



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Brecht heute : Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft = Brecht today. 2 1972

Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972

<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.

3
7
794

General Library System
University of Wisconsin - Madison
728 State Street
Madison, WI 53706-1494
U.S.A.

BRECHT HEUTE · BRECHT TODAY

- Prof. Dr. Eric Bentley, New York City, New York, USA
 Prof. Dr. John F. Burt Foster, University of Wisconsin - Milwaukee, Department
 of Comparative Literature, Milwaukee, Wisconsin 53233, USA
 Prof. Dr. Reinhold Grimm, University of Wisconsin, Department of German
 Studies, Madison, Wisconsin 53706, USA
 Prof. Dr. Jost Hermand, University of Wisconsin, Department of German
 Studies, Madison, Wisconsin 53706, USA
 Prof. Dr. Walter Hinder, 5000 Köln-Lindenthal, Institut für deutsche Sprache
 und Literatur, Albert-Magnus-Platz
 Prof. Dr. Ulrich Weisstein, Indiana University, Department of Comparative
 Literature, Ballantine Hall, 401, Bloomington, Indiana 47405, USA
 Prof. Dr. Gisela Kahn, Department of German, Douglas College, New Brunswick,
 Canada, New Brunswick, Canada
 Prof. Dr. Edward F. Hertz, Society-Town, University of Cincinnati,
 Department of German, Cincinnati, Ohio 45221, USA

- Prof. Dr. Eric Bentley*, New York City, New York, USA
- Prof. Dr. John Fuegi*, University of Wisconsin – Milwaukee, Department of Comparative Literature, Milwaukee, Wisconsin 53201, USA
- Prof. Dr. Reinhold Grimm*, University of Wisconsin, Department of German, Madison, Wisconsin 53706, USA
- Prof. Dr. Jost Hermand*, University of Wisconsin, Department of German, Madison, Wisconsin 53706, USA
- Prof. Dr. Walter Hinck*, 5000 Köln-Lindenthal, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albert-Magnus-Platz
- Prof. Dr. Ulrich Weisstein*, Indiana University, Department of Comparative Literature, Ballantine Hall 402, Bloomington, Indiana 47401, USA
- Prof. Dr. Gisela Bahr*, Department of German, Douglass College, New Brunswick, New Jersey 08903, USA
- Prof. Dr. Edward P. Harris*, Secretary-Treasurer, University of Cincinnati, Department of German, Cincinnati, Ohio 45211, USA

BRECHT HEUTE · BRECHT TODAY

JAHRBUCH DER INTERNATIONALEN BRECHT-GESELLSCHAFT

herausgegeben von

REINHOLD GRIMM · JOST HERMAND · WALTER HINCK
ERIC BENTLEY · ULRICH WEISSTEIN · GISELA BAHR

Geschäftsführender Herausgeber

JOHN FUEGI

(Mitarbeiter: B. Correll)

Jahrgang II/1972

ATHENÄUM

General Library System
University of Wisconsin - Madison
728 State Street
Madison, WI 53706-1494
U.S.A.

BRECHT HEUTE · BRECHT
JAHRBUCH DER INTERNATIONALEN BRECHT-GESellschaft

herausgegeben von

- Prof. Dr. Ernst Bloch, New York City, New York, USA
- Prof. Dr. Reinhold Grimm - Jost Bernhard - Walter Brice
- Prof. Dr. Eric Bentley - Ulrich Weisstein - Günter Bahr
- Prof. Dr. Harold Clugis, University of Wisconsin, Department of German Studies, Madison, Wisconsin, USA
- Prof. Dr. Just Hammer, University of Wisconsin, Department of German Studies, Madison, Wisconsin, USA
- Prof. Dr. Walter Hübner, University of Wisconsin, Department of German Studies, Madison, Wisconsin, USA
- Prof. Dr. Ulrich Weisstein, Indiana University, Department of Comparative Literature, Indianapolis, Indiana, USA
- Prof. Dr. Gisela Baur, Department of German Studies, Rutgers University, Newark, New Jersey, USA
- Prof. Dr. Edward P. Harris, Secretary-Treasurer, University of South Carolina, Department of German, Columbia, South Carolina, USA

© 1972 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
ISBN: 3-7610-7134-5 (Leinen)
ISBN: 3-7610-9215-6 (kartoniert)

MEM

PT

2603

R397

Z51794

C.2

V.2

Elisabeth Hauptmann
gewidmet
zum 75. Geburtstag

VORWORT

Im ersten Band der *Brecht Heute · Brecht Today* haben die Herausgeber darauf hingewiesen, daß die Gesellschaft gewissermaßen nach dem Modell von Brechts nichtverwirklichten Plänen für eine Diderot-Gesellschaft gegründet wurde. 1937 beschrieb Brecht seinen Vorschlag für eine solche Gesellschaft folgendermaßen: »Die Diderot-Gesellschaft setzt sich die Aufgabe, Erfahrungen ihrer Mitglieder systematisch zu sammeln, eine Terminologie zu schaffen, die theatralischen Konzeptionen des Zusammenlebens der Menschen wissenschaftlich zu kontrollieren. Sie sammelt Berichte von mit Theater und Film experimentierenden Künstlern über ihre Arbeiten und organisiert ihren Austausch.« Brecht mußte bald erfahren, wie die Verwirklichung dieses Entwurfs durch politische und andere Umstände verhindert wurde. Leider bestehen selbst heute noch einige derselben Schwierigkeiten, die Brechts Plan für eine korrespondierende Gesellschaft im Wege lagen. Brechts Wunschtraum, daß experimentelle Künstler von so verschiedenen ästhetischen und politischen Überzeugungen wie W. H. Auden, Rupert Doone, Nordahl Grieg, Sergej Eisenstein, Mordecai Gorelik, George Grosz, Christopher Isherwood, Pär Lagerkvist, Archibald MacLeish, Jean Renoir und Sergej Tretjakow auf freundschaftlicher Weise zusammenarbeiten würden, liegt immer noch fast außer Reichweite. Aber das Bedürfnis, wissenschaftliche und experimentale Schriften über ästhetische und politische Grenzen hinweg auszutauschen, ist noch sehr gegenwärtig; vielleicht kann eine Internationale Brecht-Gesellschaft diesem Bedürfnis äußerst dienlich sein. Genug Zukünftiges! Wie verhält sich die Lage nun gegenwärtig?

Da sich die IBG ursprünglich aus einem literaturwissenschaftlichen Treffen in den USA entwickelte, ist es vielleicht verständlich, daß sich ihre ersten beiden Jahrbücher ausdrücklich der philologischen Seite zuneigen und praktische Theater- und Filmforschungen sowohl in kapitalistischen wie auch in sozialistischen Ländern vernachlässigt wurden. Eine noch internationalere Gruppe von korrespondierenden Mitgliedern heranzuziehen (besonders da wir an einer Beteiligung ausübender Künstler interessiert sind), wird weiterhin viel Zeit und Geduld brauchen. Wie Brecht 1932 selber sagte: »Da wir uns nur an produzierende Leute wenden, wird das etwas Zeit brauchen . . .« Jedoch allmählich fangen wir an, freundlichen Vorschlägen für die Weiterentwicklung, die uns von so sachverständigen Persönlichkeiten wie Werner Mittenzwei, Eli-

sabeth Hauptmann, Klaus Völker, John Willett, Hans Mayer, Ernst Schumacher, Gerhard Seidel, Werner Hecht und anderen gegeben wurden, folgen zu können.

Leser dieser jährlich erscheinenden Bände der Internationalen Brecht Gesellschaft, die aktiv als korrespondierende Mitglieder teilnehmen wollen, können der IBG durch Einzahlung des Jahresbeitrags beitreten. Nach Bezahlung des Jahresbeitrags erhalten die Mitglieder den Jahresband der veröffentlichten Protokolle und »Communications«. Diese Blätter bilden ein offenes Forum für den Austausch jeglicher Fachinformation unter Mitgliedern überall in der Welt, einschließlich Brecht-Bibliographien, Neuigkeiten über Aufführungen und Berichte über nationale und internationale Tagungen. Selbstverständlich steht die Gesellschaft 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 Veröffentlichungen der Gesellschaft.

John Fuegi

INHALTSVERZEICHNIS

Gisela E. Bahr

Brecht in den siebziger Jahren
Themen und Thesen

11

Ernst Schumacher

Brecht und seine Bedeutung für die Gesellschaft der siebziger Jahre

27

John Willett

The Poet Beneath the Skin

88

Michael Morley

Invention Breeds Invention:
Brecht's Chronicle of the Dialectical Principle in Action

105

Dorothee Sölle

Dialektik und Didaktik in Brechts Keunergeschichten

121

Wolfgang Roth

Working with Bertolt Brecht

131

David Bathrick

"Anschauungsmaterial" for Marx: Brecht Returns to
Trommeln in der Nacht

136

Frank K. Borchardt

Marx, Engels and Brecht's Galileo

149

Henry Glade

Brecht and the Soviet Theater:

A 1971 Overview

164

Norbert Schachtsiek-Freitag

Bertolt Brecht's Beitrag zur Geschichte des deutschen Hörspiels

174

James K. Lyon

Bertolt Brecht's American Cicerone

187

John Fuegi

The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice

209

Book Reviews

223

Introduction

238

GISELA E. BAHR

[New Brunswick, New Jersey]

BRECHT IN DEN SIEBZIGER JAHREN – THEMEN UND THESEN

»Brecht in the Seventies« war der programmatische Titel, unter dem vom ersten bis dritten April 1971 an der Rutgers University in New Brunswick, N. J., das zweite Brecht-Symposium stattfand. Mit der »Graduate Division« der deutschen Abteilung als Sponsor, wurde die Tagung von den Rutgersprofessoren Claude Hill, Ralph Ley und Gisela Bahr organisiert und größtenteils von Studentenverbänden finanziert. Bei der Planung des Programms kam die Verpflichtung, die Interessen der Studentenschaft zu berücksichtigen, der Überzeugung der Veranstalter entgegen, daß man Brecht und seinem Werk am besten gerecht wird in der unmittelbaren Begegnung – sei es mit debattierenden Forschern oder aufführenden Künstlern. So kam ein Programm zustande, das mit Vorträgen, Podiumsgesprächen und Aufführungen verschiedener Art eine ganze Skala von akademisch-theoretischen zu künstlerischen Darbietungen umfaßte.

Nicht alle erwarteten Teilnehmer konnten erscheinen. Eine besonders große Enttäuschung für die Veranstalter wie für die Gäste war das Ausbleiben von Ernst Schumacher, dem vom State Department in letzter Minute das Einreisevisum verweigert worden war. Auch Hannah Arendt und Volker Klotz mußten ihre gegebene Zusage später zurückziehen. So war John Willett als einziger Brechtforscher aus dem europäischen Bereich zugegen; er stellte sich so unermüdlich und selbstlos zur Verfügung, als wollte er das Ausbleiben der anderen wettmachen.

Die Gäste, vorwiegend aus USA und Kanada, kamen von insgesamt dreiund-siebzig verschiedenen Institutionen.

Das Programm setzte sich aus folgenden Beiträgen zusammen:

Vorträge:

Eric Bentley (New York): »Bentley on Brecht«

Ralph Ley (Rutgers): »Brecht as Bolshevik: The Commune in Memoriam«

Walter Sokel (Stanford): »Brecht's Concept of Character«

John Willett (London): »Brecht: The Poet Beneath the Skin«

Podiumsgespräche

I. »Brecht and the Ambiguities of Research and Communication«: Frederic Ewen (City University of New York), John Fuegi (Wisconsin), Patty

Parmalee (California Institute of the Arts), John Willett (London). Moderator: Gisela Bahr (Douglass).

- II. »Brecht the Playwright: Craftsman and Theorist«: John Fuegi (Wisconsin), Walter Sokel (Stanford), John Willett (London), Andrzej Wirth (City University of New York). Moderator: Victor Lange (Princeton).
- III. »Brecht: Marxist, Humanist, Existentialist – or What?«: Lee Baxandall (New York), Peter Demetz (Yale), John Fuegi (Wisconsin), Ralph Ley (Rutgers), Walter Sokel (Stanford), John Willett (London). Moderator: Claude Hill (Rutgers).
- IV. »Brecht and the Stage Today«: Lee Baxandall (New York), John Bettenbender (Rutgers-Douglass), Wolfgang Roth (New York University), John Simon (New York Magazine), Carl Weber (New York University), John Willett (London). Moderator: Erika Munk (The Drama Review).

Lieder-, Vortragsabende

Eric Bentley (New York): Recital of Brecht Songs

Lillian Westphal (Zürich): »Die Ballade vom armen B. B.« – Gedichte und Prosa, in deutscher Sprache

Viveca Lindfors (New York): "A Woman Interprets Brecht"

Theater

The Threepenny Opera. Aufführung der Rutgers-Drama-Abteilung. Regie: John Bettenbender

»Traditional Versus Epic Theater«. Übungsszenen für Schauspieler und andere Szenen, inszeniert und kommentiert von Carl Weber

Filme

Die Dreigroschenoper (Regie: G. W. Papst. 1931)

Kuhle Wampe (1932)

Das Leben des Galilei (Regie: Egon Monk. Nordwestdeutscher Rundfunk. 1960/61)

The Jewish Wife (Viveca Lindfors. 1970)

Bei aller Verschiedenheit der Darbietungen und der vorgebrachten Auffassungen ergab sich doch eine weitgehende Geschlossenheit des Programms. Das lag einmal an der thematischen Übereinstimmung zwischen einzelnen Teilen – so zwischen Vorträgen und Podiumsgesprächen – und zum anderen daran, daß einige Mitwirkende an mehreren Veranstaltungen beteiligt waren und ihre Überlegungen in anderem Zusammenhang weiterführten.

In diesem Bericht soll vor allem versucht werden, die wichtigsten Gedankengänge der Diskussionsteilnehmer festzuhalten, um die vorgebrachten Thesen

für die weitere Forschung auswertbar zu machen¹, während die Vorträge in die vier Themenbereiche eingeordnet und summarisch behandelt werden konnten, da sie inzwischen veröffentlicht worden sind.

I

Das erste Podiumsgespräch brachte einige Brechtforscher zum Austausch von Erfahrungen und Informationen zusammen, die die Arbeitsmöglichkeiten im Brecht-Archiv (Berlin), Fragen der Quellen und Texte, die neue englischsprachige Werkausgabe und künftige Forschungsaufgaben behandelten. Den Auftakt dazu wie zu der gesamten Tagung bildeten Eric Bentleys persönliche Erinnerungen an Brecht², mit denen er im besonderen die Schwierigkeiten beim Schreiben einer Biographie berührte – Fragen der Perspektive, der Objektivität, der Glaubwürdigkeit und der richtigen Einschätzung auch der politischen Einstellung Brechts – die ihn bereits im Jahr zuvor in Milwaukee beschäftigt hatten. Es ist zu wünschen, daß gerade Bentley diese Schwierigkeiten überwinden und eine Brechtbiographie vorlegen wird.

An Bentleys Überlegungen schloß sich Frederic Ewens Bericht über das Zustandekommen seiner Brechtmonographie an. Gerade an ihm wurde deutlich, wie sehr sich die Arbeitsmöglichkeiten im Brecht-Archiv in Berlin – nach wie vor Konzentrationspunkt für die Forschung – seit Ewens Aufenthalt verbessert haben. Ein wichtiges neues Hilfsmittel sind die von Hertha Ramthun bearbeiteten Bestandsverzeichnisse des Archivs³, mit denen nun auch die an der Universität Harvard aufbewahrten Brechtschriften leichter benutzt werden können⁴. Mit der in Aussicht stehenden Veröffentlichung von Brechts Tagebüchern (vorbereitet von Werner Hecht) und dem Briefwechsel (vorbereitet von Günter Gläser) werden der Forschung weitere lang entbehrte Unterlagen zur Verfügung stehen.

Aus Patty Parmalees Beitrag wurde unter anderem klar, wie wichtig und zugleich wie zufällig das Erfassen mündlicher Quellen ist: sie fand eine richtige Spur, weil Helene Weigel sich an den Namen eines Übersetzers erinnern konnte.

- 1 Tonbandaufnahmen des Symposionsprogramms, mit Ausnahme von Eric Bentleys Vortrag, befinden sich im Besitz der Internationalen Brecht-Gesellschaft.
- 2 Auf ausdrücklichen Wunsch von Eric Bentley wurde sein Vortrag, den er als vorläufig ansah, nicht auf Band aufgenommen.
- 3 Es liegen vor: *Bertolt Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*. Band 1, Stücke (1969). Band 2, Gedichte (1970). Band 3, Prosa, Filmtexte, Schriften (1972). Band 4 ist in Kürze zu erwarten.
- 4 In der Houghton Library (Harvard) befinden sich Mikrofilme der Bestände des Brecht-Archivs, mit den gleichen Signaturen, jedoch nicht geordnet. (Für die Benutzung des Materials ist die Erlaubnis von Stefan Brecht erforderlich.)

Nach ihrer Erfahrung stellt Brechts eigene Bibliothek, besonders in Bezug auf die aus den zwanziger und dreißiger Jahren stammenden Bände, für den Forscher eine Fundgrube dar; John Fuegi warnte jedoch, daß sie nicht vollständig und daher nicht zuverlässig sei. Auch bedürften die in die Bücher hineingeschriebenen Randbemerkungen Brechts noch der Transkribierung.

Noch scheint ein Gespräch über Probleme der Brechtforschung nicht möglich zu sein ohne Berührung der zu den hartnäckigsten Problemen gehörenden Frage: der der unvollständigen Texte. Hinsichtlich der Dramen werden sie, wie man weiß, durch die bei Suhrkamp erscheinenden Frühfassungen und Materialienbände nach und nach ergänzt, aber für die Gedichte ist noch nichts dergleichen in Angriff genommen. Auf eine historisch-kritische Gesamtausgabe, für die Gerhard Seidel ein Modell mit losen Blättern ausgearbeitet hat, besteht gar keine Aussicht, wie der wenige Monate zuvor aus Berlin zurückgekehrte John Fuegi bestätigte. Als vorläufige Lösung schlug er vor, das Archivmaterial nach dem Seidelschen Prinzip, das ein Nebeneinander von sich entsprechenden Seiten aus verschiedenen Fassungen ermöglicht, neu zu ordnen und zu photographieren, und dann Kopien dieses neuen Materials möglichst auch außerhalb Berlins in verschiedenen zentral gelegenen Städten wie London, Paris, New York, zur wissenschaftlichen Arbeit bereitzustellen⁵.

John Willett hatte einen ganzen Katalog neuer Aufgaben für die Forschung bereit. Hinsichtlich der Lyrik steht eine Studie der Varianten und ausgeschalteten Verse aus, die die von Brecht vorgenommenen Änderungen auch kritisch bewertet. Sie würde, meinte Willett, bestätigen, daß die kleineren, einzelne Worte betreffenden Korrekturen fast durchweg wirkliche Verbesserungen waren, die Neufassungen und größeren Korrekturen jedoch meistens nicht. »It might suggest that Brecht was a genius at details, taken one by one, but not such a good judge of the shape and sense of a whole work.« Desgleichen sollte die Zusammenarbeit zwischen Brecht und seinen Komponisten untersucht werden, mit seinen eigenen Vorschlägen für Melodien (die auch noch transkribiert werden müßten) und den Änderungen, die er zur Anpassung an die Musik in seinen Texten vornahm.

Den Anteil der Mitarbeiter an Brechts Schriften zu klären, legte Willett als weitere Aufgabe nahe. Das würde besonders Elisabeth Hauptmann betreffen, der nach Willett zum Beispiel der Hauptanteil am *Jasager* zuzuschreiben ist und mindestens die englischen Songs von *Mahagonny* sowie der kleine Text *Das Urbild Baals*. Fuegi schloß sich dem mit Dringlichkeit an. Er sprach sich für ein Elisabeth-Hauptmann-Archiv aus und berichtete, daß Frau Hauptmann ihrer eigenen Aussage nach achtzig Prozent der *Maßnahme* geschrieben habe.

5 Nach Helene Weigels Tod wird die Eingliederung des Brecht-Archivs in die Literaturarchive der Deutschen Akademie der Künste (Berlin) vorbereitet. Dorthin müßten künftig wohl derartige Vorschläge gerichtet werden.

Vermutlich hat sie auch *Pauken und Trompeten* ganz und die *Mutter* zu großen Teilen verfaßt, und zu *Don Juan* hat Benno Besson bekanntlich sich und Elisabeth Hauptmann als Bearbeiter genannt.

