19.

Wer nicht will, daß er lebendigen Leibes sterbend leide,
Schwinge den Becher und fordre den Mond als Kumpan.⁵

If Marianne Kesting were right, then we would find the specific and differing qualities of the originals skillfully recreated. In fact we find nothing of the sort. It is true that there are superficial differences in, for example, the rhythmic structure. Clearly the second of these two poems is much better than the first. But these divergencies are overwhelmed by the similarities in the diction. Far from being examples of a unique sensitivity to the particular qualities of the original poems, we find that they are very clearly the product of a consistent, but surely misguided, conviction with regard to the method of translating Chinese poetry, and that this method is so consistently employed that it amounts to a personal style. We find a facile preoccupation with sound – facile, because so much is sacrificed to it – in end rhyme, interior rhyme, alliteration. The verse is characterized by a cloying, totally outworn, sub-Brentano lyricism most apparent in the second example, which may have been his attempt to intuit the musicality of Chinese verse and something of the structure of sound patterns, but which does so only at the expense of all German poetic values. His *Nachdichtungen* have not dated since he made them. They were already dated when he made them.

As a sort of side-product of this almost manic preoccupation with the sound of his verse which results inevitably in a lack of concern for the sense of his own poem, the Chinese original is totally misrepresented. The soldiers, in the first of these poems, are the king's "claws and teeth." Klabund turns them into "Adler und Eulen," but only so that they can rhyme with "heulen" and "fäulen." "Adler," for the soldiers, might pass; but not "Eulen," and "Adler" it is because of "Eulen." "Deine Augen sprühen Furcht und Hohn," which has no basis whatsoever in the original, is a very confused line. The words are there because of the internal rhymes and alliterations: sprühen-Mütter, Furcht-Fron, Hohn-Lohn.

It is instructive to compare Pound's version of this third verse. In its own way it is just as free as Klabund's, yet it succeeds as English poetry and also captures nicely the sense of the archaic, which Klabund is also aiming for:

Minister of War, aye slow in the ear,
how hast construed
that a mother's corpse
is soldier's food.⁶

Klabund's *Nachdichtungen* are simply inferior poetry. This is why they fail as translations. I can see no justification whatsoever for considering them, as Marianne Kesting does, to be "bezaubernde Nachdichtungen fernöstlicher

⁵ *Loc. cit.*, p. 555.

⁶ *The Classic Anthology defined by Confucius* (London, 1955), p. 99.

Lyrik"⁷ unless one were to understand the phrase ironically. He should have heeded what the Duchess said to Alice: "Take care of the sense and the sounds will take care of themselves." There can be no double standard, for if the poem fails as *Dichtung*, then it will also fail as *Nachdichtung*.

Unlike Klabund, but like Pound, Brecht was more concerned with sense than sound. Brecht translated relatively few poems, but his approach was so successful that it has been held up by at least one sinologist and translator as the best method of translating some Chinese poetry.⁸ In view of this fact and in order to understand exactly how Brecht did translate, it is worth examining in some detail the process by which he arrived at his versions.

This process began with Arthur Waley, perhaps the most celebrated translator from the Chinese. Waley's translations represented a considerable advance on the rhymes as on the blank verse and iambic pentameter versions which were popular at the end of the last century and during the first decades of this century. Waley's translations were, I suspect, easily the most widely read; they certainly achieved the greatest circulation, far beyond those of any other sinologist. It would be truer to say, borrowing Eliot's phrase, that it was Waley and not Pound who was "the inventor of Chinese poetry for our time."⁹ Naturally this is not intended as a value judgement, but merely as a quantitative statement of fact. There was, one suspects, a particular reason for this. People felt that Waley's versions could be trusted, that they were more "reliable," whereas one could never be sure where Pound started and where Pound stopped, unless one could consult the original.

But there is a very real sense in which Waley's "reliability" is a barrier to a proper appreciation of the poems which he is translating. To understand this, we must examine the principles behind Waley's method of translation, and then show them at work in the translation of a particular poem. We will then be in a better position to understand what Brecht has accomplished.