Schließlich berichtete Willett ausführlich über die Prinzipien, nach denen die von ihm und Ralph Manheim betreute englischsprachige Brechtausgabe angelegt ist. Sie wird in England von Methuen und in USA von Pantheon Books (Random House) herausgebracht und soll sämtliche Dramen sowie einen großen Teil von Brechts übrigen Schriften enthalten. Der Vertrag mit den Brecht-Erben sieht vor, daß die Übersetzungen auf den »endgültigen« Fassungen⁶ basieren sollen, außerdem müssen von den Stücken für die beiden Länder verschiedene Übersetzungen angefertigt werden. Zum Ausgleich für die vorgesehene Beschränkung auf die Standardfassungen der Stücke wird Willett in den Anmerkungen, die seiner Verantwortung unterliegen, möglichst weitgehende Informationen über die anderen Versionen geben. Einmal will er damit den Regisseuren mehr Material für ihre Produktionen in die Hand geben, zum anderen kann er sich einfach nicht dazu entschließen, die seiner Meinung nach in den Frühfassungen enthaltenen Schätze unter den Tisch fallen zu lassen. Die Gedichte, die in nur einer Übersetzung erscheinen sollen, werden von Erich Fried überprüft. Manheim ist für die amerikanischen Stückfassungen verantwortlich, die englischen werden von ihm und Willett gemeinsam betreut. Andere Mitarbeiter sollen bei Bedarf hinzugezogen werden. Die amerikanische Ausgabe erscheint zugleich auch als Paperback (Vintage Books); der erste Band lag zum Symposium bereits vor⁷.

II

Bei dem Podiumsgespräch über Brecht und das epische Theater unter Victor Langes Führung ergaben sich recht unterschiedliche Meinungen; ja, es wurde die Verbindlichkeit der theoretischen Grundlagen wie der geläufigen Terminologie überhaupt in Frage gestellt.

6 Auf die Fragwürdigkeit dieser Konzeption wurde von John Fuegi in diesem und im zweiten Podiumsgespräch mit Nachdruck hingewiesen.

7 Bertolt Brecht. *Collected Plays*. Vol 1. Edited by Ralph Manheim and John Willett. London: Eyre Methuen, 1970. New York: Pantheon Books / Vintage Books (Random House, 1971). Der Band enthält die folgenden Stücke: Baal – Drums in the Night – In the Jungle of Cities – The Life of Edward the Second of England – The Wedding – The Beggar, or The Dear Dog – He Drives Out the Devil – Lux in Tenebris – The Catch.

Die Übersetzer für die amerikanische Ausgabe sind: William E. Smith und Ralph Manheim (Baal, Trommeln, Edward), Gerhard Nellhaus (Dickicht), Peter Hertz (Bettler), Martin und Rose Kastner (die übrigen vier Stücke des Bandes). Agentin für die Brecht-Erben in USA: Bertha Case, 42 West 53rd Street, New York, N. Y. 10019; für das britische Commonwealth: International Copyright Bureau, 26 Charing Cross Road, London W.C.2.

Zunächst unternahm Andrzej Wirth eine Einordnung Brechts in den Zusammenhang des epischen Theaters vom No-Drama bis zu den zeitgenössischen Varianten in epischer Schreibweise. Er betonte die Wichtigkeit des »asiatischen Vorbildes« für die Entwicklung von Brechts eigener Version des »Erzählens auf der Bühne«, wengleich das No-Drama ein so radikales Modell darstellt, daß seine Prinzipien auch in dem epischsten aller Brechtstücke, dem *Kaukasischen Kreidekreis*, nur bruchstückhaft nachvollzogen sind. Zum Vergleich nannte Wirth Paul Claudels besser gelungene Umsetzung des asiatischen Vorbildes in seinem *Christophe Colombe*. (Zu diesem Punkt wandte John Fuegi später ein, daß das asiatische Theater bereits durch die Bemühungen von Tretjakow, Meyerhold und Eisenstein in den Westen gekommen sei.)

Statt an Brechts Stücke von seinen Theorien aus heranzugehen, die als »wishful thinking« hinter der praktischen Ausführung zurückblieben, schlug Wirth den Weg der Strukturanalyse vor, durch den etwa die vielfältige Funktion des Songs – als Ornament, als Kommentar und schließlich als autonome Erzähleinheit – auf objektivere Weise einsichtig gemacht werden könnte. Die Gesamtentwicklung des zeitgenössischen Dramas jedenfalls, führte Wirth aus, hat Brechts Theorien bestätigt, gleichgültig ob die Nachfolger ihnen bewußt folgen oder nicht.

In Analogie zur Entwicklung des absurden Theaters, das in den fünfziger Jahren als dramatisches Ausdrucksmittel des Existentialismus begonnen hatte und heute eine angeblich ideologiefreie Schreibweise in der disjunktiven Technik von Beckett oder Ionesco sei, wies Wirth darauf hin, daß schon das No-Drama der Verbreitung einer bestimmten Ideologie, des Buddhismus, gedient, und daß ein festgefügtes Weltbild – also Claudels Katholizismus ebenso wie Brechts Marxismus – lange als unerläßliche Basis für episches Theater gegolten habe. Heute aber seien Brechts künstlerische Mittel ebenfalls zu einer Schreibweise ohne ideologische Gebundenheit, zum »epischen Idiom« geworden. »This is perhaps something of regularity, to be analyzed.«

Walter Sokel bezog die entgegengesetzte Position mit der These, daß Brechts Theorien aristotelisch seien, also konventionell, und daß sie auch leichter in die Praxis umsetzbar seien, als man gemeinhin annimmt. Er stützte sich auf die Tatsache, daß für Brecht ebenso wie für Aristoteles die Fabel »die Seele des Dramas« bedeutete, und daß zwei Prinzipien für Brechts Stücke formbestimmend wurden: das epische Prinzip der autonomen Einzelszene und der aristotelische Primat der Handlung.

Als frühestes Beispiel für das Bestreben, diese in sich widersprüchlichen Prinzipien zu vereinigen, nannte Sokel Brechts Kritik an der amerikanischen Aufführung der *Mutter*, in der der Dichter durch Auslassung einer Szene die Bedeutung des ganzen Stücks verfälscht fand⁸. Aus dieser Reaktion folgerte

8 *Gesammelte Werke 17 (Schriften zum Theater 3)*. Frankfurt, 1967. S. 1049.

Sokel, daß Brecht die Struktur des Dramas, »as pure function of its meaning«, nicht angetastet wissen wollte und daß die Bedeutung des Stücks »is to be found in the connected sequence of events. [. . .] A wrongly placed detail may reverse the meaning of the entire work.« Es sind Brechts didaktische Absichten, die Vorgänge des wirklichen Lebens auf der Bühne so abzubilden, »daß gerade ihre Kausalität besonders in Erscheinung tritt und den Zuschauer beschäftigt«⁹, die nach Sokel eine kettenartige, aristotelische Struktur mit Anfang, Mitte und Ende verlangen. Andererseits steht gerade die konsequent vereinheitlichte, harmonisierende Handlung einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung des Lebens im Wege und führt zur »Täuschung des Zuschauers« (Brechts Vorwurf gegen Aristoteles). Diesen Widerspruch sah Sokel darin gelöst, daß Stück und Szene in ihrer Zielsetzung identisch sind: beide dienen der Belehrung, so daß »the plot is the enlarged scene, and the scene the narrowed and simplified plot«. Die Tendenz zur Selbständigkeit der Szene erklärt sich dann aus ihrer dem Ganzen parallelgerichteten Funktion. In der großen wie in der kleinen Einheit, schloß Sokel, ist jedes Detail ebenso bedeutend wie in einem Kunstwerk, das formale Perfektion anstrebt. »The didactic purpose, if strictly followed and thought through, must lead to consequences similar to those pursued by absolute art.«

In seinem Vortrag »Brecht's Concept of Character«¹⁰ erweiterte Sokel seine These. In der Behandlung der dramatischen Charaktere, folgte er, stand Brecht ebenfalls stärker in der aristotelischen Tradition, als es zunächst den Anschein hatte. Denn wie in *Nikomachische Ethik* nicht der Wille und die Motive, sondern die Taten und ihre Konsequenzen den Ausschlag für die moralische Bewertung eines Menschen geben, so konzentrierte auch Brecht sich auf die Darstellung der Entscheidungen und Taten seiner Figuren, die auf diese Weise den Verlauf der Dramenhandlung bestimmen und die sich dabei der Beurteilung stellen.

John Willett befaßte sich in seinem Beitrag zu der Podiumsdiskussion mit der handwerklichen Qualität der Brechtschen Dramen und fragte, ob der Theoretiker und der Praktiker in Brecht sich nicht im Wege gestanden hätten. Bei der Aufführung seiner Stücke kann sich eine allzu gläubige Befolgung seiner Theorien hemmend auf Regisseure und Schauspieler auswirken – ein Punkt, der im vierten Podiumsgespräch erneut zur Sprache kam. Brechts eigene Inszenierungen im Berliner Ensemble wurden jedenfalls ohne Bezug auf seine Theorien geprobt. Was bedeuteten dann seine Theorien für das Schreiben der Stücke? Konnte Brecht, so fragte Willett, auf der Basis seiner eigenen Lehrsätze das schreiben, was man gemeinhin unter einem »gutgebauten« Stück versteht – »with no inconsistencies, no waste, no flaws in timing or structure?« (Der Begriff des »gutgebauten« Stücks wurde dann von Wirth in Frage ge-

9 *Gesammelte Werke* 16 (*Schriften zum Theater* 2). Frankfurt, 1967. S. 652.

10 Veröffentlicht in *Comparative Drama*, 5, No. 3 (Fall, 1971), 177–192.

stellt unter Hinweis auf die transitorische Natur von ästhetischen Wertungen; man denke an die jüngste Analogie: die disjunktive Technik des absurden Theaters erfuhr zuerst die gleiche Kritik.)

Oder haben die recht, fragte Willett weiter, die seit je behaupten, Brecht habe mit seinen Theorien lediglich seine Schwächen als Stückeschreiber in künstlerische Prinzipien umfunktioniert? Willett bekannte sich zu letzterer Auffassung, zumal die späteren Stücke zeigten, »as he became better at touching the traditional ›heart strings‹ he started modifying the theory and let empathy back in«. Willett gab Beispiele für handwerkliche Mängel in Brechts Stücken: die Unausgeglichenheit der Teile, die schleppenden Passagen, die Ungereimtheiten durch allzu flüchtige Revisionen oder das Zusammenfassen zweier Figuren, – ohne entscheiden zu wollen, ob sie Brechts Montagetechnik oder seinen nie endenden Revisionen zuzuschreiben sind oder gar einem grundsätzlich fehlenden Sinn für Komposition. Auch die vielen Eigenplagiate von Songs, Ideen und Figuren (zum Beispiel die Witwe Begbick) zählte Willett zu den handwerklichen Schwächen des Stückeschreibers. (Dem stimmte Walter Sokel bei unter Hinweis auf Brechts mangelnde Einfallskraft.)

In seinem Vortrag »The Poet Beneath the Skin«¹¹ schloß Willett an das hier Gesagte an und legte dar, daß es die Lyrik in Brechts Stücken ist – und zwar nicht nur die zahlreichen Verse, sondern gleichermaßen die stark lyrisch gefärbte Sprache und Stimmung –, die die handwerklichen Mängel ausgleicht, somit zum tragenden Faktor der Dramen wird und in erster Linie ihren Wert ausmacht.

In Fortsetzung des Podiumsgesprächs machte John Fuegi Vorschläge für die weitere Forschung. Zu dem umstrittenen Verhältnis zwischen Theorie und Praxis bei Brecht schlug er vor, stärker als bisher die zu verschiedenen Zeiten unterschiedlichen Theorien voneinander abzugrenzen und jeweils zu den gleichzeitigen Stücken in Beziehung zu setzen. Als Beispiel erwähnte Fuegi das *Kleine Organon*, in dem Begriffe der traditionellen Ästhetik wie Schönheit, Balance, Ganzheit auftauchen, die dann ebenso in Brechts Dramatik eine Rolle spielen.

Die im ersten Podiumsgespräch berührte Frage der »endgültigen« Stückfassungen wieder aufnehmend, plädierte Fuegi dafür, künftig auch die »Texte in der Aufführung« in die Untersuchungen einzubeziehen. Bei einem Dramatiker wie Brecht, der zugleich Regisseur war, müßten Regiekommentare und Probengespräche für ebenso authentische Texte gelten wie die Druckfassungen. Damit lenkte Fuegi die Aufmerksamkeit auf die Bühnenfassungen, in erster Linie des Berliner Ensembles, die bislang zu Unrecht vernachlässigt worden sind¹², sowie auf das reichhaltige Archiv dieses Theaters. (John Willett wandte

11 Veröffentlicht in diesem Band.

12 Der Henschelverlag (Berlin) hat mit der Herausgabe von Bühnenfassungen be-

hier ein, daß Brecht selber zwischen Druck- und Bühnenversion unterschieden hat; in der *Galilei*-Arbeit mit Laughton zum Beispiel gab er Laughtons Kürzungsvorschlägen nach – für die Aufführung, bestand aber auf der Wiederherstellung des Textes für die Buchausgabe.)

Seine eigene Position im Viereck der gegensätzlichen Auffassungen zum Thema »episches Theater« konnte Fuegi nur andeuten durch den Hinweis, daß dazu noch mehr Arbeit in Genretheorie, und zwar auf vergleichender Basis, geleistet werden müsse. Zur Stützung von Sokels These erinnerte Fuegi abschließend daran, daß Brechts Revisionen an seinen Stücken stets das Ziel hatten, epische Abschweifungen zu eliminieren und eine komprimierte, das heißt »klassische« Form herauszuarbeiten.

Damit war die zur Verfügung stehende Zeit, aber keineswegs das Problem erschöpft. Ist Brechts Drama episch oder aristotelisch? Ist seine Montagetechnik Unzulänglichkeit oder eine neue ästhetische Kategorie? Diese Fragen wurden der weiteren Forschung überantwortet.

III

Mit dem Podiumsgespräch zur Bestimmung von Brechts Ideologie wurde ein Gebiet betreten, das noch weniger erforscht und um so heftiger umstritten ist, als dabei die Gefahr subjektiver Stellungnahmen je nach dem eigenen politischen Standort – wie Claude Hill als Diskussionsleiter einleitend bemerkte – besonders groß ist. In diesem Rahmen war daher das Ausbleiben von Ernst Schumacher, der das Hauptreferat halten sollte, besonders gravierend; denn es bedeutete das Fehlen des sozialistischen Standpunktes überhaupt¹³. John Fuegi, der aus dem am Vorabend eingetroffenen Manuskript eine Zusammenfassung herstellen wollte, gab den Versuch auf in der Erkenntnis, daß er zu übergroßer Vereinfachung führen müßte, was weder im Interesse des Publikums noch des Verfassers liegen konnte¹⁴.

Bei den westlichen Gesprächspartnern ergaben sich weniger Meinungsverschiedenheiten als sich ergänzende Definitionen. Von der vorgeschlagenen Einordnung Brechts als Marxist, Humanist, Existentialist – oder was sonst? –

gonnen. Von solchen des Berliner Ensembles liegen vor: Mutter Courage und ihre Kinder, 1968. Der kaukasische Kreidekreis, 1968. Der gute Mensch von Sezuan, 1969. Die Mutter, 1970. Leben des Galilei, 1970. Außerdem: Die Antigone des Sophokles. Fassung der Churer Aufführung, 1969.

¹³ Das Referat ist in diesem Band abgedruckt.

¹⁴ Gegen diese Beeinträchtigung des freien Meinungsaustauschs unter Forschern wurde in einem gemeinsamen Protestschreiben der Symposiumsgäste beim State Department Beschwerde eingelegt. Vgl. John Fuegis Bericht in *Communications I*, 1 (1971), 7.

nahmen fast alle den Marxisten als gegeben an und versuchten dann, Brechts besondere Spielart zu bestimmen. Ralph Ley setzte einen anderen Akzent.

In seinem Vortrag, »Brecht as Bolshevik«¹⁵ hatte Ley Brechts politische Einstellung in *Die Tage der Commune* im Vergleich zu seiner Vorlage, Griegs *Die Niederlage*, untersucht und ihre marxistisch-leninistische Basis nachgewiesen. In dem Podiumsgespräch nun sprach er sich dafür aus, daß Brecht in erster Linie Existentialist, dann auch Marxist gewesen sei und insofern jederzeit Humanist, als die ersten beiden Philosophien »Humanismen« seien. Die Denkweise des frühen Brecht – ablesbar an Themen wie Sein oder Nicht-Sein Gottes, Sinn und Zustand der menschlichen Existenz, Entfremdung, Abscheu vor dem Tode – identifizierte Ley mit dem Denken der Existentialisten, wie er auch in der bitteren Intensität der Fragestellungen Ähnlichkeiten sah. Außerdem wies er auf Gemeinsamkeiten von Brechts Thematik mit den Schriften Camus' hin. Als Brecht Marxist wurde, formulierte Ley, »he ceased being a metaphysical rebel without a cause and became a social revolutionist with a remedy«.

In Leys Auffassung hörte Brecht als Marxist jedoch nicht auf, Existentialist zu sein; denn, so legte Ley dar, beide Denkrichtungen haben eine gemeinsame Basis in ihrer Verurteilung des *status quo* und ihrer Weigerung, sich mit dem erbärmlichen Zustand der Welt abzufinden. Die marxistische Alternative zur existentialistischen Trotzhaltung ist die Überzeugung, die Welt verändern zu können. Da Ley diese Überzeugung für trügerisch hält, sind in seiner Deutung auch Brechts Spätwerke letzten Endes existentialistisch, d. h., sie sind »representations of an abiding tragic situation«, nur daß eben »communism is lurking in the wings as a kind of deus ex machina«.

Lee Baxandall versuchte eine Klärung von Brechts Marxismus. Im Hinblick auf die Brecht-Rezeption in USA warnte er zunächst vor der Identifizierung mit Brechts politischer Einstellung ohne ausreichendes Verständnis. Er bezog sich dabei auf den internen Machtkampf in der »Black-Panther«-Partei, in dem eine deutliche Anspielung auf die *Maßnahme* benutzt worden war, ohne daß ein entsprechender Konflikt zwischen Humanität und Parteidisziplin vorgelegen habe.

Baxandall definierte Brechts politische Gesinnung als »politics of experience«, die sich in engster Verknüpfung mit der Formung seiner Theatertheorien entwickelt habe, und zwar in dem geistigen Klima des bis in die zwanziger Jahre fortwirkenden Naturalismus und dem ihn begleitenden Erwachen eines sozialen und historischen Bewußtseins. Die beherrschende Stimmung der Zeit, sagte Baxandall, waren Fatalismus und Hoffnungslosigkeit, und auf der Suche nach einem überzeugenden Gegenargument fand Brecht die marxistisch-leninistische Bewegung. Der entscheidende Impuls für Brechts Hinwendung zum

15 Veröffentlicht in *The University of Dayton Review* 8 No. 2 (Fall, 1971), 49–70.

Marxismus ging demnach für Baxandall nicht von der Ideologie aus, sondern von der persönlichen Erfahrung eines bestimmten historischen Moments.

Zur genaueren Charakterisierung von Brechts Marxismus-Leninismus wies Baxandall auf einen häufig übersehenen oder mißverstandenen Bestandteil hin, nämlich Brechts Mitgefühl. Bei den vielen auf diesem Gebiet noch bestehenden Unklarheiten komme es zunächst darauf an, die richtigen Fragen zu stellen.

Auch Peter Demetz setzte Brechts marxistische Ideologie als gegeben voraus und knüpfte daran, aus der Sicht der siebziger Jahre, zwei Fragen: einmal, was hat der marxistische Dichter uns heute noch zu sagen? und zum anderen, ist der marxistische der ganze Brecht?

Für ihn war Brechts politische Einstellung am ehesten aus den in seinen Schriften dargelegten ökonomischen Vorstellungen ablesbar, also etwa aus Brechts Verelendungstheorie, aus seinem Vorschlag, das Naziregime auf wirtschaftlicher Basis zu bekämpfen, aus seiner Diskussion des Antisemitismus. All diese Auffassungen bezeichnete Demetz schlechterdings als naiv und für den Proletarier der modernen Konsumgesellschaft als völlig überholt. Martin Walsers Urteil über Brechts Werk abwandelnd, stellte er fest: »Der jetzige Kommunismus kommt bei ihm nicht vor.«

Demetz war indes nicht bereit, den ganzen Brecht zu opfern, auch wenn der marxistische dran glauben mußte. Als neue und besser zutreffende Definition schlug er »the functionalist Brecht« vor; denn vor allen Dingen habe ihn die Frage beschäftigt: »how do I function within the pressures of society?« – oder genauer: – »within the network of society, is it possible for the individual to retain his integrity, [. . .] to be more than a one-dimensional man?« Als besonders eindringliche Bemühungen Brechts um Antworten, die zu verschiedenen Zeiten verschieden ausfielen, nannte Demetz die Stücke *Im Dickicht der Städte* (»there is no more devastating view of the mechanics of modern society«), *Mann ist Mann* (»what is being? Something apart from human demands or something constituted by functioning for other people?«) und *Die Maßnahme* (»the functioning of a spontaneous individualist in a political network«). Mit der Behandlung dieser Themen, erklärte Demetz, sei Brecht heute mehr denn je von brennendster Aktualität und für Ost und West gleichermaßen relevant.

Walter Sokel stellte in seinem Bericht über die Realismuskontroverse zwischen Brecht und Lukács, die sich an der *Maßnahme* entzündet hatte, Brecht gerade als den besseren Marxisten heraus, d. h., als den dialektisch und historisch denkenden. Nicht über die Aufgabe marxistischer Kunst ergaben sich Meinungsverschiedenheiten, sondern über die Wahl der Mittel. Lukács forderte, wie Sokel ausführte, die treue Wiedergabe einer zusammenhängenden, objektiv erkennbaren Wirklichkeit im Rahmen einer festgefügteten Struktur als Spiegelung der gesetzmäßigen Ordnungen in der Gesellschaft, mit typenhaften Charakteren, die geeignet sind, die herrschenden sozialen und historischen

Kräfte nicht schematisch-abstrakt, sondern durch psychologische Motivierung individualisiert zu verkörpern. Damit hielt Lukács an einem dem neunzehnten Jahrhundert verhafteten literarischen Modell fest.

In seiner Antwort verwarf Brecht die einfache Spiegelung von Wirklichkeit im Kunstwerk – die dem Publikum kulinarischen Genuß und die Illusion einer nur durch die strukturelle Ordnung hervortretenden Stimmigkeit der Verhältnisse verschaffe – zugunsten einer Aussage über Wirklichkeit, die die kritischen Kräfte im Publikum aktivieren und die Formung der gesellschaftlichen Realität beeinflussen könnte.

Die entscheidenden Unterschiede in den Positionen der beiden Opponenten sah Sokel einmal in der zentralen Rolle, die Brecht dem Publikum für die Beurteilung von Realität zuwies, zum anderen in seiner Behandlung der Form als Mittel zum Zweck – als vom Künstler aus verschiedenen Möglichkeiten auszuwählendes Mittel zu dem Zweck, die größtmögliche Wirkung zu erzielen¹⁶.

Auch John Willett, obwohl dem Etikettieren grundsätzlich abgeneigt, entschied sich für die Bezeichnung Marxist. Ihm ging es darum, die unorthodoxe Variante von Brechts politischer Haltung aufzuzeigen. In diesem Sinne deutete er die beharrliche Wiederkehr von Vorstellungen der frühen Schaffenszeit in Brechts Spätwerk, zum Beispiel die Hollywood-Gangsterromantik in *Arturo Ui* und den Begriff des »Nichts« in Stücken wie *Lukullus* und *Sezuan*.

Für besonders aufschlußreich hielt Willett Brechts Verhältnis zum sozialistischen Realismus, auf das er in Weiterführung von Sokels Referat näher einging. Brecht galt in dieser Hinsicht in den kommunistischen Ländern als Ketzer und wurde noch etwa 1950/52 als »Formalist« abgestempelt, was ihm Schwierigkeiten mit den »party cultural pundits« einbrachte und unter anderem die Aufführung seiner Stücke in der Sowjetunion verhinderte. In den sechziger Jahren jedoch war sein Werk in den sozialistischen Realismus eingegliedert worden. Die Ursache für diese Kehrtwendung sah Willett in der Geschicklichkeit Brechts, der die offizielle Interpretation weder totgeschwiegen noch angegriffen, sondern sich selbst als zum sozialistischen Realismus zugehörig erklärt hatte. Auf diese Weise ermöglichte er eine spätere Korrektur des Dogmas. Die offizielle Billigung von seiten der Kulturfunktionäre wiederum habe Brecht der jüngeren, bewußteren Generation im Osten (besonders der ČSSR und Ungarn) so verdächtig gemacht, daß sie sich von seinem Werk distanzieren.

Darin, in Brechts Auseinandersetzung mit den Mechanismen der marxistischen Analyse und ihrer allzu schematischen Darstellung der Verhältnisse, liegt nach Willetts Auffassung der Schlüssel zum Verständnis des Politikers

16 Sokel enthielt sich der eigenen Stellungnahme zu dem referierten Tatbestand mit Rücksicht auf eine unbeeinflusste Diskussion, die dann jedoch nicht mehr stattfand.

Brecht, nicht in dem Grad seiner Erkenntnis ökonomischer oder politischer Faktoren der modernen Welt. Willett schlug daher als Ansatzpunkt für die weitere Beschäftigung mit Brechts Ideologie dessen praktisches politisches Verhalten vor.

IV

In dem Gespräch über »Brecht und die Bühne von heute« kamen unter der Leitung von Erika Munk zwei Regisseure (John Bettenbender, Carl Weber), drei Kritiker (Lee Baxandall, John Simon, John Willett) und ein Bühnenbildner (Wolfgang Roth) zu Wort. Roth und Weber sprachen aus ihrer Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Brecht, wobei Roth in erster Linie über Brechts undogmatische Arbeitsweise berichtete¹⁷ und Weber über die sorgfältige Probenarbeit¹⁸.

Es gibt keine besondere, fixierbare »Brecht-Methode«, erklärten die beiden ehemaligen Mitarbeiter übereinstimmend. Brechts Theater war besonders gutes Theater, dessen hohes Niveau durch beharrliche kritische Arbeit im Zusammenspiel von Experimentation und Perfektionismus erreicht wurde. Jeder Versuch, es durch mechanische Anwendung von Brechts Theorien und Übernahme seiner technischen Mittel nachzuschaffen, sei von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wolfgang Roth gab Beispiele für Brechts Freude am Experimentieren und Improvisieren wie auch für seine Genauigkeit im Detail, für die Unbekümmertheit, mit der er seine eigenen Lehren hinter sich ließ, wie für die Bedeutung, die er der selbständigen Aussage der Bühnenausstattung zuerkannte. Vor allem bestätigte Roth, wie sehr es Brecht darauf ankam, das Theater zu einer Stätte des Vergnügens und der Spannung – geradezu zu einem »happening« – zu machen.

Carl Weber beschrieb Art und Ausmaß der Vorbereitungen für Brechts eigene Inszenierungen am Berliner Ensemble, die sich beim *Kaukasischen Kreidekreis* über sechs Monate Vorarbeiten und acht Monate Proben erstreckten. Von den Schauspielern verlangte Brecht keine Interpretation, sondern das klare Wiedererzählen der Fabel des Stückes in der Weise, daß ihre gesellschaftlichen Bedingungen und die zwischenmenschlichen Beziehungen der Charaktere ersichtlich wurden. Sie sollten ihre Rollen wie Detektive erarbeiten, indem sie die Anhaltspunkte für ihre Darstellung Schritt für Schritt aus dem Gang der Handlung und deren historischen Zusammenhängen gewannen. Die eigentliche Probenarbeit bestand im Auswählen der besten Mittel aus einer Unzahl einzeln ausprobiert Möglichkeiten mit dem Ziel, die Fabel so klar und so »elegant« wie

17 Der Beitrag, »Working with Brecht« ist in diesem Band abgedruckt. Dsgl. *The University of Dayton Review* 8 No. 2 (Fall, 1971), 45–48.

18 Carl Weber war in den fünfziger Jahren Mitglied des Berliner Ensembles.

möglich zu erzählen. So wie Brecht jederzeit bereit war, schon erarbeitete Konzeptionen, auch im Text, fallenzulassen und in anderer Richtung weiterzugehen, so war er auch imstande, eine fertige Bühnenausstattung zu verwerfen und eine von Grund auf neue erstellen zu lassen.

In dieser Arbeitsweise, der weder zeitlich noch materiell Grenzen gesetzt waren und die für Brecht ihre Rechtfertigung in dem vom Theater zu leistenden Beitrag zur Diskussion zeitgenössischer Probleme fand, sah Weber das größte und vermutlich unlösbare Problem bei dem Versuch, Brecht in den USA mit Erfolg aufzuführen. Die überwiegend kommerzielle Basis der amerikanischen Theater verbietet eine auch nur annähernd vergleichbare Vorbereitungszeit ebenso wie die andersgeartete Ausbildung der Schauspieler, die nur persönliche Erfahrungen auswertet – was Brecht ausdrücklich vermieden hat.

John Bettenbender war in diesem Punkt weniger pessimistisch. Wie Weber sah er die Gründe für die bisherigen unzulänglichen Brechtinszenierungen in den USA in der Art und Tradition des amerikanischen Theaters, dessen Stärke in den vergangenen Jahrzehnten auf dem Gebiet des Realistischen und Psychologischen lag. Aus diesem Grunde sei auch das amerikanische Publikum für Brecht nicht aufnahmebereit gewesen. Nach der Begegnung mit neuen Theaterformen wie des absurden, des Protest- und Straßentheaters der sechziger Jahre und der Entwicklung eines vertieften gesellschaftlichen und politischen Bewußtseins besonders in der jungen Generation sollten nach Bettenbenders Dafürhalten die siebziger Jahre die richtige Zeit für die Aufführung und Aufnahme von Brechts Dramen in Amerika sein.

Was Brecht heute für das amerikanische Publikum relevant mache, seien nicht so sehr bestimmte politische Ideen als vielmehr die in den Stücken zum Ausdruck kommenden Protesthaltungen sowie die Darstellung paradoxer Verhältnisse, die eine Identifizierung mit hiesigen und heutigen Problemen persönlicher oder öffentlicher Art ermöglichten. Neue Brechtaufführungen, betonte Bettenbender – dessen Inszenierung der *Dreigroschenoper* von den Symposionsgästen mit starkem Beifall aufgenommen worden war –, müßten Brechts eigene Zeit reflektieren und gleichzeitig zu aktuellen Problemen Stellung nehmen können. Er plädierte für größere Freiheit in der Wahl der darstellerischen und szenischen Mittel. Ein an offene Formen des Theaters gewöhntes Publikum brauche nicht mehr durch betonte Verfremdungseffekte zum intellektuellen Reagieren erzogen zu werden. Konzentration auf das Bühnengeschehen und Aufzeigen der aktuellen Bezüge: darin sah Bettenbender die Aufgabe des heutigen Brechtregisseurs.

Auch Lee Baxandall beschäftigte nicht die Frage, ob Brecht überhaupt, sondern nur wie er auf den amerikanischen Bühnen lebendig zu machen ist. Als entscheidend nannte er das Verständnis für die »aristokratischen« und die »demokratischen« oder »plebejischen« Elemente in Brechts Bühnenwerk. Mit der »aristokratischen« Komponente meinte er den Stil oder »the structure of

consciousness« (den Ausdruck »Form« lehnte Baxandall ab), also die ästhetischen Elemente wie Eleganz, Präzision, künstlerische Autonomie oder »a kind of compactness graced with harmony«. In der bewußten Handhabung dieser Mittel war Brecht für Baxandall aristokratischer als irgendein anderer Dramatiker.

Mit der »demokratischen« oder »plebejischen« Komponente bezeichnete er Brechts »broadening of the artistic realm« durch die Einbeziehung von Stoffen und Themen, die auf dem Theater vorher nicht behandelt worden waren – was er auch den »menschlichen« Aspekt der Kunst nannte. Die Erkenntnis dieser beiden Seiten in Brechts Werk und ihrer Verbindung miteinander sollte nach Baxandall die Grundlage für künftige Inszenierungen und Interpretationen sein. Er warnte vor der »falschen Aristokratie«, die die plebejische Komponente übersieht, damit das Ästhetische überschätzt und zu ebenso sterilen wie banalen Produktionen führt.

Anzeichen für diese Tendenz sah Baxandall zum Beispiel in der Vernachlässigung von zwei Brechtstücken in den USA, den *Tagen der Commune*¹⁹ und der *Mutter*.

Es blieb John Simon vorbehalten, die Hoffnungen auf eine künftige Brecht-Hausse in Amerika zu erschüttern. Sei das amerikanische Theater aus den von Bettenbender angeführten Gründen bisher für Brecht noch nicht aufnahmebereit gewesen, so sei es das jetzt – nicht mehr. Die Avantgarde hätte so schnell aufgeholt, betonte Simon, daß sie mit den »happenings« inzwischen auch Brecht überholt habe. Für Leute wie Grotowski, Peter Brook, das »Living Theater« sei Brecht auf der Bühne erschreckend arm, und das *Kleine Organon* sei ihnen »zu klein«. Auch die mittlerweile entwickelten neuen Schauspieltechniken würden da nicht helfen: sie eigneten sich zum Theaterspielen in Garagen und auf der Straße, für Brechts Stücke mit ihrer aristokratischen Komponente jedoch nicht.

Als weiteren Hinderungsgrund für die Aufnahme von Brecht führte Simon die im geistigen Bereich bestehenden Probleme an. Ideentheater von Brechts Art sei beim amerikanischen Publikum noch nie gut angekommen; ja, »a theater that invites us, forces us, demands us to think, is naturally antithetical to American audiences«. Hinzu komme Brechts marxistische Ideologie, die ihn in der öffentlichen Meinung in die Kategorie eines »undesirable alien« verweise. Daß sich an dieser Einschätzung im wesentlichen bis heute nichts geändert hat, lastete Simon gerade den marxistischen Kritikern an.

Simons erstes Argument aufnehmend, wies John Willett zunächst darauf

19 *The Days of the Commune* war kurz zuvor an der Harvard University herausgebracht worden. Leonard Lehrman, der Übersetzer und Initiator dieser Produktion berichtete von den beträchtlichen Widerständen, die dem Projekt von Anfang bis Ende entgegengebracht worden waren.

hin, daß es außerhalb der Avantgarde-Theater für Brecht noch nicht zu spät sei – also in den Entwicklungsländern, in Afrika, Asien, Südamerika, aber ebenso in den Provinz- und Amateurtheatern der englischsprachigen Länder. Da gelte es noch immer die Grundfrage zu lösen: wie soll man Brecht inszenieren, »how to actually deliver his lines«.

An Einzelproblemen zählte Willett auf: die Behinderung der Regisseure durch die Brechtschen Theorien; die Neigung bei Brechtschauspielern zur Maniertheit (Busch, zum Beispiel, »indulged in histrionics«); die Gefahr der Verfälschung Brechtscher Charaktere durch ihre Identifizierung mit bekannten Stereotypen (Peachum war in der Londoner Inszenierung der typische jüdische »poppa«); die Schwierigkeit, für den nach Wedekind und Valentin von Brecht eingeführten und vom Berliner Ensemble fortgesetzten Singstil eine Entsprechung in anderen Sprachen zu finden; schließlich die Übersetzungsprobleme (die schon Simon und Weber berührt hatten) bei der Übertragung ins Englische aus einer Sprache, deren charakteristische Wirkung nicht zuletzt aus der Beimischung von Englisch herrührt.

Bessere Brechtinszenierungen versprach sich Willett davon, daß nicht länger Stars eingesetzt würden, sondern junge Schauspieler, die in ihrer Methode noch nicht so festgelegt sind. Ferner schlug er vor, Regisseur und Schauspieler in gemeinsamer Gruppenarbeit auf der Bühne alle erdenklichen Darstellungsweisen durchprobieren zu lassen – ganz so wie Brecht dies zu tun pflegte.

Eine Kostprobe dieser Bühnenarbeit konnte Carl Weber mit seiner kommentierten Vorführung einiger Übungsszenen vermitteln, wobei er unter anderem die gestische Wirkung großer Sprechgeschwindigkeiten demonstrierte, wie denn überhaupt die zahlreichen darstellerischen Programme als willkommene praktische Ergänzung des hier besprochenen Teils aufgenommen wurden.

Wenn es der Zweck des Symposions war, die Brechtforschung mit neuen Themen zu versorgen, so ist dieser Zweck wohl erreicht worden. War es die Absicht, Brechts Werk durch konzentrierte Veranstaltungen gegenwärtig zu machen, so darf auch dies als gelungen gelten. Beide Ergebnisse hatte man erhofft. Ganz unerwartet hat sich außerdem eine Entwicklung angebahnt, die zuerst von John Fuegi konstatiert wurde: »We clearly are moving into a new era of Brecht scholarship in which we now no longer stand in awe quite so much of the man, and we are beginning to consider whether or not the things he has to say are really to be taken as dogma, or whether or not he is human, we are human, and there is some possibility of our speaking about him in what may appear to be an irreverent sort of way. But I think it is much closer to what Eric Bentley was talking about: that you try to get at some essential feature of the artist . . .« – anstatt in einseitiger Polemik pro oder contra befangen zu bleiben. Wir teilen Fuegis Befriedigung.

ERNST SCHUMACHER

[Berlin, DDR]

BRECHT UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE GESELLSCHAFT DER SIEBZIGER JAHRE

Vorwort

Als ich im Konsulat der Vereinigten Staaten von Amerika in Westberlin das Visum beantragte, um an Ihrem Symposion über Brecht in den siebziger Jahren teilnehmen zu können, studierte der Konsul, ein sanguinisch aussehender Herr in mittleren Jahren, aufmerksam Ihre Einladung an mich.

»Ah. Sie sind ein Brecht-Spezialist«, sagte er.

Dann lehnte er sich auf seinem Schaukelstuhl zurück, setzte die einbügelige Brille ab und meinte nonchalant, aber, so schien mir, nicht ohne ein Lauern, wie ich darauf reagieren würde:

»Brecht hat doch in den Staaten den Krieg ganz gut überlebt?«

Als Kenner des Werkes von Brecht werden Sie vielleicht verstehen, wenn mir spätestens in diesem Augenblick beim Anblick dieses ebenso wohlwollenden wie selbstgerechten Beamten jene Stelle aus Brechts »Briefen an einen erwachsenen Amerikaner« in den Sinn kam, an der es heißt, »die große Unsicherheit und Abhängigkeit« pervertiere die amerikanischen Intellektuellen und mache sie »oberflächlich, ängstlich und zynisch«:

Dabei gehört es sozusagen zu ihrem Anstellungsvertrag, daß sie locker (easy going), zuversichtlich (cheerful) und zuverlässig (mentally balanced) erscheinen, was sie mit Pfeifenrauchen, Hände-in-die-Hosentaschen-stecken und so weiter bewerkstelligen.¹

Kein Zweifel, der Konsul beherrscht diese Lockerheit, Zuversichtlichkeit und Zuverlässigkeit – ein unerschütterlicher Repräsentant nordamerikanischer Macht im »freien Teil der Stadt« Berlin. Ich erwiderte daher lediglich:

»Ja, den Krieg konnte Brecht in den Staaten überleben, aber nicht den Frieden.«

Der Konsul tat erstaunt, als wüßte er nicht, daß Brecht es vorzog, unmittelbar nach dem Verhör durch den Ausschuß zur Untersuchung unamerikanischer Betätigung in Washington im Oktober 1947 »Gottes eigenes Land« zu verlassen, aber dann wandte er sich wieder meinem Visumsantrag, meinem Paß und Ihrer Einladung zu und wägte sie in seinen Händen. Ich begann noch bes-

¹ Bertolt Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Band II, 1933–1956 (Berlin und Weimar, 1968), S. 177. Im folgenden zitiert als: SzPG I und II.

ser als früher jene ironischen, bissigen und bitteren Reflexionen zu verstehen, die Brecht in den »Flüchtlingsgesprächen« Ziffel und Kalle über Pässe und Visa anstellen läßt, begriff auf neue Weise die Macht, die solche Konsuln über Brecht und andere Exilierten hatten – eine Macht über Leben und Tod.

»Sie sind also Kommunist«, räsonierte der Konsul.

»Ja, und außerdem bin ich, obwohl ich die westdeutsche Staatsbürgerschaft besitze, an der Humboldt-Universität als Professor tätig.« Die Konsul nickte tiefsinnig, den Blick auf den Fragebogen gerichtet, den jeder, der in die Staaten einreisen will, ausfüllen muß. Ordnungsgemäß hatte ich die Frage 28 a bejahend beantwortet: »Sind Sie jemals in der sowjetisch-besetzten Zone Deutschlands oder in Ost-Berlin gewesen? Falls zutreffend, machen Sie bitte genaue Angaben mit Daten.« Auch zur »Wichtigen Mitteilung«, als Punkt 30 des Antrags beziffert, hatte ich eigene »enthüllende« Mitteilungen zu machen, zwar nicht dazu, ob ich mit einer gefährlichen übertragbaren Krankheit »behaftet« oder »jemals ernstlich geistig erkrankt« gewesen sei oder der Rauschgiftsucht unterläge, wohl aber ob ich gegenwärtiges oder ehemaliges Mitglied der Kommunistischen Partei oder einer ihr angeschlossenen Organisation sei. Meine intellektuelle Kapazität hatte ausgereicht, um die Frage 31 bejahen zu können: »Haben Sie den Text unter Abschnitt 30 gelesen und verstanden?« und das Kästchen »Ja« der Frage 32 anzukreuzen, in der es heißt: »Treffen die Vorbehalte unter Abschnitt 30 bei Ihnen zu?«

»Fühlen Sie sich als Privatmann oder als Wissenschaftler, der in Ost-Berlin tätig ist, eingeladen?« wollte der Konsul wissen.

Von der Identität meiner Person trotz wiederholter Lektüre und Sicht von Stücken überzeugt, in denen sie bestritten wird, vermochte ich den Konsul nicht ernsthaft aufzuklären. Er beschloß daher, die Entscheidung den Justizbehörden in Washington zu überlassen.

»Wenn Sie die Mitteilung darüber rasch bekommen wollen, dann müssen Sie dafür bezahlen. Für Geld machen wir alles«, sagte er nicht ohne Zynismus, so schien es mir wenigstens.

Da ich die Chancen, ein Visum zu bekommen, nach wahrheitsgemäßer Ausfüllung des Antrags nur noch als gering veranschlagen konnte, mußte ich die Summe, die der Konsul für eine schnelle Benachrichtigung nannte, nämlich zehn Dollar, notwendig als sehr hoch empfinden.