There are two principles to be examined. They have to do with rhythm and with imagery. The question of rhythm is perhaps the more important. Waley followed Pound by taking the Chinese phrase and line as the unit of translation. Previous translators had worked in terms of English verse forms and had forced the Chinese into those patterns. For Pound this innovation was only the start of his work, whereas for Waley it was more like a stopping-point. His method was based on formal considerations. He held it to be desirable to reproduce the number of characters in the Chinese line by the same number of stresses in a line of English verse. In his *170 Chinese Poems* he has explained his position as follows:

7 Loc. cit., p. 10.

8 Joachim Schickel, *Mao Tse-tung, 37 Gedichte* (München, 1967), p. 63.

9 Ezra Pound, *Selected Poems* (London, 1959), p. 14.

but nothing could be further from the truth, for the work represents Ionesco at his comic best. Critics of the London production by Sir Laurence Olivier speak of an alternation between tragic and comic effects, between tongue-in-cheek humor and more or less real anguish.¹⁴ Actually what they are attempting to describe is not simply an alternation between two dissonant moods, but rather a fusion of the comic and the tragic achieved through juxtaposition of the highly risible and the deeply anguished: just when Bérenger's anxiety is the most palpable, he appears the most ridiculous. Indeed, in this work Ionesco comes closer than in any other to realizing his often stated intention of uniting comedy and tragedy in a single new form of total theater. Yet in combining the two dramatic effects in this work, in using the risible to comment upon the anguished, he has also achieved a sort of *Verfremdung* in the most highly dialectical Brechtian sense. We are accustomed to equating death, particularly in the drama, with tragedy, and to associating comedy with human foibles rooted firmly in life. By confronting us with comic aspects of the essentially tragic or pathetic, Ionesco is attempting to force us, as Brecht would have put it, to take a fresh look at our preconceived notions, to see both death and life in a new light. To the thesis that death is tragic he proposes the dialectic antithesis that death is in reality comic, is a bad joke played on man at the end of a troubled existence. The synthesis, that life is hence absurd, he leaves to be drawn by us, and the experience is made so concrete that we can scarcely do otherwise. Taken purely in terms of structure and technique, it would be difficult to imagine a work more highly Brechtian.

Brechtian, that is, in structure, but certainly not Brechtian in its ultimate effect as theater. To leave the matter here would be to agree in essence with Reinhold Grimm, who makes a very convincing case, in comparing the theories of the two, for Peter Szondi's thesis concerning the basically common structure of all modern drama.¹⁵ That Brecht and Ionesco use essentially the same techniques in similar structures is scarcely disputable, but this assertion does little to explain why their works exert such profoundly different effects on audiences. In other words, I still feel that there is indeed an unbridgeable gulf separating Ionesco from Brecht, but I see the source of the difference between them neither in the polemic nor in the theoretic, nor even in the dialectic, but rather in the mimetic aspect of their works. The void that separates them cannot be stated in terms of dramatic theory or structure, which Grimm has shown to be virtually identical. And it is equally misleading to state it in terms of political

14 Gênet (pseud.), "Letter From Paris," *New Yorker*, January 12, 1963, p. 102; and Harold Clurman, untitled review of *Exit the King*, *The Nation*, January 19, 1963, p. 57.

15 Reinhold Grimm, "Brecht, Ionesco, und das moderne Theater," *German Life and Letters*, Vol. 13 (April, 1960), p. 224. Cf. also Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt, 1964), pp. 115-120.

commitment or non-commitment: to do so is only to becloud the issue much as Ionesco has done, for he has little experience of Brecht's theater and no direct experience of Brecht's theories.¹⁶ Rather one must seek the differences in their perceptions of the world and of existence itself, as revealed in their creative works, for here lie the fundamental concerns out of which all the apparent contradictions between them arise. To put it baldly, Brecht's world is essentially an outer world, one in which the individual plays out his role conditioned by his own insights and needs and by the exigencies forced upon him by his historical situation. In contrast, Ionesco's world is exclusively an inner world, formed of his own private fancies and anxieties, responding only to his own exigencies. For Brecht there is no inherent contradiction between the external world of the flesh and the inner world of the spirit; there is no *a priori* reason why the two should not be harmonious, why his Galileo should not be able to enjoy both his roast goose liver and his scientific truth. But the realities of the external world invariably intrude, forcing an unnatural dichotomy between the flesh and the spirit, for if Galileo is to survive in the flesh, he must abjure what his spirit knows to be right. The same sort of dichotomy exists for Ionesco, but for him it is the one immutable fact of existence: the flesh can only act as a drag upon the spirit, since it is finite. For Ionesco, as for his King Bérenger and all the other Bérengers of his works, the ultimate absurdity of the human experience is that the flesh must die, taking with it the spirit. To Brecht the dichotomy between the flesh and the spirit seemed artificially conditioned by the accidents of historical reality, and his works may be taken as explorations of the contradiction between the individual and the collective, resolved only in *Der kaukasische Kreidekreis*, and there by default. But for Ionesco the dichotomy lies at the root of existence, and external or historical reality cannot alleviate or intrude upon his anguish. In short, Galileo may at the end of the play acknowledge his recantation as a social betrayal and rue the consequences of his own *List*, but neither he nor Brecht could observe, as Ionesco's Queen Marguerite does at the end of *Le roi se meurt*, "C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? Tu peux prendre place." It is the sense of the potential but unrealized utility of life that most clearly distinguishes Brecht's works from those of Ionesco, political or theoretical considerations notwithstanding.