Der Konsul bemerkte dazu abschätzig:

»Für dieses Geld verkaufen wir die ganzen amerikanischen Kommunisten.« »Eines nicht allzu fernen Tages«, gab ich ihm, ich gebe zu, nicht ohne eine gewisse Gereiztheit, hinaus, »würde Ihre Nation dann sehr viel darum geben, sie wieder zu bekommen. Deshalb ist es gut, daß Kommunisten weder verkäuflich noch käuflich sind.«

Eine Woche später teilte mir der Konsul mit, mein Antrag sei abgelehnt. Er begründete es damit, in »Ostdeutschland« würden weiterhin amerikanische

Bürger in Haft gehalten, darunter einer, der »gerade dabei war, eine Dissertation über Brecht zu präparieren«.

»Im Falle seiner oder anderer Freilassungen«, so wurde mir bedeutet, »können wir Ihren Antrag erneut bearbeiten.« Unterschrift: »Amerikanischer Konsul.«

Was bildet sich dieser Konsul, was bilden sich diese Behörden, in deren Auftrag er handelt, eigentlich ein? Wohl dies, daß es für einen sozialistischen Wissenschaftler keinen höheren Ehrgeiz gibt, als in das »Land der Freiheit« einreisen zu dürfen, und er deshalb allein auf die Information durch eine US-Dienststelle hin bereit ist, die Rechtmäßigkeit der Rechtsprechung der DDR anzuzweifeln, obwohl er dazu nicht den geringsten Anlaß hat? Offensichtlich haben sie es immer noch nicht (oder zu gut?) begriffen, daß es heute für keinen, der für eine menschenwürdigere Welt eintritt, eine besondere Ehre sein kann, durch sie irgendeine Erlaubnis zu bekommen, die sich als Weltgendarmen gerieren, im eigenen Land dafür sorgen, daß »die nie verschütteten, kaum je ventilierten, stinkenden Vorurteile breiter Schichten gegen die Neger, die Juden und die Mexikaner« weiterhin ihre »finstere Bedeutung« behalten, die Brecht mit Erschrecken sah², und auch der Wissenschaft fortwährend Gewalt antun. Sie haben offensichtlich noch immer nicht (oder zu gut?) begriffen, daß die Ehre nur darin bestehen kann, vom »anderen Amerika« eingeladen zu werden, zu dem immer mehr Amerikaner gehören und gehören werden, von Demokraten, Bürgerrechtskämpfern, Kriegsgegnern, Kommunisten, Christen, Liberalen, die sich heute, in diesen Wochen, dafür einsetzen, daß die vom Regime der »Herrenmenschen« inhaftierte schwarzhäutige junge Wissenschaftlerin Angela Davis nicht den Tod auf dem elektrischen Stuhl sterben muß, wie vor ihr andere Opfer der bürgerlichen Rechtssprechung, so Sacco und Vanzetti und die Rosenbergs. Nur aus diesem Grunde, dieses »andere Amerika« nicht kennen lernen zu können, bedauere ich, keine Einreiseerlaubnis in die Staaten bekommen zu haben. Ich bin fest davon überzeugt, daß dieses »andere Amerika« auf Ihrem Brecht-Symposion 1971 würdig vertreten ist. Sich mit Brecht zu beschäftigen und ihn für verbindlich zu halten, muß auch jeden Amerikaner ermutigen, seine eigene Gesellschaft nicht nur als veränderbar anzusehen, sondern sie selbst verändern zu helfen.

Ich bin, so wurde mir mitgeteilt, auf Ihrem Symposion angekündigt, daß ich über diese Verbindlichkeit Brechts für die Gesellschaft der siebziger Jahre etwas sagen werde. Diese Verbindlichkeit erblicke ich sowohl im künstlerischen als auch im spezifisch gesellschaftstheoretischen Werk Brechts. Bisher, so will mir scheinen, ist vor allem der Relevanz des künstlerischen Werks Beachtung ge-

2 Ebenda.

schenkt worden. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß gerade in den Siebziger Brechts Methode des »eingreifenden Denkens«³, seine Theorie richtigen gesellschaftlichen Verhaltens des Individuums als auch von Kollektiven auf eigenständiges Interesse stoßen wird (was nicht ausschließt, sondern eher einschließt, daß damit auch das Interesse an seiner Kunst, an Kunst überhaupt, gefördert wird).

Um Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit einer solchen doppelten Wirkung approximativ bestimmen zu können, gilt es, einige Aussagen und Voraussagen über die Gesellschaft der siebziger Jahre zu riskieren. Zu den gesellschaftsanalytischen Prämissen gehört heute die Feststellung, daß es zwei gesellschaftliche Hauptformationen gibt, die Gegenwart und Zukunft bestimmen, die kapitalistische und die sozialistische; dazu kommt die sogenannte »Dritte Welt« der unterentwickelten Länder, die zwischen Kapitalismus und Sozialismus ihren Weg suchen. Unter Führung der USA und der Sowjetunion vollzieht sich in der Form der Koexistenz ein Wettbewerb dieser hauptsächlichsten Gesellschaftssysteme, der allen Staaten, allen Nationen, allen Gesellschaftsmitgliedern den Stempel aufdrückt. Was die weitere Entwicklung betrifft, läßt sich mit Sicherheit sagen, daß die für die sechziger Jahre charakteristischen gesellschaftlichen Bewegungen sich fortsetzen werden: Der Kampf um nationale Unabhängigkeit und gleichzeitig um soziale Befreiung der bisher unter direktem und indirektem Joch des Imperialismus stehenden Völker; der Kampf um reale Demokratie in Wirtschaft, Staat, allen Bereichen des Überbaus; um Eigentum und Nutzung der kollektiv betriebenen Produktionsmittel, um konkrete Mitbestimmung der Produzenten der materiellen und ideellen Güter; der Kampf um soziale Sicherheit, um die Freiheit von Hunger, Krankheit und Not im Alter, der Kampf um die reale Gleichberechtigung der Frau in allen Lebensbereichen; der Kampf der Jugend um ihre Rechte und um ihre Art zu leben; vor allem der Kampf um den Frieden, um internationale Sicherheit, um Begrenzung und Einstellung der Kernwaffenproduktion, um das Verbot des Einsatzes thermonuklearer und chemisch-bakteriologischer Vernichtungswaffen, um eine dauerhafte Weltfriedensordnung.

Zur Verteidigung seiner Positionen strukturiert das internationale Monopolkapital seinen hochorganisierten Produktionsmechanismus erfolgreich um. In den führenden Staaten verflucht es sich immer mehr mit dem Staatsapparat.

3 Vgl. Kapitel »Über eingreifendes Denken«, ebenda I, 259–286. In den Notizen »Das Denken als ein Verhalten« heißt es unter 4: »Das Denken als *gesellschaftliches* Verhalten. Aussichtsreich nur, wenn es um sich selbst und das Verhalten der Umwelt Bescheid weiß. Aussichtsreich nur, wenn es imstand ist, die Umwelt zu beeinflussen.« (Ebenda, 273).

Und unter 6: »Das eingreifende Denken. Praktikable Definitionen: solche Definitionen, die die Handhabung des definierten Feldes gestatten. Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf.« (Ebenda)

Der militärisch-industrielle Komplex bestimmt immer stärker die Leitung der Gesellschaft. Das Kapital prognostiziert und programmiert auf durchaus effektive Weise seine Produktion, läßt sich seinen technischen und wissenschaftlichen Fortschritt vom Staat finanzieren, versteht es, gewisse Marktregulationen zu treffen, die der Spontaneität entgegenwirken. Es verstärkt im internationalen Maßstab die wirtschaftliche Integration zugunsten der Riesenmonopole, auf Kosten der Landwirtschaft, der Mittelschichten und kleinerer und mittlerer Unternehmungen, und ergänzt sie durch militärische Bündnisse, deren bedeutendstes und gefährlichstes NATO ist. Gemeinsames Interesse ist dabei, den Kampf gegen den Weltsozialismus, die nationalen Befreiungsbewegungen und die Arbeiterbewegung effektiv zu organisieren und zu führen⁴.

Gegenüber seinen Gegnern im Innern, besonders gegen die organisierte Arbeiterschaft, setzt es ohne Bedenken alle Machtmittel des Staates ein und gibt dort, wo es seine Herrschaft bedroht sieht, alle Grundsätze bürgerlich-parlamentarischer Demokratie auf, um sie durch faschistische Herrschaftsformen zu ersetzen. Nach außen führt es Aggressionen durch, sich stützend auf die Theorie der »Kleinen Kriege«, mit dem Ziel, nationale und soziale Befreiungsbewegungen zu unterdrücken, die Ausweitung des sozialistischen Weltsystems »einzudämmen«, einen ständigen politischen, ökonomischen und militärischen Druck auf das sozialistische Lager auszuüben und es zu unproduktiven Rüstungsausgaben zu zwingen, gleichzeitig selbst durch ständige Umrüstung und den Einsatz von Kriegsmaterial Superprofite zu erzielen, potentielle innenpolitische Gegner (so im Falle des Vietnam-Krieges die Farbigen) durch Fronteinsatz zu dezimieren und die Gesamtgesellschaft für den Faschismus reif zu machen.

Um eine reale Bewußtseinsbildung der Arbeiterklasse zu verhindern, mobilisiert das Kapital besonders die Massenmedien zur Erzeugung einer anti-kommunistischen und einer prokapitalistischen, apologetischen Stimmung. Über die Massenmedien versucht es gleichzeitig auf die sozialistischen Länder zur Zersetzung des Klassenbewußtseins einzuwirken. Für die Apologie des Bestehenden entwickelte es unter Bezug auf Reformen, die ihm durch die Aktionen der werktätigen Massen oder durch die Existenz des Sozialismus im Weltmaßstab abgenötigt wurden, die Konzeptionen vom »Wohlfahrtsstaat«, vom »Volkskapitalismus« und von der »Überflußgesellschaft.« Wenn diese Konzeptionen auch im Widerspruch zu einer permanenten Arbeitslosigkeit der »industriellen Reservearmee« (Marx), zur Armut und zur Not von rassisch diskriminierten Bevölkerungsschichten und zur zyklischen Krisenanfälligkeit stehen,

4 Vgl. L. I. Breshnew, »Für die Festigung des Zusammenschlusses der Kommunisten – für einen neuen Aufschwung des antiimperialistischen Kampfes. Rede des Leiters der Delegation der KPdSU auf der Internationalen Beratung der kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau 7. Juni 1969«. Berlin 1969, S. 7 ff.

so erfüllen sie doch den Zweck, bei Massen von Werktätigen die zeitweilige Illusion entstehen zu lassen, »daß alles, wonach die Werktätigen streben, auch ohne revolutionäre Umgestaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung verwirklicht werden könne⁵.«

Trotzdem reicht diese Propaganda auf Dauer nicht aus, um die Widersprüche zwischen Kapital und Arbeit, zwischen den Interessen der überwiegenden Mehrheit der Nationen und der internationalen Finanzoligarchie und zwischen den Imperialismen selber zu beseitigen. Es ist, es wird offenkundig, daß die Löhne hinter der Arbeitsproduktivität und Intensivierung der Arbeit und dem Anwachsen der Profite der Monopole weit zurückbleiben. Inflationäre Entwicklungen zwingen die Arbeiter immer wieder zu Streikaktionen und Lohnkämpfen: »Die sozialpolitische Labilität des Kapitalismus hat zugenommen. In vielen Ländern brechen politische und soziale Krisen aus, in deren Verlauf sich breite werktätige Massen der Notwendigkeit tiefer, entscheidender Veränderungen bewußt werden⁶.« Diese Widersprüche werden die siebziger Jahre nachhaltig bestimmen und um so stärker ins Bewußtsein treten, als der Sozialismus, wie auf der »Internationalen Beratung der kommunistischen und Arbeiterparteien« in Moskau 1969 festgestellt wurde: »in eine Entwicklungsetappe eingetreten (ist), in der sich die Möglichkeit bietet, wesentlich umfassender die gewaltigen Reserven zu nutzen, die die neue Ordnung in sich birgt⁷.«

Auch und gerade der Sozialismus versteht es, neue wirtschaftliche und politische Leitungs- und Produktionsformen durchzuführen, die die wichtigste Kraft des Sozialismus entbinden helfen, die Teilnahme und Initiative der breitesten Volksmassen, die von der Arbeiterklasse geführt werden. Kern der Bemühungen sind: die Vervollkommnung der sozialistischen Demokratie in allen Lebensbereichen und die Bewältigung der wissenschaftlich-technischen Revolution in historisch kürzester Frist. Den kommunistischen und Arbeiterparteien, die sich als die Vorhut der gesamten sozialistischen Gesellschaft verstehen, kommt dabei die entscheidende Aufgabe zu, die politische Aktivität der Werktätigen zu stärken, die Eigeninitiative ihrer Organisationen zu entwickeln, die Rechte der Persönlichkeit umfassend auszubauen und zu sichern, den Bürokratismus zu bekämpfen, sich nicht von den Massen zu isolieren. Was die Bewältigung der wissenschaftlich-technischen Revolution betrifft, so gilt es, die Vorteile der planmäßigen Produktion und der Kooperation und Arbeitsteilung der sozialistischen Länder bewußt auszunützen, das Berufswissen von Millionen und aber Millionen zu erweitern, neue Forschungszentren zu schaffen, neue Leitungssysteme zu bilden, die Erkenntnisse der Wissenschaft rasch in die Pro-

5 »Internationale Beratung der kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau 1969. Dokumente«. Berlin 1970. S. 24.

6 Ebenda, S. 23.

7 Ebenda, S. 27.

duktion umzusetzen. Der Kampf zwischen den beiden Gesellschaftsformationen, die das letzte Drittel unseres Jahrhunderts bestimmen, wird auf diesem ökonomisch-wissenschaftlichen Gebiet ausgetragen und letztlich entschieden. Er kann ebenfalls nicht in einem Land, sondern nur in Zusammenarbeit aller sozialistischen Länder gewonnen werden. Dabei treten nicht geringe Schwierigkeiten auf, hervorgerufen hauptsächlich durch Unterschiede im wirtschaftlichen Entwicklungsniveau, in der Sozialstruktur und in der internationalen Stellung. Sie werden zusätzlich vergrößert durch die Sezession der Volksrepublik China aus der Gemeinschaft der sozialistischen Länder.

Festigung und Ausweitung des Sozialismus als Weltsystem stehen in diesen siebziger Jahren in unmittelbarer Wechselwirkung mit den Erfolgen, die die kommunistische und Arbeiterbewegung in den kapitalistischen Ländern im Kampf gegen den Kapitalismus und Imperialismus erzielen, wie umgekehrt diese Erfolge durch die Verwirklichung des Sozialismus als Gesellschaftsform, die ebenso produktiv ist, wie der Kapitalismus, gleichzeitig aber von größerer Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, gefördert werden. Dazu bedarf es eines einheitlichen Kampfprogramms, das gleichzeitig die nationalen und klassenmäßigen Besonderheiten berücksichtigt, die breitesten Lösungen, Bündnisse, Zielsetzungen für die Art und Weise des historisch gesetzmäßigen Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus bereithält und sich von allen Dogmen freizumachen weiß, die für eine vergangene Etappe richtig gewesen sein mögen, nicht aber für die komplizierte Klassenstruktur und Gesellschaftsstruktur der siebziger Jahre. Ohne die Herstellung der Einheit der Arbeiterklasse im Kampf gegen den Kapitalismus und Imperialismus wird dieser Kampf nicht gewonnen werden können. Das bedeutet für die Kommunisten in den kapitalistischen Ländern, zu einer Zusammenarbeit mit der Sozialdemokratie, mit den Gewerkschaften, mit den Bauern und der Intelligenz zu kommen, die die »Durchsetzung tiefgreifender wirtschaftlicher und sozialer Forderungen« ermöglicht und zu »radikalen demokratischen Umgestaltungen« führt, die dazu beitragen, »daß sich immer breitere Massen der Notwendigkeit des Sozialismus bewußt werden⁸«.

Jede revolutionäre Partei wird dabei ihre eigenen Erfahrungen machen müssen, jede

bestimmt die Richtungen, die Formen und Methoden des Kampfes, wählt in Abhängigkeit von den jeweiligen Bedingungen den friedlichen oder nichtfriedlichen Weg des Überganges zum Sozialismus sowie die Formen und Methoden in ihrem Lande. Zugleich dürfen die Vielfalt der Bedingungen für die Tätigkeit der kommunistischen Parteien, die Unterschiede im Herangehen an die praktischen Aufgaben und sogar Meinungsverschiedenheiten zu diesen oder jenen Fragen den koordinierten Handlung-

8 Ebenda, S. 31.

gen der Bruderparteien auf internationalem Gebiet, besonders in den grundlegenden Fragen des anti-imperialistischen Kampfes, nicht im Wege stehen.⁹

Der Kampf gegen die bürgerliche Ideologie ist daher notwendig gerade in diesen Jahren mit einer fortwährenden, intensiven Selbstverständigung der kommunistischen und Arbeiterparteien über die Grundlagen des Marxismus-Leninismus, mit der Klärung, was Revisionismus, Opportunismus, Dogmatismus und Linksradikalismus ist, verbunden.

Wenn damit die Hauptkräfte und ihre Dispositionen auf dem geschichtlichen Kampffeld des letzten Drittels des Jahrhunderts markiert sind; wenn auszumachen ist, daß die Zusammenstöße, die in diesem Jahrzehnt vor sich gehen, Treffen des »letzten Gefechtes« sind, das sich die letzten Klassenfeinde auf der Weltbühne liefern, so fühlt man sich unter Literaturwissenschaftlern versucht, Schillers Prolog zu *Wallenstein* anzuführen, um den menschheitlichen Bezug dieser Kämpfe zu bestimmen:

Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen.¹⁰

Doch sei es auf einem Brecht-Symposion erlaubt, das Pathetische materialistisch (und sei es fast vulgärmaterialistisch, in jedem Fall aber ironisch) zu kontern mit Peachums Sicht auf Dinge:

Das Recht des Menschen ist's auf dieser Erden
Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein
Teilhaftig aller Lust der Welt zu werden
Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.
Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden . . .¹¹

Ja, um eben dieses Recht, das Menschenrecht, wird dieser Kampf geführt. Es ist, wenn man so will, ein zutiefst philosophischer Kampf: Er soll, er wird entscheiden, wozu der Mensch lebt, um »des Geiers Fraß« zu sein, wie es in der »Internationale« heißt, oder der Schöpfer seiner selbst, der Selbstzerstörer oder der Selbstverwirklicher, der die positive Utopie realisiert, die negative aber für immer bannt.

Nichts vermag die Möglichkeit des Menschen, im Positiven wie im Negativen, deutlicher zu machen, als die Entwicklung der Wissenschaft, wie wir sie in diesen Siebzigern vor Augen haben.

Dem Betreten des Mondes durch amerikanische Astronauten wird die Errichtung von Weltraumstationen folgen, von denen aus den Sonden zu anderen Planeten bemannte Raumschiffe folgen werden, die den Schleier der Venus entfernen und die Geheimnisse des Marses aufdecken werden. Gleichzeitig

9 Ebenda, S. 52.

10 Friedrich Schiller, *Dramen*. Zweiter Band (Berlin, 1964), S. 10–11.

11 Bertolt Brecht, *Stücke*. Band III (Berlin, 1955), S. 59–60.

wird der Krieg in den Weltraum getragen: Aus den Satelliten zur Erkundung der Erdatmosphäre, den Sputniks und Explorers, sind die militärischen Himmelsspione geworden. Zu ihnen gesellen sich die atomgeladenen Satelliten, die als ewige Bedrohung die Erde umkreisen, gefolgt von Satelliten, die sie zerstören sollen. Diese Raketen sind gesteuert von Computern, die nun schon in die vierte Generation kommen und pro Sekunde 16,6 Millionen Rechenoperationen durchführen können. Makro- wie Mikrostruktur der Materie wird analysiert. Die kontrollierte Kernfusion, damit die Lösung des Energieproblems, zeichnet sich als Möglichkeit ab. Die Biologie dringt über die Chemie und Informationswissenschaft in die Evolution des Lebens ein, der genetische Code wird entziffert. Mutationen lassen sich künstlich herbeiführen. Organismen werden biochemisch gekreuzt, die vorher nicht kreuzbar. Auf der einen Seite wird die Heilung von Erbkrankheiten möglich, auf der anderen die Manipulation des Menschen im Sinne der »spezialisierten Degeneration«. Das Wachstumshormon wird synthetisiert, natürliche und künstliche Organe werden transplantiert. Drogen bestimmen Leben und Tod der Menschen, Rauschgift in vielen Formen mürbt vor allem die psychische und physische Widerstandskraft der jungen Generation. Die Overkill-Kapazität durch Kernwaffen potenziert sich in absehbarer Zeit erneut. Die gesamte Nuklearsprengkraft wird heute auf 5000 Megatonnen des herkömmlichen Sprengstoffes TNT geschätzt: auf jeden Menschen kommen danach 15 Tonnen TNT zu seiner Vernichtung¹². Von etwa 1,3 Millionen Wissenschaftlern in den kapitalistischen Ländern arbeiteten 1966 etwa siebenhunderttausend, also über die Hälfte, für Rüstungszwecke. Rund achtzig Prozent der amerikanischen Wissenschaftler sind für die gleichen Zwecke direkt oder indirekt tätig¹³. Herbizide werden auch weiterhin im »schmutzigen Krieg« in Vietnam durch die amerikanischen Truppen eingesetzt, um Wälder zu entlauben und Ernten zu vernichten¹⁴. Das NATO-Bündnis verfügt über etwa eine Million Tonnen chemischer Kampfstoffe. Biologische Waffen, wie Botulin, das schon in Mengen von milliardstel Gramm tödlich wirkt, werden in das chemische Kampfstoffprogramm aufgenommen. Das Herbizid »Agent Orange« führte bei seinem Einsatz in Vietnam zu bisher ungefähr 25 000 Mißgeburten¹⁵. Die amerikanischen Militärs rühmen sich, durch den Einsatz von Laser-Technik, getarnten Minimikrofonen und kompletter elek-

12 Zitiert nach: »Die Militärausgaben sinken. Jahrbuch des Schwedischen Instituts für Friedensforschung«, in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 3. November 1970.

13 Vgl. Jürgen Kuczynski: »Destruktivkraft Wissenschaft«, in: *Neues Deutschland* (Berlin), 20. August 1966.

14 Von den USA eingesetzte Giftstoffe vernichteten 1969 in Südvietnam etwa drei Millionen Hektar Wald, ein Fünftel der Reisernte und zogen annähernd 300 000 Menschen in Mitleidenschaft.

15 Vgl. Gerhard Grümmer: »Giftkrieg der USA in Vietnam verstümmelt Neugeborene. Neues Beweismaterial für die verbrecherischen Praktiken der USA in der Republik Südvietnam«, in: *Neues Deutschland* (Berlin), 17. Dezember 1970.

tronischer Datenverarbeitung das »elektronische Schlachtfeld« zu beherrschen. In absehbarer Zeit wird es möglich sein, alle irgendwo geführten Unterhaltungen mitzuhören, automatisch zu prüfen und auf einer computergesteuerten Datenbank zu registrieren¹⁶. Aber auch die Auswirkungen der »Friedensindustrie« sind verhängnisvoll genug. Die Umweltverschmutzung nimmt rapide zu. Der Lärm nimmt gesundheitsschädliche Formen an. Der Bevölkerungszuwachs scheint zu einer Bevölkerungsexplosion zu führen, so daß der Hunger in der Welt erneut anzuwachsen droht, obwohl er schon zwei Drittel der Menschen heimsucht. Aber jährlich werden zu Beginn der siebziger Jahre rund 650 Milliarden Dollar für Umrüstung und Neurüstung auf der Welt ausgegeben ...

Selbst kapitalistische Apologeten wie David Bell, der die »postindustrielle Gesellschaft« anschwärmte, werden angesichts der aus diesen Widersprüchen resultierenden gesellschaftlichen Spannungen von Zweifeln über »die beste aller Welten« heimgesucht, besonders wenn sie den Blick auf das »unstable Amerika« richten. Naturnotwendig bilden sich auf diesem »Boden der Tatsachen« gesellschaftliche Kräfte, die den Sturz der Bourgeoisie, die für diese Widersprüche verantwortlich ist, gleichsam im »großen Sprung«, durch linksradikalen individuellen und kollektiven Terror herbeiführen wollen, aber auch solche, die »das Reich der Freiheit« in psychedelischem Hippietum, in gewaltloser Anarchie erreichen wollen, während die sogenannte »schweigende Mehrheit« sich in die Manipulation durch die herrschende Klasse fügt.

Fragt man, worin die Verbindlichkeit Brechts, eines Dichters und Denkers, für diese widerspruchsvolle, sich in heftigen Kämpfen befindliche, weiteren Auseinandersetzungen in allen Lebensbereichen entgegensehende Gesellschaft der siebziger Jahre bestehen soll, so wird man notwendig zuerst bestimmen müssen, welche Funktion Kultur und Kunst in dieser Gesellschaft haben. Auch hier ergibt die Spaltung in zwei verschiedene Gesellschaftssysteme verschiedene Gesichtspunkte. Prinzipiell wird man den Unterschied wohl am treffendsten kennzeichnen, wenn man von kapitalistischer Massenkultur und sozialistischer Kultur der Massen spricht. Die imperialistische Massenkultur hat im Prinzip und faktisch die Funktion der Ablenkung von essentiellen gesellschaftlichen Widersprüchen, die einer Klärung bedürfen, aber auch von existentiellen Problemen der Individuen, die durch diese Widersprüche bestimmt sind. Sie ist im eigentlichen Sinne Ersatz-Kultur. Eine eigene »Bewußtseinsindustrie« sorgt für ihre Wirksamkeit. Die Massenmedien sind ein wichtiger Vermittler. Diese Tatsache schließt nicht aus, daß auch durch die imperialistischen Massenmedien Werke der Kultur und Kunst Verbreitung finden, die zur Humanisierung bei-

¹⁶ Vgl. »Lauschige Aussichten«, in: *Neues Deutschland* (Berlin), 20. Juli 1970, unter Bezug auf Erüierungen des britischen Publizisten Anthony Thompson über die Kollektion von Abhörgeräten, die sich im Besitz des britischen Innenministeriums befinden.

tragen und einer massenhaften Bekanntschaft mit Werken der Vergangenheit und Gegenwart gleichkommen, die vor der Entwicklung der Massenmedien undenkbar war. Auch sind die Kulturschaffenden im Imperialismus keineswegs in Gänze Parteigänger des Kapitalismus und Imperialismus; es findet ein Kampf um die humanistische Benützung der Massenmedien wie des gesamten Kulturapparates statt, den die Bourgeoisie keineswegs durchgängig gewinnt, ja in dem sie wichtige Positionen zu verlieren in dem Maße Gefahr läuft, wie die Kulturschaffenden sich auf demokratische Kräfte stützen können, die verlangen, Kultur und Kunst zum Nutzen der arbeitenden Klassen zu machen.

Nach wie vor hat auch Lenins These von den zwei Kulturen in der kapitalistischen Gesellschaft Gültigkeit: die der herrschenden und die der ausgebeuteten Klasse. Die sich organisierende und revolutionierende Klasse besonders der Arbeiter, in den Entwicklungsländern der Bauern, hat eine eigenständige, ihr gemäße Kultur und Kunst hervorgebracht, die das Klassenbewußtsein stärkt und der emotionalen Verfestigung der Ideale der Befreiung dient. Es ist geschichtsnotwendig, daß die begabtesten Kulturschaffenden bürgerlicher Herkunft sich auf die Seite dieser Kultur schlagen und sie um ihre Fähigkeiten bereichern, aber auch zur Entbindung, zur dauerhaften Wirkung ihrer Kunst der Anregung, Bestätigung, Bestärkung durch die »zweite Kultur« und ihre Träger, die Arbeiter, Bauern, Intellektuellen, bedürfen. Alles, was in unserer Epoche auf dem Gebiet von Kultur und Kunst lebenskräftig bleibt, ist entweder Ausdruck dieser »zweiten Kultur« oder nachhaltig durch sie beeinflußt, auch wenn ihre Produzenten sich dessen subjektiv nicht bewußt sein mögen.

Diese »zweite Kultur« erhebt der siegreiche Sozialismus zur herrschenden Kultur und entwickelt sie weiter. Durch die konsequente Bildungsreform, durch gleiche Bildungschancen für alle, schafft er überhaupt erst die Voraussetzungen für den Genuß von Kultur durch die Massen. Diesem historischen Vorgang, der der Abschaffung eines der schmachlichsten, aber wirksamsten Monopole der Bourgeoisie gleichkommt, nämlich des Bildungsmonopols, folgt der Prozeß der systematischen Erziehung der Massen zur Kunst und Kultur, den sich freilich nur Naivlinge als Pädagogisierung mit dem Kunsttrichter vorstellen. Es ist ein langwieriger Prozeß, der die Überwindung der überkommenen Trennung von Kunst und Leben durch die Kulturschaffenden, die Annäherung der Kulturschaffenden an das Leben der Werktätigen, die Eroberung und Gestaltung des neuen Gegenstandes, des sich befreienden, selbstverwirklichenden Volks, des Revolutionärs unserer Epoche, voraussetzt, aber auch die Bereitschaft der Werktätigen, sich damit auseinanderzusetzen, sich auch auf diesem Gebiet zu bilden, durch Erleben zu lernen, daß Kunst die schönste Bestätigung menschlicher Schöpferkraft, die freieste Entbindung menschlicher Phantasie ist. In diesem Lern-Prozeß spielt die künstlerische Selbstbetätigung der Werktätigen eine entscheidende Rolle, da sie in die Praxis des Kunstmachens einführt. Auf diesem Weg entsteht in einem lange dauernden Prozeß die sozialistische Kultur

der Massen, die in einem neuen Sinne zur Massenkultur wird, indem sie Gemeingut aller wird. Auch hier ist die Vergesellschaftung die Voraussetzung für die Entfaltung.

Marx hat in den »Ökonomisch-philosophischen Manuskripten« von 1844 darauf hingewiesen, daß das Kunstgefühl selbst historisch bedingt ist:

Erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven *menschlichen* Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als *menschliche* Wesenskräfte sich betätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. (. . .) Die *Bildung* der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte¹⁷.

Als Materialist erläuterte er:

Der sorgenvolle, bedürftige Mensch hat keinen Sinn für das schönste Schauspiel; der Mineralienkrämer sieht nur den merkantilischen Wert, aber nicht die Schönheit und eigentümliche Natur des Minerals; er hat keinen mineralogischen Sinn; also die Vergegenständlichung des menschlichen Wesens, sowohl in theoretischer als praktischer Hinsicht, gehörte dazu, sowohl um den *Sinn* des Menschen *menschlich* zu machen, als um für den ganzen Reichtum des menschlichen und natürlichen Wesens entsprechenden *menschlichen Sinn* zu schaffen.¹⁸

Die Arbeiterklasse kann erst nach der Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln auch die Entfremdung, das Nicht-Eigentum an geistigen Vergegenständlichungen des Menschen, an künstlerischen Produkten, überwinden. Hat der Arbeiter zu seinen eigenen Produkten noch ein negatives Verhältnis, nämlich »als fremden und über ihn mächtigen Gegenstand«¹⁹, so hat er zu den geistig-künstlerischen zunächst überhaupt nur das der Beziehungslosigkeit. Nach Marx lehnt sich der Arbeiter aus zwei Gründen gegen die Entfremdung auf: Einmal aus ökonomischen, wenn »die Masse der Menschheit als durchaus »eigentumslos« sich empfindet, zum anderen, wenn sie sich »zugleich im Widerspruch zu einer vorhandenen Welt des Reichtums und der Bildung, was beides eine große Steigerung der Produktivkräfte – einen hohen Grad ihrer Entwicklung voraussetzt«²⁰. Marx und Engels haben diesen Prozeß als geschichtliche Notwendigkeit aufgefaßt²¹. Erst mit dieser Befreiung, die mit

17 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in: Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*. Ergänzungsband, Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844. Erster Teil (Berlin, 1968), S. 541–542. Im folgenden: MEW, EB.

18 Ebenda, S. 542.

19 Ebenda, S. 515.

20 Karl Marx / Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie* (1845–1846), in: MEW, Band 3 (Berlin 1962), S. 64.

21 Karl Marx / Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*. Eine Sammlung aus ihren Schriften (Berlin, 1948), S. 75.

der Freisetzung der Produktivkräfte verbunden ist, sind die Voraussetzungen gegeben, daß auch geistige Arbeit und ihre Produkte jedem zugute kommen können »jedem einzelnen hinreichend Muße (. . .) lassen, damit dasjenige, was aus der überkommenen Bildung – Wissenschaft, Kunst, Umgangsformen usw. – wirklich wert ist, erhalten zu werden, nicht nur erhalten, sondern aus einem Monopol der herrschenden Klasse in ein Gemeingut der ganzen Gesellschaft verwandelt und weiter fortgebildet werde«²².

Erst auf dieser Stufe und unter diesen Voraussetzungen eignet sich der Mensch »sein allseitiges Wesen auf eine allseitige Art an, also als ein totaler Mensch«²³.

Erst in diesem Stadium können auch die Künste für den Arbeiter »seine Individualität bestätigende und verwirklichende Gegenstände, als *seine* Gegenstände« werden, »d. h. Gegenstand wird *er selbst*«²⁴. Aber diese Aufhebung der Entfremdung vollzieht sich nicht im Selbstlauf, sondern nur in der Selbstbetätigung der Arbeiter. Die »Entwicklung der Individuen zu totalen Individuen«²⁵ bedingt auch bei der Aneignung von Kultur und Kunst diese Selbstbetätigung. Wenn es so ist, wie Marx in der »Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie« schrieb:

Der Kunstgegenstand – ebenso wie jedes andere Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand²⁶,

so bedingt dies die Möglichkeit, daß sich die Arbeiter mit diesem Kunstgegenstand auseinandersetzen können. Dies wiederum hängt ab von der Befreiung und Entwicklung der Produktivkräfte, von der Gewinnung des »Reiches der Freiheit« jenseits des »Reiches der Notwendigkeit«. Marx sah im *Kapital* dieses »Reich der Freiheit« erst beginnen, »wo das Arbeiten, das durch Not und äußere Zweckmäßigkeit bestimmt ist, aufhört; es liegt also der Natur der Sache nach jenseits der Sphäre der eigentlichen materiellen Produktion«²⁷. Lakonisch folgerte Marx: »Die Verkürzung des Arbeitstags ist die Grundbedingung.«

Prinzipielle Aufhebung der Entfremdung des Menschen von seiner eigenen Wesenskraft durch die Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln und die totale Vergesellschaftung, zum anderen die Gewinnung einer hohen

22 Friedrich Engels, Zur Wohnungsfrage (Mai 1872 bis Januar 1873), in: MEW, Band 18, S. 221.

23 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), in: MEW, EB 1, S. 539.

24 Ebenda, S. 541.

25 Karl Marx / Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie (1845–1846), in: MEW, Band 3, S. 68.

26 Karl Marx, *Das Kapital*. Dritter Band, in: MEW, Band 25, S. 828.

27 Karl Marx, Einleitung (zur Kritik der politischen Ökonomie), in: MEW, Band 13, S. 624.

Stufe der Produktivität sind also nach marxistischer Auffassung die Grundvoraussetzungen für die Aneignung von Kultur und Kunst sowie für ihre Weiterentwicklung. Erst im Sozialismus können Kultur und Kunst Eigentum aller werden, gleichzeitig nur durch alle weiter entwickelt werden. So gesehen, steht die Aneignung von Kultur und Kunst historisch betrachtet erst am Anfang. Die »totale« Kultur der Massen hängt von der Durchsetzung des Sozialismus im Weltmaßstab, von hoher Produktivität, von der Möglichkeit der Werktätigen, auch im kulturellen und künstlerischen Bereich Eigentümer und Produzenten zu sein, ab.

Bevor ich nun einige Aspekte tatsächlicher und möglicher Wirksamkeit Brechts auf diesen Kultur- und Kunstprozeß, damit auf den Gesellschaftsprozeß erörtere, scheint es mir wesentlich, darauf hinzuweisen, daß durch die Entwicklung der audiovisuellen Massenmedien, aber auch durch andere Formen der Kommunikation für einen Kulturschaffenden ganz neue Möglichkeiten gegeben sind, auf die Weltkultur Einfluß zu nehmen, als noch vor 70 Jahren. Goethe entwickelte die Vorstellung einer sich herausbildenden Weltliteratur. Heute ist die Möglichkeit eines einzelnen Künstlers und eines Kunstwerkes, global zur Wirkung zu kommen, nicht mehr nur potentiell, sondern faktisch gegeben. Die Schranken der Sprache spielen eine immer geringere Rolle (durch Übersetzung und Synchronisation), der Umschlag geistiger Güter in mehrere Sprachbereiche und Kulturkreise erfolgt fast simultan. Hunderte von Millionen Menschen ganz verschiedenen Bildungsgrades, sozialer Herkunft und ideellen Zielstreben eignen sich neue Werke der Kultur und Kunst an. Gerade Kunstwerke spielen eine nicht geringe Rolle in der ideologischen Auseinandersetzung zwischen den beiden hauptsächlichsten Weltsystemen, auch wenn ihre Wirkung auf das Bewußtsein nur sehr mittelbar ist.

Neben diesem Integrationsprozeß der Weltkultur gehen tradierte Aneignungsformen weiter. Besonders das Theater erweist sich nach wie vor lokal-, nation- und sprachgebunden und hat ein relativ konstantes Publikum. Je künstlerischer ein Werk ist, um so größere Schwierigkeiten hat es auch, auf adäquate Weise übersetzt und reproduziert zu werden. Schließlich hängen Adaption und Integration eines bedeutenden Werkes der Kultur und Kunst durch und in die Gesamtkultur heute mehr denn je davon ab, in welchem Verhältnis dieses Werk zur Ideologie und zum Kunstverständnis der herrschenden Klassen in den beiden hauptsächlichsten Gesellschaftssystemen steht.

Im folgenden wird versucht, auf einige Aspekte hinzuweisen, die der Aneignung des künstlerischen Werkes von Brecht durch die kapitalistische Gesellschaft der siebziger Jahre förderlich oder abträglich sind, die durch die eingangs erwähnten und analysierten Widersprüche gekennzeichnet ist. Es wird dabei vor allem auf das theatralische und dramatische Werk von Brecht Bezug genommen.

Für diese Aneignung und Wirkung sind die Bedingungen auf den ersten

Blick nicht günstig. Brecht ist in den Werken, die er nach seiner Hinwendung zum Marxismus geschrieben hat, antibourgeois und prosozialistisch. Er schafft Modelle, wie die Arbeiter die Macht erobern und sie gebrauchen sollen, er verfiucht die historische Position der Sowjetunion, er zeichnet ein negatives Bild der herrschenden bürgerlichen Klasse. Dieser Umstand hat in den 50er und 60er Jahren, wie erinnerlich, im kapitalistischen, durch die Unmöglichkeit, die Deutsche Demokratische Republik einzuverleiben, besonders antikommunistischen Westdeutschland zu einem dreifachen Boykott geführt²⁸. Dieser Boykott endete jedesmal mit einer Niederlage der Brecht-Gegner. Aber erst Ende der sechziger Jahre erschien es einer Bühne im Ruhrgebiet (Castrop-Rauxel) möglich, das proletarische Lehrstück *Die Mutter* aufzuführen und auch einem Arbeiterpublikum zu zeigen. *Die Tage der Commune*, worin Brecht konstatiert, daß es im Kampf um die Macht auch für die Arbeiterklasse nur blutbefleckte oder abgehauene Hände geben könne, konnte erst zu Beginn der Siebziger in Stuttgart aufgeführt werden. Während also zunächst gegen die Aneignung des Gesamtwerkes von Brecht mit dem Hauptargument vorgegangen wurde, Brecht sei Kommunist und unterstütze die DDR, reduzierte sich die Aversion, die im übrigen bis heute anhält, auf diejenigen Stücke, in denen unmittelbar Klassenkampf als Kampf der Arbeiter gegen ihre Feinde gezeigt und gelehrt wird. Sind die übrigen Stücke Brechts harmlos geworden?

Man könnte hierauf lakonisch mit der Kommentierung Brechts antworten: »Das gegen ihn gespritzte Gift verwandelt der Kapitalismus sogleich und laufend in Rauschgift und genießt dieses²⁹.« Das spätbürgerliche Theater kann, wie Brecht nach seiner Rückkehr aus den USA in einem Gespräch mit H. Kesser über *Leben des Galilei* feststellte, alles »eintheatern« und dank seines Darstellungsstils alles aus Altertum, asiatischem Bereich und Mittelalter und auch alles Antibürgerliche aus der neueren Zeit dem Bürgertum als das Seine verkaufen. Der Stückeschreiber könne sich dagegen nur retten, indem er die Substanz aufgabe oder (und) einen Leitartikel anhänge³⁰.

Tatsächlich beweist eine Reihe von Aufführungen von thematisch »heißen« Stücken, daß bewußt oder unbewußt gegen die gesellschaftliche Intention des Autors Brecht inszeniert und gespielt wurde. Wesentlicher ist aber, daß besonders bei den Parabelstücken, einer Art dramatischer »Sklavensprache«, zu der Brecht im Exil sich gezwungen sah, aber gleichzeitig einem hochpoetischen Stücktypus, eine direkte gesellschaftliche Bezugnahme fehlt und deshalb auch keine zwingende Eindeutigkeit in der Interpretation vorliegt. Die nacktste aller Wahrheiten ist aber die, daß ein spätbürgerliches Publikum, das sich

28 Vgl. André Müller, *Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62* (Berlin, 1962).

29 Brecht, SzPG I, 60.

30 Vgl. Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts »Leben des Galilei« und andere Stücke* (Berlin, 1968), S. 224.

keiner unmittelbaren Bedrohung seiner Herrschaft gegenübersteht, auch noch an seinem Untergang zu delectieren vermag, wenn er in der Form der Kunst vorgeführt wird – wie schon das Beispiel des »Tollen Tags« von Beaumarchais bewies: für die Feudalen.