16 In an interview granted to the writer on September 11, 1965, Ionesco admitted openly that his direct experience of Brecht was limited, since he neither read nor understood German. He had seen a few French productions of the plays, but he had never read any of Brecht's theoretical writings. His criticism of such concepts as the *V-Effekt* was based solely on his antipathy for the French Marxist critic Bernard Dort, who had sought to introduce Brecht's works to the French public.

EDITION TEXT + KRITIK

Texte, Interpretationen, Kritik: in jedem Heft stehen neben unveröffentlichten Texten eines Autors der neueren Literatur Interpretationen und kritische Beiträge, die sich mit seinem Werk auseinandersetzen.

Bisher sind die folgenden Hefte in der Reihe TEXT + KRITIK erschienen:

1/1a	GÜNTER GRASS 115 Seiten, DM 9,80	18/19	HEINRICH HEINE 80 Seiten, DM 7,80
2/3	HANS HENNY JAHNN 88 Seiten, DM 7,80	20	ARNO SCHMIDT 65 Seiten, DM 5,50
4/4a	GEORG TRAKL 84 Seiten, DM 7,80	21/22	ROBERT MUSIL 85 Seiten, DM 6,80
5	GÜNTER EICH 47 Seiten, DM 4,50	23	NELLY SACHS 51 Seiten, DM 4,50
6	INGEBORG BACHMANN 62 Seiten, DM 5,50	24/24a	PETER HANDKE 80 Seiten, DM 7,80
7/8	ANDREAS GRYPHIUS 44 Seiten, DM 6,80	25	KONKRETE POESIE I 49 Seiten, DM 4,50
9	LYRIK I 42 Seiten, DM 3,50	26/27	LESSING/GOEZE 81 Seiten, DM 7,80
10/11	EZRA POUND 72 Seiten, DM 6,80	28	ELIAS CANETTI 53 Seiten, DM 4,50
12	ROBERT WALSER 34 Seiten, DM 3,50	29	KURT TUCHOLSKY 49 Seiten, DM 4,50
13/14	ALFRED DÖBLIN 79 Seiten, DM 6,80	30	KONKRETE POESIE II 57 Seiten, DM 5,50
15/16	HENRY JAMES 71 Seiten, DM 6,80	31/32	WALTER BENJAMIN 92 Seiten, DM 8,80
17	CESARE PAVESE 35 Seiten, DM 3,50	33	HEINRICH BÖLL Januar 1972

Im Abonnement — vier Hefte jährlich — DM 15,—
— Zu beziehen durch jede Buchhandlung —