Die optimistischste Interpretation ist die, daß die gleichzubleiben scheinende Vorliebe des bürgerlichen Publikums für Stücke wie *Mann ist Mann*, *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, *Dreigroschenoper*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Der kaukasische Kreidekreis* und *Leben des Galilei*³¹ auf das Bedürfnis eines vornehmlich bürgerlichen und kleinbürger-

31 Der Nachweis, daß es sich bei den hier erwähnten Stücken um die beliebtesten und erfolgreichsten handelt, läßt sich für den deutschsprachigen Theaterraum nachweisen aus der Zeitschrift des (west)deutschen Bühnenvereins, die in Heft 11 des jeweiligen Jahrgangs einen Überblick über die erfolgreichsten Inszenierungen gibt. So brachten es in der Spielzeit 1969/70 auf den Bühnen der BRD, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz *Herr Puntila und sein Knecht Matti* auf 227, *Der kaukasische Kreidekreis* auf 109, *Leben des Galilei* auf 63, *Mann ist Mann* auf 111, *Mutter Courage* auf 145, *Die Mutter* auf 63, *Schweyk im zweiten Weltkrieg* auf 50, *Die Dreigroschenoper* auf 130 Aufführungen.

Henning Rischbieter sieht sich in *Theater heute* (Velber), Heft 2. Februar 1971, in seiner Untersuchung »Brecht und kaum neue Anfänge. Besson, Palitzsch, Hurwicz, Heyme inszenieren«, S. 33–36, zur Feststellung veranlaßt:

»Im breiten Publikum sind Brecht-Aufführungen nach wie vor Erfolge.« (Ebenda, S. 33).

Er verzichtet auf Angabe von Gründen. Er kann es sich offensichtlich nicht erklären, es geschieht eigentlich wider seine gesellschaftliche Logik. 1950, so erinnert er sich, »hielten wir (linke Intellektuelle?) ja noch beim vagen, aber totalen Nachkriegsgefühl: es muß alles anders werden. Das schien einem auch aus Brechts Stücken zu sprechen – und die reinlich-rationale, die lustvoll vernünftige, die hell-bitterliche Weise, mit der das in den Aufführungen des (Berliner-E.S.) Ensembles geschah, half der Vagheit der Änderungsbestrebungen wenigstens ästhetisch auf, brachte sie in Form.« (Ebenda).

Hier wird stillschweigend, mit kühnem Schwung jedoch, von der Inhaltlichkeit der Brechtschen Stücke, die denn wohl die Hoffnung des Anderswerdens ausmachten, nicht der halbhohe Vorhang und die Beleuchtung, auf die Ästhetik übergeschwenkt, und so ist denn durchaus folgerichtig, daß Rischbieter im folgenden nicht nur die Bundesrepublik als die im Grunde doch beste aller möglichen »pragmatischen« Welten erscheinen muß, sondern dementsprechend auch die Ästhetik Brechts unbedeutend:

»Es ist nicht alles anders geworden. Die Bundesrepublik hat sich etabliert, es läßt sich in ihr wohnen und arbeiten, sogar haben sich – in den letzten Jahren zunehmend (der Leser wird hier dezent darauf aufmerksam gemacht, daß es seit drei Jahren eine sozialdemokratisch geführte Regierung in der Bundesrepublik gibt – E.S.) – Chancen und Verwirklichungen gezeigt für jenen Reformismus und Pragmatismus, der diesem Gefühl ›Es muß alles anders werden‹ doch so eng verbunden war, daß er damals dessen Vagheit mitbewirkte. Von den Jahren der Agonie der Weimarer Republik, denen Brechts politische Grundhaltung entsprang und entsprach, sind wir – chronologisch, faktisch und ideologisch – immer weiter weggerückt. Brechts rationale Ästhetik – ein Disziplinierungsmittel seines eige-

lichen Publikums hinweist, sich auf vergnügliche Weise doch mit tiefer greifenden Problemen des Gesellschaftlichen und Menschlichen in unserer Epoche auseinanderzusetzen, als es die absurde, fatalistische Richtung der modernen Dramatik oder auch das Pendant, die nur-poetische, zu bieten vermochte. Die »Verführungskraft der Vernunft« würde dann auch für die bürgerlichen Theatergänger gelten. In der Bevorzugung Brechts kann auch das Weiterwirken von Theaterintendanten wie Harry Buckwitz in Frankfurt und Hans Schweikart in München erblickt werden, die Brecht gegen den Willen der reaktionären Geldgeber und Theaterbesucher spielten. Wie empfindlich diese Kräfte dann sind, wenn die Theaterschaffenden Brecht nicht nur spielen, sondern ihn zur Selbstverständigung über marxistische Gesellschaftstheorie benützen, zeigte sich jüngstens, als die Bürgerlichen, aber auch sozialdemokratische Mitglieder

nen anarchistischen, asozialen Lebensgefühls in den Jugendjahren – erscheint heute, wo wir in einem relativ funktionierenden Gesellschafts- und Staatswesen wohnen, als eigentümlich spannungslos und lau.« (Ebenda). Begreiflich, daß »die universale politische Situation« dem also Versöhnten und gleichzeitig *in ästhetisch* Frustrierten zwar »ein schuldhaftes Bewußtsein« beläßt, aber ihm doch ermöglicht, sich zu den »hilflosen Bewunderern einer entsprechend aggressiven, anarchistischen, irrationalen Ästhetik« zu zählen. (Ebenda). Wo Rischbieter recht hat, hat er recht: Wer davon abzusehen vermag, daß der »Reformismus und Pragmatismus« nichts an der grundsätzlichen Ahumanität des Systems geändert haben, dem hat Brecht natürlich vom Gegenstand her nichts mehr zu besagen, ja er darf ihn gar nicht wahrnehmen. Deshalb sieht Rischbieter folgerichtig nur noch die ästhetische Seite, die ihm aber natürlich auch nichts mehr besagen kann, weil sie eben Ausdruck des Inhalts ist. So also in Spannungslosigkeit und Lauheit versetzt – was bleibt da einem vom Gefühl und Vagheit einer »anderen Welt« Herkommenden anderes übrig, als sich mit schlechtem Gewissen einer Ästhetik in die Arme zu werfen, die aggressiv, anarchistisch, irrational ist. Rischbieter verkauft diese Logik einer »schönen Seele« seinen Lesern als »Reflexionsversuche eines Spezialisten«. Auch hier hat er recht: Es ist eine spezielle Begabung der Reformisten, von den Grundproblemen abzulenken. Die meisten sogar der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Zuschauer scheinen, indem sie ihr Interesse für Brecht behalten haben, demgegenüber zumindest das Gefühl, wenn nicht sogar ein bestimmtes Wissen behalten zu haben und zu besitzen, daß Brechts Aufforderung: »Ändere die Welt, sie braucht es!« nach wie vor auch für ihre eigene bundesrepublikanische Gesellschaft Gültigkeit behalten hat, daß die Brechts Stücken zugrunde liegende Problematik noch immer höchst aktuell ist und sie deshalb in letzter Instanz auch mehr interessiert als aller vordergründige Aktionismus eines Theaters der Grausamkeit oder das Resignative des Theaters des Absurden oder auch ein szenischer Dokumentarismus, der die geschichtlichen Zustände zeigt, aber nicht aufzeigt, worin die gesellschaftliche Kausalität besteht, und schon gar nicht daran denkt, wirkende gesellschaftliche Kräfte zu impulsieren, die in der Lage sind, aus Fehlern der Geschichte zu lernen und »es besser zu machen«. Wenn für Rischbieter die »verteufelte Humanität«, die »Menschlichkeit« Brechts »nicht widerspruchsvoll genug« ist, wenn sie auf ihn »sentimental« wirkt, so scheint die Mehrheit der Zuschauer, die wegen Brecht ins Theater geht, offensichtlich zu ahnen, wenn nicht zu wissen, daß es eben um sie geht und daß es um sie um so besser bestellt ist, je weniger widerspruchsvolle Realität sie ist.

des Senats von Westberlin der Schaubühne am Halleschen Ufer die jährliche Subvention sperren, als das junge Ensemble (mit der Alt-Brechtianerin Therese Giehse in der Titelrolle) *Die Mutter* spielte und dabei Lenin zu studieren Gelegenheit nahm. Wenn im übrigen im heutigen Theater der bürgerlichen Bundesrepublik Deutschland in wachsendem Maße die Theaterschaffenden um eine reale Mitbestimmung kämpfen und neue Leitungsmodelle und Strukturmodelle entworfen und zu praktizieren begonnen haben, dann unter Kenntnis der Brechtschen Theorie über die Umfunktionierung der Apparate, auch und gerade des Theaters³². Die vielseitig diskutierte Erwägung, einen Null-Tarif im Theater einzuführen, ist nur eine zeitgemäße Konsequenz der Brechtschen Forderung, ein neues Publikum in die alten Häuser zu bringen. Im übrigen darf man überzeugt sein: bei etwaigen gesellschaftlichen Erschütterungen der derzeitigen Stabilität der westdeutschen Gesellschaft liest sich auch Brecht sofort wieder – revolutionär.

Daß für die amerikanischen Theater auf kommerzieller Basis selbst ein darstellerisch entschärfter Brecht beim Publikum immer noch auf Schwierigkeiten zu stoßen scheint, glaube ich der Übersicht über die Anzahl der Brecht-Aufführungen in den USA entnehmen zu können. Über die Gründe, die neben der weltanschaulichen Brisanz von Brechts Stücken noch eine Rolle spielen, wissen Sie besser Bescheid als ich.

Daß Brecht, seine Stücke, seine Spielweise, seine Theorie vom Theater dem französischen Theater, soweit es nicht völlig verbourgeoisiert ist, vor allem aber der englischen Dramatik und dem englischen Theater zu einer Regeneration verholfen haben, ist in der Zwischenzeit theatergeschichtsnotorisch³³. Das-

32 Um den Entwurf von Mitbestimmungsmodellen und die allseitige Erörterung der damit zusammenhängenden Probleme hat sich in der Bundesrepublik Deutschland der Arbeitskreis Bertolt Brecht mit Sitz in Köln besondere Verdienste erworben. Vgl. dazu die Nachrichtenbriefe 74 und 75 (in: *Arbeitskreis Bertolt Brecht. Mitteilungen und Diskussionen*. August/Sept. 1970 und Oktober/November 1970, Köln). In diesen Briefen werden die Antworten wiedergegeben, die der abb auf seine Rundfrage bei rund 120 Theatern der Bundesrepublik zur Erstellung einer Dokumentation über die verschiedenen Mitbestimmungsformen erhielt. Vgl. auch Sonderdruck 10 von *Kultur & Gesellschaft. Monatsschrift des Demokratischen Kulturbundes Deutschland* (Karlsruhe), Dezember 1970, der ganz der Mitbestimmungsproblematik an den Theatern in der Bundesrepublik gewidmet ist und unter anderen folgende Artikel enthält:

»Die Anarchisten sind die jetzigen Intendanten. Ein Gespräch zwischen dem Bonner Kulturreferenten Dr. Ulrich Eckhardt und den Mitarbeitern des abb, Ruediger Meinel und Erasmus Schöfer«; Rudolf Treiber: »Vom Zweck des Theaters«; Rudolf Winkler: »Ein Jahr danach – Theater und Mitbestimmung«; Werner Roether: »Umstrukturierungen – Warum? – Wie?«.

33 Zur Bedeutung Brechts für die Entwicklung der modernen englischen Dramatik vergleiche die Dissertation von Wolfdietrich Weise: *Die »Neuen englischen Dramatiker« in ihrem Verhältnis zu Brecht. Unter besonderer Berücksichtigung von Wesker, Osborne und Arden*. (Diss. Frankfurt/Main 1968).

selbe gilt für Italien, wo eben die Brecht-Rezeption durch Strehler und Grassi im Piccolo Teatro von Mailand zur Herausbildung von Theaterschaffenden und Ensembles führte, die ihre Arbeit als gesellschaftliche Tätigkeit in der Form von Kunst auffassen.

Zusammengefaßt läßt sich sagen: Es läßt sich auch für die siebziger Jahre sagen, daß Brecht für das Theater der bürgerlichen Welt seine Attraktivität bewahren wird, weil seine Stücke für ein Publikum, das nicht in Gänze verrottet, nicht nur sinnlichen Reiz, sondern auch ideellen Anreiz zu bieten hat, zum anderen für die Theaterreformer eine Gelegenheit bietet, ihre demokratischen Anliegen gleichsam künstlerisch, aber eben auch werktheoretisch abzustützen, zum dritten, weil es Gelegenheit bietet, an ein neues Publikum, das nur ein Publikum der Arbeiter sein kann, heranzukommen, die bisher vom Theaterbesuch so gut wie ausgeschlossen sind. Die Auswahl und die Art der szenisch-darstellerischen Interpretation werden in dem Maße »brechtisch« werden (ohne Brecht zu imitieren), wie dieses neue Publikum nicht nur den schönen Schein, sondern auch die höhere Wahrheit erfahren will, die in den Stücken steckt. Brecht wird allerdings auch erst bei einer solchen Umfunktionierung zu seiner vollen Wirkung kommen können. Diejenigen, die argumentieren, Brechts ins Dramatisch-Theatralische umgesetzte Gesellschaftsmodelle, ja sogar die Prototypen seiner Figuren, seien durch die Fähigkeit des Kapitalismus, zu reformieren, was von größtem Übel, im übrigen neue gesellschaftliche und menschliche Ideale zu stiften (auch wenn sie möglicherweise nicht von Dauer) überholt, verkennen, daß die Grundfrage aller Brechtschen Stücke seiner klassischen sprich marxistischen Periode: Wer-wen? auch die Grundfrage der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung geblieben ist; daß die Tugenden der kleinen Leute, sich im Kampf gegen Übermächte zu behaupten, noch immer benötigt werden, die Tugenden der besten Kämpfer aber, die der Kämpfer gegen den Faschismus, der Kämpfer für den Sozialismus, heute und morgen nicht weniger benötigt werden als gestern. Es wäre unschwer nachzuweisen, daß Brecht-Aufführungen vor allem den Selbstverständigungsprozeß von jungen Menschen in der bürgerlichen Welt nachhaltig fördern. Dasselbe gilt natürlich für die literarische Beschäftigung mit Brecht in den Schulen.

Schließlich bleibt Brecht von nachweisbarer und nachhaltiger Bedeutung für die Entwicklung der »zweiten Kultur« in der bürgerlichen Gesellschaft. Hier sei weniger darauf hingewiesen, daß ein Großteil derjenigen bürgerlichen Künstler und Kulturschaffenden, die entweder für die Arbeiterschaft unmittelbar tätig sind oder sich zu ihr bekennen, durch Brecht dazu gekommen sind. Ihm verdanken sie, wie zum Beispiel der verstorbene Arthur Adamov, daß sie den Glauben an den Sinn von Kunst nicht verloren und für die aufsteigende, nicht für die absterbende Klasse produktiv werden konnten und können.

Hier sei vielmehr darauf verwiesen, daß Brecht selbst über die Kunst der Arbeiter, das Agitproptheater und die sozialistisch-revolutionäre Berufsthea-

terkunst, das Theater Erwin Piscators und Meyerholds, den Weg zu einem neuen Publikum, zu einer neuen Dramatik, zu einem neuen Theater fand. Die Stücke, die er für das Amateurtheater der Arbeiter und Studenten schrieb, sind bis auf den heutigen Tag von unheimlich wirkungsvoller Aktualität für die Arbeiter und Studenten dieser Jahrzehnte geblieben. Für die Selbstverständigung der jungen Generation sind seine Lehrstücke, aber auch seine Schriften wie etwa die Anmerkungen zur *Mutter*, »Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?«³⁴, »Einiges über proletarische Schauspieler«³⁵, »Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung«³⁶, »Über experimentelles Theater«³⁷, »Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik«³⁸, von größter Bedeutung sowohl für das Begreifen proletarischer Kunst als auch eines sozialistischen Klassenstandpunktes. Brecht sah ja im Amateurtheater der Arbeiter und Studenten keinen Notbehelf, sondern den künstlerischen Selbstausdruck der Arbeiter und Studenten. Er sah in ihm eine Zelle der Erneuerung für das Berufstheater, wenn dieses die politischen, ethischen, vor allem auch künstlerischen Werte des Arbeitertheaters sich aneignete. An dieser Funktion hat sich bis auf den heutigen Tag nichts geändert. Es ist folgerichtig, wenn sich die gesellschaftskritischen Studenten und Jungarbeiter (letztere freilich weniger als die ersteren), von Brechtschen Lehrstücken und ihrer Theorie inspiriert, ihre eigenen Theater geschaffen haben, um sich zu artikulieren.

Ein beachtlicher Teil des Programms dieser Studenten-, Schüler- und sonstigen Laientheater der Jugend, auch der Arbeiterjugend, in den kapitalistischen Ländern Westdeutschland, Frankreich, England und, wie Sie aus eigener Erfahrung besser wissen, in den Vereinigten Staaten wird durch Lehrstücke, aber auch andere Werke Brechts bestritten³⁹. Ich sehe das in zweifacher Hinsicht als

34 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*. Band IV, 1933–1947 (Berlin/Weimar 1964), S. 61–67 (im folgenden: SzTh).

35 Ebenda, S. 68–71.

36 SzTh, V, S. 275–283.

37 SzTh, III, S. 85–114.

38 SzTh, III, S. 280–285.

39 Einen interessanten Überblick darüber vermittelt die Aufführungen-Kartei im Bertolt-Brecht-Archiv. Leider fehlt bis jetzt eine wissenschaftliche Auswertung.

Welche Verdienste die amerikanischen Studententheater um die Durchsetzung und Verbreitung des Werkes von Brecht in den Staaten haben, darf schon damit begründet werden, daß »Der kaukasische Kreidekreis« am 4. Mai 1948 im Nourse Little Theatre, Carlston College, Northfield (Minn.) unter der Regie von H. Goodman auf englisch uraufgeführt wurde.

Zu den mit der Propagierung des Werkes von Brecht sich nicht unmittelbar befassenden, aber von seinen Vorstellungen über die gesellschaftliche Funktion des Amateurtheaters geprägten Amateurtheatern in der Bundesrepublik Deutschland gehören seit einigen Jahren vor allem die politischen »Straßentheater«, getragen von Jungarbeitern und Studenten. Dazu zählen »POFO«, München, »Interpol«, Köln, »Zentrifuge«, »Hoffmanns Comic Teater«, die »Roten Steine«, Westberlin,

höchst bedeutsam an. In der Form der künstlerischen Selbstbetätigung, die nicht hoch genug veranschlagt werden kann, werden hier junge Menschen, die in absehbarer Zeit über die Jahrhundertwende hinaus das Geschick ihrer Länder bestimmen werden, mit politischen, moralischen und ästhetischen Problemen ihrer Epoche vertraut gemacht. Aus den Reihen dieser jugendlichen Amateure geht auch ein Teil derjenigen hervor, die für die Entwicklung der Theater ihrer Nation bestimmend sein werden. Sie werden durch Brecht darauf vorbereitet, ein gesellschaftskritisches, aber auch vergnügliches Theater zu machen.

Als wichtiger sehe ich jedoch die Tatsache an, daß durch das Spielen von Brecht-Stücken und die Beschäftigung mit Brechts Theorie sowohl der Kunst

und andere Gruppen. Sie haben die Absicht, mit den Mitteln des Theaters Arbeitern, Lehrlingen, Fürsorgezöglingen, Schülern, Studenten zu einem realen gesellschaftlichen Bewußtsein zu verhelfen. Agnes Hüfner hat eine höchst verdienstvolle Sammlung von Texten dieses neuen Straßentheaters herausgegeben: *Straßentheater* (edition suhrkamp 424, Frankfurt am Main 1970). Darin wird die Traditionslinie der heutigen politischen Straßentheater zu den proletarisch-revolutionären Spieltruppen der zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland und der Sowjetunion hergestellt (wobei für die Theoriebildung die Erwägungen und Erfahrungen Brechts jedoch nicht im möglichen Umfang herangezogen werden). Ausdrücklich wird in den neuen theoretischen Beiträgen darauf hingewiesen, daß die Darsteller auch sich selbst politisieren sollen, wenn sie spielen, zum zweiten, daß diese Form des Theaters eine Notwehr ist gegen die Beherrschung der großen Theaterapparate und Medien durch die Bourgeoisie, wie es auch Brecht verstand. Vgl. Michael Buselmeier: »Bedingungen des Straßentheaters«, in: Ebenda, S. 332). Aufschlußreich für die Polemik gegen Ziel und Richtung dieser Straßentheater ist der Artikel »Straßentheater mag ich nicht« von Georg Hensel, in: *Theater heute* (Velber). Heft 1, Januar 1971, S. 64. Hensel setzt die Straßentheater mit der Politik der – Nazis gleich und charakterisiert ihre agitatorische Spielweise als »neukostümiertes kindliches Kasperletheater von Teufel, Räuber und Gendarm, und damit schießen sie sich – eine intellektuelle Heilsarmee ohne Suppe – auf ihre ›Zielgruppe‹ ein.« (Ebenda). So wie Rischbieter gegen Brecht vorbringt, er sei nicht ästhetisch genug, gemessen an heutigen Weltzuständen (vgl. Anmerkung 31), gibt Hensel vor, die Straßentheater seien für das eigentliche Theater unproduktiv, weil sie die Ästhetik ablehnten. In Wahrheit spricht aus seinen Einwänden die Furcht, die Berufstheater könnten sich auf eine ihnen gemäße Weise so politisieren wie diese Straßentheater.

Zur Situation des heutigen Amateurtheaters in Frankreich vgl. Jean-Jacques Dupont: »Approches du Théâtre amateur«, in: *Lettres Françaises* (Paris). Nr. 1368, Jg. 1971, der seinem Artikel ein Zitat des Brecht-Schülers Manfred Wekwerth voranstellt, was die Amateurtheaterspieler vor allem wollten, sei zu spielen, und zwar aus Spaß.

Dupont weist darauf hin, daß zahlreiche führende Theaterschaffende Frankreichs wie Ariane Mnouchkine, Regisseurin von »1789«, Gabriel Garran, Patrice Chereau, aus dem Amateurtheater hervorgingen. Er beklagt gleichzeitig, daß zwischen dem Amateur- und dem Berufstheater eine Mauer bestehe, und die mangelnde Unterstützung finanzieller Art durch den Staat und sonstige öffentliche Hand. Er erwähnt, daß zum Programm dieser Amateurtheater auch Brecht gehört.

als auch der Gesellschaft vornehmlich jugendliche Intellektuelle mit Grundproblemen der Gesellschaft, aber auch mit Grundfragen der revolutionären Bewegung in unserer Zeit bekannt werden, daß sie oft zum erstenmal mit Problemen der arbeitenden Menschen konfrontiert werden, daß sie, wenn man so will, erstmals Unterricht im Klassenkampf erhalten. Andererseits werden junge Werktätige, die die Brechtschen Stücke spielen, in ihrer gesellschaftlichen Einstellung bestärkt und lernen gleichzeitig Probleme einer Kunstgattung verstehen, von der sie, was das öffentliche Theater betrifft, so gut wie ausgeschlossen sind. Die optimale Wirkung kann zustande kommen, wenn junge Intellektuelle und Arbeiter zusammen spielen. Hier wird der emotionale und rationale Boden für das entscheidende Bündnis gesellschaftlicher Kräfte in unserer Epoche vorbereitet, das zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz.

Es ist bekannt, daß vom Amateurtheater des letzten Jahrzehnts bemerkenswerte gesellschaftskritische wie auch ästhetische Impulse ausgegangen sind. Man braucht nur an *Macbird* von Barbara Garson oder an *Stomp* zu denken. Brecht stand unmittelbar und mittelbar bei vielen dieser Aktivitäten der »zweiten Kultur« und ihres Theaters Pate. Auch die neuen Straßentheater oder (und) die unmittelbaren Agitationstheater, wie etwa die kalifornische »Teatro-Campesino«-Truppe zehren sowohl von der Wiederaufnahme der Tradition der kommunistischen Agitproptrupps der zwanziger und dreißiger Jahre als auch von der Praxis und Theorie Brechts zum proletarischen und studentischen Laientheater. Ob die Theatertruppen der um ihre rassische und soziale Gleichberechtigung kämpfenden Neger in den Slums der amerikanischen Städte, die man wohl am besten als moderne Ghettos bewertet, von Brecht beeinflusst sind, entzieht sich meiner Kenntnis. Aber sicher liegt ihnen eine Intention zugrunde, die mit den Vorstellungen Brechts über Theater als mobilisierendem und organisierendem Faktor für gesellschaftliche Kräfte, die um ihre Emanzipation kämpfen, in Übereinstimmung zu bringen ist. Wenn sich die amerikanische Arbeiterbewegung wieder revolutionieren und sich der Wirkung der Monopole entziehen wird, möchte ich annehmen, daß bei ihrer Selbstverständigung mittels Kunst die Erinnerung, vor allem aber die Erfahrung der »Theatre Union« in New York anlässlich der Einstudierung der *Mutter* eine nicht geringe Rolle spielen werden. Was bislang von Interesse für eine akademische Brecht-Forschung war, wird eine neue praktische Bedeutung gewinnen.

Diese Überlegungen über tatsächliche und mögliche Wirksamkeit Brechts im und durch das Theater der ersten und zweiten Kultur in der kapitalistischen Gesellschaft bedürften für ihre Beweiskraft zugegebenermaßen stringenterer Untersuchungen. Ästhetik, Soziologie, Psychologie müßten in die Wissenschaft vom Theater ungleich stärker integriert sein, als es der Fall ist. Die Wirkung von Darstellender Kunst auf die Menschen kann bis auf den heutigen Tag eher an negativen Beispielen, der Wirkung von »Sex and crime«, der Wirkung von Revolverhelden und Supermen von der Art James Bonds, ermessen und be-

wertet werden. Trotzdem möchte ich nach wie vor entschieden die These, Brecht habe die Wirkungslosigkeit eines Klassikers, anzweifeln. Zum einen sind die Klassiker nicht wirkungslos, sie sind freilich nur so wirkungsvoll, wie ihnen die jeweilige Gesellschaft zubilligt und wie diejenigen, die sie für uns Heutige adaptieren, ihre historische Verbindlichkeit für uns herauszuarbeiten vermögen. Zum anderen stecken hinter dieser These bewußt oder unbewußt entweder die falsche Erwartung, Kunst möge unmittelbare gesellschaftliche Wirkung haben, oder die Enttäuschung darüber, daß diese Wirkung nur in ganz seltenen Fällen in dieser Form eintritt⁴⁰. Klassische Werke, pflegte Brecht zu sagen, sind Werke von langer Dauer – sie können auch nur auf lange Sicht, gleichsam historisch, zur vollen Wirkung kommen. Aus diesem Grund müssen sie aber auch von entsprechender Bedeutung für die Menschen sein, das heißt, sie müssen auf bestimmte gesellschaftliche Zustände und ihre Veränderung gerichtet sein. Dabei spielt »formale Qualität« eine wichtige Rolle⁴¹.

40 Vgl. zu Max Frischs Äußerung, Brecht habe die »durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers«, die Antwort Alexander Abuschs: »Unser Standpunkt ist, daß wir in der Bezeichnung eines sozialistischen Dichters als Klassiker keine Abwertung sehen, weil unser revolutionär-marxistischer Begriff des Klassischen nichts Abgeschlossenes, Denkmalhaftes bedeutet, sondern ein so hohes Maß an ideeller und künstlerischer Vollendung, daß ein Werk eine lebendige humane Wirkung auf die Mitwelt und auf künftige Generationen ausüben kann. Gerade in den tausendfachen Wirkungen, die Brecht von der Zeit der faschistischen Herrschaft bis in unsere Tage zur geistigen Formung der Gestalter unseres sozialistischen Lebens, der sich verändernden Veränderer, der Revolutionäre von heute, in unserer Republik hatte und hat, zeigt sich das Revolutionierende, das Weiterweisende in ihm, ich möchte Frisch antworten: eben gerade Brechts durchschlagende Wirkung.«

(Alexander Abusch, »Brecht und die Politik auf dem Theater«, in: *Brecht-Dialog 1968*. Politik auf dem Theater. Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968, Berlin 1968, S. 20).

41 Von den zahlreichen Äußerungen Brechts über Klassik und ihre Relevanz sei hier lediglich eine zitiert, die im Kontext der politisch-gesellschaftlichen Schriften steht:

»Klassik ist keineswegs, wie sich dies für den nachherigen Betrachter darstellt, eine besonders hohe Stufe der Vervollkommnung innerhalb einer eigengesetzlichen Kunstgattung oder der lediglich reflektierte Ausdruck einer in sich geschlossenen, eben »klassischen« Epoche, also ein Resultat, sondern etwas viel Absichtsvolleres (wenn auch nicht unbedingt bewußt Gemachtes), und zwar gingen die Absichten auf gesellschaftliche Zustände. Der Versuch, bestimmte Vorschläge ethischer und ästhetischer Art dauerhaft zu gestalten und ihnen etwas Endgültiges, Abschließendes zu verleihen, ist der Versuch einer Klasse, sich Dauer und ihren Vorschlägen den Anschein von Endgültigkeit zu geben.«

(Brecht, SzPG I, S. 262–263).

Form wurde für Brecht organischer Ausdruck des Inhalts: Größe des Inhalts hat sich auch in auffällig gemachter, »verfremdeter« Form zu äußern.

Zum Verhältnis Brechts zur Klassik (und klassischen Ästhetik) der Deutschen vergleiche:

In dieser Hinsicht scheint mir Brecht auf Dauer doch wirksamer zu sein als alle als typisch anzusehenden Bestrebungen im modernen Theater nach Brecht (die selbstverständlich ebenso wie Brechts eigenes Werk weit in die Vergangenheit zurückreichen können).

Es sei in diesem Zusammenhang erlaubt, auf einige davon zu verweisen. Es dürfte wohl unbestritten sein, daß das sogenannte Theater des Absurden seinen Höhepunkt überschritten hat. Man spielt Ionesco und Beckett nach wie vor in immer neuen Inszenierungen, aber das Kopfschütteln über die »Botschaft« ist doch mehr und mehr zu einer Verneinung geworden: auf Dauer kann der Mensch nur in der Religion mit der Weltanschauung zurechtkommen, »alles ist eitel«, nicht wenn er leben will. Ionescos letztes Stück ist denn wohl berechtigt als Totentanz der ganzen Richtung aufzufassen.

Aber auch das groteske Schocktheater neuester Prägung scheint mir eher ein Ausdruck von Hilflosigkeit als von »Lebenshilfe« zu sein, wenn man der Kunst eine solche Funktion zugestehen will. Ich denke hier z. B. an *Futz* von Rochelle Owens, das jetzt im puritanischen Boston von Patricia Flynn in Szene gesetzt wurde. Wie ich gelesen habe, wird hier die Sodomie eines Farmers mit einem Schwein auf die Bühne gebracht, natürlich nicht um der puren Sensation wegen, sondern um die Pervertierung des Menschlichen in dieser Gesellschaft auf drastische Weise anschaulich zu machen, ist aber im Grunde doch nur eine neue »gewagte« Form der Zustandsschilderung, ohne daß die Ursachen deutlich würden, vor allem aber, ohne daß die Möglichkeiten begreiflich würden, den gesellschaftlichen Augiasstall auszumisten. Aus dem grotesken Schocktheater wird hier im Handumdrehen ein Schmocktheater: es theatert sich sozusagen naserümpfend, aber »quietschend vor Vergnügen«, wie man auf deutsch sehr anschaulich und in diesem Fall naheliegend sagt, in den spätbürgerlichen Kulturbetrieb ein⁴².

Ernst Schumacher, »Brecht und die deutsche Klassik – Zu einigen Aspekten des theoretischen Verhältnisses«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin* (Berlin), Ges.-Sprachw.R. XVIII (1969) 1, S. 77–92.

⁴² Die Ratlosigkeit dieser Vertreter eines Schocktheaters scheint mir ausgezeichnet in den Worten des Produzenten Michael Murray zum Ausdruck zu kommen, der sein Charles Playhouse, wenn man dem Bericht in der Hamburger »Zeit« Glauben schenken darf, vor dem Bankrott sieht, weil sich gerade die Studenten und Schüler der Zwei-Millionen-Stadt nicht mehr für Theater interessieren, die sich an »Hair« noch begeistert hatten:

»Anfangs war das Haus auch stets mit Studenten voll, besonders wenn wir Beckett, Ionesco und Brecht spielten – was für viele der kleinen Intelligenzbestien überhaupt der erste Kontakt mit diesen Dichtern war. Heute scheint dies für die Jugend nicht mehr wichtig zu sein. Die jungen Intellektuellen sind wohl generell treulos geworden, ob es sich um ihre Alma mater, um die Freundin oder um das Theater handelt. Hinzu kommt noch: Seit fünf Jahren sehen wir im Fernsehen Live-Sendungen vom Krieg. So dramatisch kann kein Theater sein. Dazu gibt es als Sonderschauen Attentate auf so illustre Leute wie die Kennedys oder Doktor

Ein anderes Beispiel. Sicherlich gehört die Enttabuisierung des Sexuellen zur Aufgabe der modernen Gesellschaft. Die Sexwelle, die seit den Sechzigern über die bürgerliche Welt geht, ist nicht nur Ausdruck der Libertinage des späten Roms unserer Epoche, sondern des unvermeidlichen Abstreifens sexueller Zwänge, die das Christentum, dieses wiederum Ausdruck autoritär strukturierter Gesellschaftsformationen, und bürgerliche Wohlanständigkeit geschaffen und kanonisiert haben, um vor allem das Abhängigkeitsverhältnis der Frau vom Mann aufrecht zu erhalten. Aber wenn es dem bürgerlichen Theater, das das Theater eines bürgerlichen Publikums ist, je leicht gefallen ist, eine Protestbewegung »einzutheatern«, dann diese, denn wesentliche Reize hat es seit eh und je in erster Linie aus der Darstellung dieser seiner Verdrängungen empfangen. *Saved* von Bond, *Der Hausfreund* von Hampton, schließlich *O Calcutta* von Tynan und andere Werke mögen alle aus dem Wunsch heraus entstanden sein, sexuelle, moralische und ästhetische Konventionen als antiquiert und schädlich erscheinen zu lassen, aber da sie die Zusammenhänge dieser Konventionen mit der bürgerlichen Gesellschaftskonvention, beruhend auf der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, unberührt lassen, stellen sie nur Symptome aus, werden zum theatralischen Exhibitionismus, ohne wirkliche Akte der Befreiung zu sein.

Nehmen wir noch zwei andere bedeutende Erscheinungen des modernen bürgerlichen Theaters, jedenfalls eines Theaters, das vornehmlich in der bürgerlichen Welt seine Wirkung tut: das Theater Grotowskis und das Living Theatre. Beide scheinen mir Theaterformen zu sein, die auf Introvertierung, Einfühlung und Mitgefühl der Produzenten wie der Betrachter, auf Katharsis

Martin Luther King, und Demonstrationen. Was zum Teufel sollen wir da noch bieten.«

(Thomas von Randow, »Kleine und große Schweinereien. Theater im kriegskranken Boston«, in: *Die Zeit* (Hamburg), Nr. 9, 26. Februar 1971, S. 16.)

Was *Futz* ins Anschaulich-Symbolische heben, wogegen es wirken soll, läßt sich erschließen aus der in dem genannten Artikel zitierten Ansicht des »Manns an der Kasse von *Crafts Experimental Theatre*«:

»Alle Leute haben den Kontakt mit allen Leuten verloren. So sieht die Wahrheit aus. Wir sind alle miese kleine Futz geworden, die mit ihrer Sau zufrieden sind. Unser Dorf ist zum Beispiel Boston, dessen Kriminalität sich in den letzten fünfzehn Jahren ungefähr verdoppelt hat, wo die Mafia in aller Offenheit die kleinen Geschäftsleute ausnimmt und sogar eigene Supermärkte unterhält oder den größten Fachhandel für Spirituosen, den größten der ganzen Welt!« (Ebenda). Der Berichterstatter kommt denn auch folgerichtig zu dem Schluß: »Angesichts all dessen ist ›Futz‹ eben doch nur eine ziemlich schwache Episode – was ist schon eine kleine Schweinerei!« (Ebenda).

Das heißt, es wird deutlich, daß diese Art Theater doch nur ein symbolisches Bild der Wirklichkeit zu geben vermag, aber kein transparent machendes Bild der die Gesellschaft bestimmenden Kräfte, vor allem nicht der sie verändernden: Der Schock wird nur zum Nervenkitzel – er erleuchtet nicht.

der Gefühle beruhen. Grotowski sucht den Weg zur Verinnerlichung durch extreme Reduzierung aller Äußerlichkeit; das mystische Motto »Mensch werde wesentlich« bestimmt den Sinn der Affektation. Es ist das wiederhergestellte kultische Theater, durch die Reduzierung der Zuschauerzahlen notwendig Elitetheater, Theater für Mysten und Adepten, Gottesdienst mit dem profansten aller Mittel, der sinnlichen Körperlichkeit, nicht ästhetische Kommunikation, sondern Kommunion (damit durchaus katholisches Theater, auch wenn Grotowski vorzieht, es auf Grund der Sparsamkeit der eingesetzten Mittel »Armes Theater« zu nennen). An der Auslösung geistiger Prozesse, die dem Zuschauer zu richtigem gesellschaftlichem Verhalten nützlich sein können, ist Grotowski, der in einem sozialistischen Land lebt, das mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, nicht interessiert. Nach seinen jüngsten Auskünften, die er während des Gastspiels seiner Truppe in New York gab, fragt er sich lediglich: »Kann der Mensch hier [im Theater, im Theaterspielen] seine verborgene Existenz entdecken und seine Ganzheit erleben?« Konsequenterweise ist er davon überzeugt: »Das Theater liegt in den letzten Zügen (. . .). Nur das bleibt, was wir verlernt haben⁴³«. Das ist der Neosexistenzialismus, wenn man will, eine Form geistigen Personen-Kults, gleichzeitig Unglaube, daß das Theater die Gesellschaft, nicht nur den Einzelnen für seine Purifikation (wovon?) etwas angeht, Theater für Auserwählte, von der Gnade Getroffene (man fühlt sich jetzt versucht, zu sagen: jansenistisches Theater).

Anders, aber doch im Ergebnis ähnlich, das Living Theatre, das mit der Aufführung von Brechts *Antigone* den Weg zu sich selber fand: im Ästhetischen wie im Weltanschaulichen, im Gesellschaftlichen. Ich vermag Judith Malina und Julian Beck nur als säkularisierte Apostel der Gewaltlosigkeit zu sehen und ihr Theater als eine Wanderpredigertruppe aufzufassen, die eine unmenschliche Welt beschwört, menschlich zu sein. Auch sie sind primär affektiv, emotional, ekstatisch disponiert, wollen und können Bewußtsein nur über das Unbewußte hervorbringen, womit sie eben die entscheidenden Ursachen, warum z. B. Atombomben produziert und eingesetzt werden, auch im Unklaren belassen und die Zuschauer lediglich in Trance zu versetzen vermögen. Erstaunlich, aber erklärlich, ihre Auffassung, alles politische Theater sei systembestärkend. Dabei kann dem System der Gewalt, dem sie mit soviel persönlichem Mut entgentreten, nichts willkommener, weil ungefährlicher sein,

43 »Theater in der Agonie? Frank Jotterand sprach in New York mit dem Regisseur Jerzy Grotowski«, in: *Die Weltwoche* (Zürich), Nr. 9, 5. März 1971, S. 29.

»Das Theater gibt uns die Möglichkeit, nicht mehr zu lügen, nicht mehr zu spielen«, wird als weitere Spruch-Weisheit Grotowskis zitiert. Aber was nützt die Demaskierung des Individuums ohne die Aufdeckung der Ursachen, warum Menschen sich selbst und andere belügen? Die Herauslösung des Individuums aus dem Gesellschaftlichen löst nicht seine existentielle Not, sondern kann sie nur vergrößern.

als dieses Neonazarenertum in ästhetischer Einkleidung. Ich sehe den Nutzen, den Schauspieler, den die modernen Schauspiele beziehen können. Ich sehe wenig Nutzen für die Gesellschaft. Es gibt eine Form des Eskapismus in die Unmoral, aber auch eine in die Moral, die beide für einen realen Humanismus unfruchtbar sind.

Auch wenn die rein artistische, künstlerische Ergiebigkeit weniger hoch sein mag, als bei diesen hier apostrophierten Erscheinungen des modernen bürgerlichen Theaters, scheint mir für diesen realen Humanismus, seine Durchsetzung, seine Verteidigung, z. B. das Stück *The Trial of the Catonsville Nine* von Daniel Berrigan, das jetzt im Phoenix Theatre Off-Broadway gespielt wird, von größerer Relevanz zu sein. Durch es werden die Zuschauer nicht nur über die mutige Tat einer Gruppe katholischer Priester und Laien informiert, die 1968 an die vierhundert Personalakten des Musterungsamtes Catonsville in Maryland durch handgemachte Zündkörper verbrannte, um gegen den »schmutzigen Krieg« in Vietnam etwas Wirksames zu unternehmen, sondern jeder Zuschauer kann in der Aufführung zum Geschworenen berufen werden, um über die Angeklagten selbst ein Urteil zu bilden, die die Beendigung des Krieges in Vietnam verlangen, zu Barmherzigkeit und Nächstenliebe aufrufen und dabei in der Illusion leben, Gewalt sei nicht nötig. Diese Art Dokumentar- und engagiertes Theater wird sicher in den siebziger Jahren das bürgerliche Theater in dem Maße weiterhin mitbestimmen, wie auch das bürgerliche Publikum in die Entscheidung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit hineingerissen wird und für die Entscheidungsfindung auch im Theater eine Antwort finden will. Brecht äußerte sich einmal, in Polemik gegen Thomas Manns *Zauberberg*, gegen die Darstellung der »Sorgen der Bourgeoisie«⁴⁴. Aber es kann kein Zweifel bestehen, daß die Darstellung auch sie einschließen muß, da auch das bürgerliche Publikum nicht als ein einheitliches, vor allem aber unveränderliches angesehen werden darf. Dazu sind freilich Darstellungen nötig, die nicht bloß auf Schock, Emotionalisierung, Introvertierung oder äußerliche Effekte und eine dementsprechende oberflächliche Affektation hinauslaufen.