RICHARD BOORBERG VERLAG
STUTT GART · MÜNCHEN · HANNOVER



Qayum Qureshi

Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Brecht

Beiträge zum Verständnis seines dramatischen Werkes.
ca. 224 Seiten. ca. DM 28,—

Bertold Brecht und Pessimismus? Dieser Aspekt wird sicherlich Staunen erregen und auf Skepsis stoßen. Jedoch, betrachtet man die Welt, die Brecht geschaffen hat – die Macht der unerkannten dunklen Triebe und der Zwang der erbarmungslosen Wirklichkeit, zwei Grundtatsachen, die das Leben des Menschen in der Brechtschen Welt bestimmen und kennzeichnen, die ihn immer wieder versagen, unterliegen und an der Wirklichkeit zugrunde gehen lassen – so wirkt sie zutiefst pessimistisch. Der Fortschrittsglaube Brechts ist im Vergleich dazu keineswegs nebensächlich, hat aber eine begrenzte Bedeutung: In seinem Bezug auf die soziale Thematik ist er praktischer Natur, hebt aber die Einsicht Brechts in die dunkle Seite des menschlichen Lebens nicht auf. Es ist vielmehr so, daß sich hier zwei Aspekte seines Menschenbildes darstellen. Eine Untersuchung seines Pessimismus muß durch eine Erörterung seines Fortschrittsglaubens ergänzt werden, wenn man Brecht verstehen und seinem Werk gerecht werden will.

Böhlau Verlag · Köln · Wien

Frederic Ewen

Bertolt Brecht - Sein Leben, sein Werk, seine Zeit

Aus dem Amerikanischen von Hans-Peter Baum und Klaus-Dieter Petersen.
492 Seiten, Leinen, 32 DM

»Diese Publikation stellt die unseres Wissens erste breit angelegte Biographie Brechts dar, dessen Leben und dessen Leistung als Dichter, Dramatiker, Theoretiker, Erzähler und Denker vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte und der Weltgeschichte gewürdigt werden.«
Neue Züricher Zeitung

Claassen Verlag GmbH

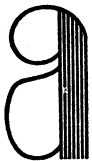
4 Düsseldorf 1 · Postfach 9229

Dichtung – Sprache – Gesellschaft

Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses in Princeton.
In Verbindung mit der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft

Redaktion: Hans-Gert Roloff
etwa 500 Seiten · Leinen · DM 68,—

Der etwa 500 Seiten starke Band enthält alle Vorträge, die im August 1970 auf dem IV. Internationalen-Germanisten-Kongreß in Princeton gehalten wurden. Die Veröffentlichung bietet ein aufschlußreiches Kaleidoskop der derzeitigen Forschungsintentionen der internationalen germanistischen Disziplin. Die Vorträge umspannen unter dem Aspekt des Rahmenthemas „Dichtung — Sprache — Gesellschaft“ eine Vielzahl von Forschungsproblemen der deutschen, skandinavischen und niederländischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Die Kongreßakten erscheinen in Verbindung mit dem Jahrbuch für Internationale Germanistik.



Athenäum Verlag GmbH
6000 Frankfurt/Main

Basis – Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von Reinhold Grimm und Jost Hermand

Band 1 · 1970 · 252 Seiten · kartoniert · DM 28,—

Aus dem Inhalt:

Aufsätze: Trommler, Der Nullpunkt 1945 · Durzak, Der moderne Roman · Grimm, Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen · Hermand, Pop oder die These vom Ende der Kunst · Schwarz, Hermann Hesse · Grathoff, Schnittpunkte von Literatur und Politik · Peter, Die Stummheit des Propheten · Best, Reinhard Lettau oder Über den „arabesken Witz“ · Hinck, Die offene Schreibweise Jürgen Beckers · Beck, Kafkas Durchbruch

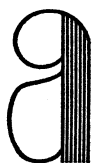
Besprechungen:

Abschied von der Kleinbürgerwelt. Der neue Roman von Günter Grass (Durzak) Reinhard Baumgart, Aussichten des Romans (Grimm) Marxismus und Literatur, Hrsg. von Fritz J. Raddatz (Fr. Rothe) Heinrich Böll, Aussatz (Berghahn) Wondratschek, Früher begann der Tag mit einer Schußwunde (Grimm) Holthusen, Indiana Campus (Grimm).

Band 2 · 1971 · etwa 250 Seiten · Leinen · DM 28,—
kartoniert DM 18,—

Aus dem Inhalt:

Helmut Kreuzer, Zur Periodisierung der „modernen“ Literatur · Hans-Bernhard Moeller, Die Rolle des Films in der Gegenwartsdichtung · Helen Fehervary, Heiner Müllers Brigadenstück · Frank Trommler, Von Stalin zu Hölderlin, Der Entwicklungsroman in der DDR · Horst Denker, Das heulende Gelächter. Vorläufiger Bericht über „Zettels Traum“.



Athenäum Verlag GmbH
6000 Frankfurt/Main