Letzteres scheint mir bei nicht wenigen der exemplarischen Aneignungen klassischer Werke im modernen Theater der Fall zu sein. Es gehört sicher zu den schwierigsten Aufgaben, das klassische Erbe gegenwärtig und zukünftig zu machen. Die neuesten Beispiele von Adaptionen klassischer Werke für das spätbürgerliche Theater vor Augen, will mir jedoch scheinen, daß aus ihnen doch in starkem Maße die Unfähigkeit spricht, geschichtlich denken zu können oder zu wollen, das heißt, durch das klassische Kunstwerk transparent zu machen, wie schwierig der Weg der Selbstbefreiung und Selbstverwirklichung der Menschen ist. Aus der Not des Theaters (wie seiner gleichzeitigen Elementarkraft), immer hiesig und gegenwärtig zu sein, wird eine ausschließliche Tu-

44 Brecht, »Worte an das Alter«, in: *Schriften zu Literatur und Kunst*, Band I, 1920-1933, Berlin 1966, S. 49 (im folgenden: SzLK).

gend gemacht, alles Vergangene gleichsam »einzutagen«. Das läuft auf eine Auslöschung geschichtlichen Bewußtseins hinaus und bestärkt nur die (strukturalistisch gerechtfertigte) Leugnung des Fortschritts in der Geschichte: Alles bleibt gleich, nichts Neues unter der Sonne! Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß die theatralisch durchaus ergiebigen, die Mittel des Theaters auf vielfältige Weise einsetzenden Bearbeitungen und Darstellungen klassischer Werke, wie wir sie jetzt beim Rock-Musical *Catch My Soul* nach Shakespeares *Othello* im Londoner Theaterschuppen Roundhouse, produziert von Jack Good, und bei Joseph Papps *Nacktem Hamlet*, inszeniert durch Günter Büch im Züricher Schauspielhaus, vor uns hatten, zwar die Funktion der »Entklassifizierung der Klassiker« erfüllen⁴⁵, aber nicht die Funktion, die Klassiker gerade deshalb als relevant für uns erscheinen zu lassen, weil sie zu ihrer Zeit das taten, was wir für unsere Zeit zu tun haben: die Gesellschaft einsichtiger und beherrschbarer zu machen. Mir scheint, in diesen oder ähnlichen Inszenierungen kommt einfach die Unfähigkeit zum Ausdruck, »den ursprünglichen Ideengehalt des Werks herauszubringen«, den Brecht als das beste Verfahren vorschlug, um einmal der »Einschüchterung durch Klassizität«⁴⁶ zu entgehen, gleichzeitig aber auch einem geschichts- und perspektivlosen Modernismus zu entgehen (dessen Übel ja nicht, wie auch einige marxistische Ästhetiker gelegentlich zu meinen scheinen, in der Ungewohnheit oder Ausgefallenheit der formalen Mittel, sondern in der Geschichtslosigkeit des Dargestellten besteht). Daß die Grenze zwischen Adaption und Umfunktionierung fließend ist, beweist uns das Werk Brechts, das schließlich in starkem Maße durch die Über- und Umarbeitung klassischer Vorlagen, von Fabeln bis zu Strukturen und Texten, bestimmt ist. Was die modernen Adaptionen klassischer Werke beweisen, ist jedoch vor allem die Gleich-Gültigkeit von Inhalten und Mustern für die Bearbeiter, die Fixation auf den Effekt, damit, um es nochmals zu sagen, auf mo-

45 »Der nacktste Hamlet«, in: *Die Weltwoche* (Zürich), 5. März 1971. Der Regisseur Günter Büch resümiert die Bearbeitung durch Joseph Papp: »Als Theaterstück ist der »Nackte Hamlet« sehr weit von Shakespeare entfernt.«

Seine eigene Auffassung drückte er folgendermaßen aus:

»Ich bin sicher, daß die Klassik als Klassik tot ist. Ich bin sicher, daß man Klassiker nicht mehr spielen kann wie Klassiker.« (Ebenda).

Eine höchst anschauliche, besonders die Jugend faszinierende Adaption der Schillerschen »Räuber« lieferten im Februar 1971 die Regisseure Manfred Karge und Matthias Langhoff in der Volksbühne Berlin, indem sie, ohne die Aktualisierung in der Textbearbeitung wie in der Darstellung so weit zu treiben, wie etwa Erwin Piscator im Jahre 1926, die Fabel des Schillerschen Schauspiels so interpretieren ließen, daß der Bezug auf anarchistische, linksradikale Protestbewegungen vor allem der studentischen Jugend unserer Zeit deutlich wurde, die sich wegen ihrer Spontaneität und Unorganisiertheit tot laufen. Die historische Bedeutung wurde weitgehend zugunsten der gegenwärtigen Bedeutung negiert. Ohne unmittelbare Aktualisierung im Äußeren wurden Typen und Typisches von modernen »Selbsthelfern« bürgerlicher Provenienz der Kritik der Zuschauer ausgesetzt.

46 Brecht, SzTh VI, S. 340-343.

mentane Affektation, an Stelle von Distanzierung zum Zwecke, bewußt zu machen, was die Mensch-Werdung bedeutet.

Da das bürgerliche Theater ein Theater ist, für das nur jeder Zwanzigste der bürgerlichen Gesellschaft Interesse bekundet (und von diesem Bruchteil der Bevölkerung ist wiederum nur jeder Zwanzigste ein Arbeiter), muß man die Grenzen der Bedeutung dieser Institution für die Gesamtkultur und erst recht für die Gesamtgesellschaft sehen. Für die mögliche und tatsächliche Wirkung Brechts auf die bürgerliche Gesellschaft mit den Mitteln der Kunst ist daher sicher seine Adaption durch das Massenmedium Fernsehen zumindest in Europa von mindestens gleichrangiger Bedeutung; sie kann hier nur erwähnt werden. Sofern aber dem Theater überhaupt eine gesellschaftliche Relevanz zuzumessen ist – und sie muß ihm zugemessen werden: Jährlich besuchen etwa 20 Millionen Menschen die westdeutschen Theater – wird es eben auf Dauer doch von Bedeutung sein, daß Brecht in allen wesentlichen Stücken und in den dazu bestimmten theoretischen Erläuterungen Probleme der Epoche behandelt, die Lebensprobleme sind, deren Erledigung oder Nichterledigung jeden einzelnen angeht, um die es kein Hinter-die-Geschichte-Laufen gibt, die »brennen«. Es ist in dieser Hinsicht von größter Bedeutung, daß Brecht besonders in seinen Hauptwerken sowohl Grundfragen der Arbeiterklasse, als auch Fragen, die das Kleinbürgertum und das Großbürgertum angehen, behandelt hat. Wenn dieses späte Bürger- und Kleinbürgertum überhaupt an einer Selbstverständigung interessiert ist, dann wird es früher oder später auch an Brecht interessiert sein, wenn es sich bei dieser Verständigung des Theaters bedient. Und es wird an ihm Interesse in dem Maße finden können und müssen, wie sich die oben skizzierten Richtungen des modernen Theaters für diesen Selbstverständigungsprozeß (der, um es nochmals zu sagen, wenn er durch Erleben von Kunst erfolgt, nur sehr mittelbar vor sich geht) als ungeeignet, zumindest als wenig förderlich erwiesen haben werden. Brecht ist von bürgerlichen Theoretikern, Kritikern, Praktikern des Theaters zu früh als »toter Hund« erklärt worden, so wie Hegel. Wie sagt doch Brecht: »Für die, deren Zeit gekommen ist, ist es nie zu spät.« . . .

Und ganz klar ist, daß Brecht für die »zweite Kultur« im Kapitalismus nicht nur ein großer Anreger war, sondern weiterhin der Autor bleiben wird. Je mehr die Arbeiterbewegung in den kapitalistischen Ländern erstarkt und auch kulturelle Erwartungen entwickelt und selbst befriedigt, um so größer wird die mögliche Wirkung Brechts sein.

Es braucht hier nur vermerkt, nicht ausführlich begründet zu werden, daß Brecht als Dramatiker wie als Theaterpraktiker und -theoretiker für die Entwicklung des modernen Theaters in den Entwicklungsländern von einer nachhaltigen Bedeutung ist. Das Theater einiger dieser Länder ist durch den religiösen Fanatismus der eigenen Herren unterentwickelt geblieben. In anderen, vor allem in den afrikanischen Ländern, ist das einheimische Theater durch die

Kolonialherren vernichtet worden und muß heute erst wieder mühsam rekonstruiert werden. In anderen Ländern zeichnet sich die gleiche Entwicklung wie in den ausgeprägten kapitalistischen Ländern ab, daß es ein Theater der Bourgeoisie und ein Theater des Volkes, der »zweiten Kultur« gibt. In all diesen Ländern muß sich die Arbeiterklasse erst herausbilden, bestimmt die Bauernschaft die Sozialstruktur, gibt es eine Minderheit von Intellektuellen, von denen ein Teil die eigene, tradierte Kultur für überholt und nicht erneuerungsfähig hält, der andere eine Verschmelzung von alten, tradierten Elementen der einheimischen Kultur mit der der fortgeschrittenen Staaten anstrebt. Der massenverbundenste Teil dieser Intelligenz erstrebt eine Erneuerung der Kultur auf marxistischer Basis an.

Was Brecht diesen um ihre Befreiung von direkter und indirekter imperialistischer Herrschaft und die Errichtung einer produktiven, gleichzeitig gegenüber allen Werktätigen humanen Gesellschaftsordnung kämpfenden Kräften zu sagen hat, haben die Theaterschaffenden, haben Kulturschaffende dieser Länder auf dem »Brecht-Dialog 1968« anlässlich des 70. Geburtstages von Brecht in der Hauptstadt der DDR im Berliner Ensemble zum Ausdruck gebracht⁴⁷. Der »Dialog« wurde zu einer Hommage des Revolutionärs Brecht

47 Vgl. die Ausführungen von Manel Jayasena, Schauspielerin aus Colombo, Ceylon, Ebrahim Alkazi, Leiter der National School of Drama and Asian Theatre Institute, New Delhi, Indien, Mercedes Rein, Schriftstellerin aus Montevideo, Uruguay, Saad Ardash, Direktor des Baloon Theatre, Kairo, Vereinigte Arabische Republik, Chérif Khaznadar, Regisseur, Syrische Arabische Republik, auf dem Brecht-Dialog 1968.

(In: *Brecht-Dialog 1968*, ebenda, S. 240–242, 246–248, 256–257, 259–261, 263–264).

Mercedes Rein warf die Frage auf, »ob es einen Sinn hat, die Bourgeoisie zu amüsieren, ob man sich und den Dichter dabei nicht prostituiert.« Sie ließ die Frage offen, wies aber auf den Erfolg des »Kaukasischen Kreidekreises« in Montevideo im Jahre 1959 hin. Sie kam zu der Schlußfolgerung:

»Natürlich kann das Theater die politische Lage eines Landes nicht ändern. Aber ich glaube kaum, daß man seinen Einfluß verachten sollte.« (Ebenda, S. 257).

Saad Ardash machte die interessante Feststellung, »daß die Unterschiede zwischen unserem traditionellen Theater und dem epischen Theater Brechts gar nicht so groß sind, wie ich ursprünglich annahm.« (Ebenda, S. 260).

Er forderte das Berliner Ensemble auf, »seine Anstrengungen zu verdoppeln, um Brecht noch besser in der ganzen Welt bekannt zu machen. Man sollte sich dabei ganz besonders auf die Länder konzentrieren, die Anstrengungen unternehmen, um positive revolutionäre Veränderungen zu erreichen.« (Ebenda, S. 261).

Manel Jayasena, die im Auftrag ihres Mannes Henry Jayasena vom Ceylon State Theatre Trust sprach, wies auf das für die Brecht-Aneignung in allen nicht-deutschsprachigen Ländern wesentliche Problem einer adäquaten Übersetzung Brechts hin, bei der es darauf ankomme, Brecht »nicht nur getreu, sondern auch dramatisch« zu übersetzen. (Ebenda, S. 242).

Zu den Anfängen der Brecht-Adaption in den jungen Nationalstaaten vgl.: A. W.: »Brecht und die jungen Nationalstaaten«, in: *Theater der Zeit* (Berlin), XIX. Jg., Nr. 17, 1. September 1964, S. 27–28.

durch die Revolutionäre der Kultur und der Politik in der »Dritten Welt«, die, womit Lenin sicher recht hatte, in historischer Sicht gesehen, den Gang der Weltgeschichte entscheidend mitbestimmen wird. Die Aufführungen der *Mutter*, der *Carrar* und anderer Stücke anfangs der sechziger Jahre, als Cuba der amerikanischen Invasion entgegensehen mußte und gleichzeitig die Revolutionierung der Massen voranzubringen hatte, waren Klassenkampf in Aktion, ein Teil der Kulturrevolution eines rückständigen, eben befreiten Landes. Das Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* wurde für viele Menschen in Ländern, die sich dem Kolonialismus entwunden, aber seine Auswirkungen noch nicht überwunden hatten, zur Demonstration der Klassenverhältnisse, mit denen sie es zu tun hatten. Das Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* kann von allen Kräften, die in diesen Entwicklungsländern gegen übermächtige gesellschaftliche Gegner anzukämpfen haben, als eine Kampfinstruktion verstanden werden, auch wenn die Kämpfer das ABC noch nicht beherrschen. Auch große Stücke, wie *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, müssen die Mentalität eines Publikums unmittelbar ansprechen, das am eigenen Leib erfahren muß, daß letztlich nicht Rasse, sondern Klasse gilt. Aufführungen von Brecht-Werken werden in diesen Ländern oftmals nicht nur zu Entdeckungen, sondern zu Erweckungen des Publikums, zu Offenbarungen für Einzelne, die die Geschichte durch die von Brecht erzählte ganz anders sehen. Viele von ihnen kommen nach Berlin, zum Berliner Ensemble, um hier die Methodik von Brecht zu studieren. Sie stellen die Kader für die Erneuerung des Theaters, wenn nicht der Kultur in ihren Ländern dar. Brechts Wirkung in diesen Ländern hat erst begonnen.

Aber, um im Paradox zu reden, gerechtfertigt durch die Tatsache, daß, historisch gesehen, der Sozialismus erst am Anfang steht, hat auch die Aneignung Brechts in den sozialistischen Gesellschaften erst angefangen. Brecht konnte die größte Chance, die ihm sein Leben in dieser Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus bieten konnte, erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens wahrnehmen, Theater in einem Staat zu machen, der die Grundlagen der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beseitigte und damit im Prinzip die Voraussetzungen für die allseitige Entfaltung menschlicher Schöpferkraft schuf. Durch seine intensive, an seiner Lebenskraft zehrende Theaterarbeit konnte er, nachdem ihn das Exil jahrelang um die Erprobung dessen, was er schrieb, gebracht hatte, modellhafte Inszenierungen schaffen, auch wenn ihn die Rücksichtnahme auf ein Publikum, das kaum die entsprechenden ästhetischen Voraussetzungen mitbrachte, daran hinderte, die Vollkommenheit des ideellen Gehalts durch eine ebenso vervollkommnete, artistisch perfektionierte Spielweise in jedem Fall zu komplettieren. Jedenfalls schuf er ein weiterwirkendes Beispiel für die beste, gesellschaftswirksame Art und Weise, wie seine Stücke zu spielen sind, er machte im eigentlichen Sinne des Wortes Schule, indem er Schüler fand und bildete, die in der Lage waren, sein Werk

fortzusetzen. Die Wirkung dieser Schule und dieser Schüler ist sowohl im sozialistischen Theater aller Länder als auch im kapitalistischen Theater unschwer nachzuweisen. Ging das »Nachmachen« wie das Nachspielen seiner Stücke bis zu Brechts Tod auch in der Deutschen Demokratischen Republik wie in anderen sozialistischen Ländern relativ langsam vor sich, so stellen heute Brechts dramatisches Werk wie seine Theaterarbeit, als Methode, aber auch als Muster verstanden, einen unveräußerlichen Bestandteil zumindest der Theaterkultur der DDR dar. Die Entwicklung neuer Inhalte, vor allem aber neuer Formen der Darstellung wie eines neuen Verhältnisses des Theaters zu seinen Zuschauern und dieser zum Theater wurden auch in anderen sozialistischen Ländern durch Brecht, durch das Berliner Ensemble, durch das Studium seines theatertheoretischen Werkes nachhaltig beeinflußt. Dabei kann nicht übersehen werden, daß diese Aneignung durch Beharren auf konvenierte Vorstellungen vom Theater, in der Sowjetunion geprägt durch das bedeutende Werk Stanislawskis, aber auch durch die Hinneigung bedeutender Theaterschaffender in anderen sozialistischen Ländern zu Formen und Inhalten des modernen westlichen Theaters nur bedingt fruchtbar werden konnte und, wie zum Beispiel in der ČSSR, fast abgebrochen wurde.

Das eigentliche Problem besteht jedoch darin, daß die Kultur des Sozialismus sich erst mit diesem selbst herausbilden kann, und auch von niemand anderem zur Lebenswirklichkeit gemacht werden kann, als von seinen Erbauern.

Das sind die Arbeiter, Bauern und Intellektuellen. Zumindest die Klassen der Arbeiter und Bauern waren von der bisherigen bürgerlichen Kultur so gut wie ausgeschlossen. Sie schufen sich eine »zweite Kultur«, die aber nicht die herrschende Kultur war. Jetzt, da sie die herrschenden Klassen sind, müssen sie selbst diese »zweite Kultur« zusammen mit den besten Elementen der tradierten feudalen und bürgerlichen Kultur in eine neue, eben die sozialistische Kultur, transformieren. Hier gilt es nun an die eben erläuterten Auffassungen von Marx und Engels zu erinnern, daß diese Eroberung und Neuschaffung der Kultur eine Beherrschung des »Reiches der Notwendigkeit«, der materiellen Produktion, voraussetzt, die die Beschäftigung eines jeden Produzenten, zumindest aber der Schrittmacher, mit Kultur und Kunst genauso zu einem elementaren Lebensbedürfnis, in gewisser Weise auch zu einer Lebens-Notwendigkeit macht, wie die Arbeit in der Produktion selbst. Die Geschichte zumindest der Deutschen Demokratischen Republik, die sich erst über ein Vierteljahrhundert erstreckt, macht deutlich, daß die volle Entfaltung der Kulturrevolution, gipfelnd in der Aneignung der überkommenen Kultur durch die Arbeiterklasse, weiterentwickelt im gesellschaftlichen Auftrag der Arbeiter an die Kulturschaffenden, eine Kultur der Arbeiter zu schaffen, mitverwirklicht, indem die Arbeiter sich selbst künstlerisch betätigen und ein kulturvolles Leben bewußt entwickeln, zur Wirklichkeit werdend durch das Engagement der Kulturschaffenden und Künstler für die Sache der Arbeiter, erst möglich wurde, als gegen

Ende der fünfziger Jahre, zu Beginn der sechziger Jahre die Grundlagen des Sozialismus durch die volle Sozialisierung der Produktionsmittel, die Festigung der staatlichen Macht, die Beherrschung des Produktionsprozesses durch die Arbeiterklasse selbst gelegt waren. Erst unter der Bedingung des entfalteten Systems des Sozialismus begannen die geistig-kulturellen Bedürfnisse der Arbeiterklasse ein ganz neues Gewicht zu bekommen, erwies sich, daß das Ziel des Sozialismus, allseitig gebildete, autonome Persönlichkeiten zu schaffen, nur erreicht werden kann, wenn die sozialistischen Produzenten und Eigentümer auch eine kulturvolle, geistig anspruchsvolle Lebensweise verwirklichen können und praktizieren.

Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, die in der DDR die führende Partei ist, hat ihren geschichtlichen Befähigungsnachweis gerade auch dadurch erbracht, daß sie seit ihrer Gründung auf diese »Kultivierung« der Arbeiterklasse, gleichzeitig auf die Annäherung der Kulturschaffenden an diese Klasse, zielstrebig bedacht war und nun, in der Phase des entfalteten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus, verstärkt bestrebt ist, Arbeiterklasse und Kultur zu einer lebendigen gesellschaftlichen Wechselwirkung zu bringen. Es sei hier lediglich erwähnt, daß in den Perspektivplänen der Gesamtgesellschaft bis in die achtziger Jahre wie in den Perspektivplänen der großen und mittleren Betriebe wie der gesellschaftlichen Institutionen den Problemen der Kultur, ihrer Aneignung durch sozialistische Kollektive wie den Einzelnen, ihrer Entwicklung durch Zusammenarbeit mit Kulturschaffenden, eine gleichgewichtige Rolle neben ökonomischen, sozialen und sonstigen Problemen zugemessen wird. Die Bewertung der gesellschaftlichen Effektivität sozialistischer Kollektive erfolgt nicht mehr nur nach ihrem materiellen Nutzen, sondern auch nach dem Nachweis, auf welche Weise sich diese Kollektive als Auftraggeber und Nutznießer von Kultur und Kunst ausweisen. Dazu gehört naturgemäß die Qualifizierung der Kollektive auch für Kunst, eben die »Erziehung der Erzieher«, von der Marx in seinen »Feuerbach-Thesen« als Notwendigkeit gesprochen hat. Im Zentralorgan der SED, *Neues Deutschland* wird in diesen Monaten eine lange Diskussion über das Problem: »Was bedeutet Kultur in deinem Leben?« und über die Parole: »Der Reichtum der Kultur – erwirb ihn, um ihn zu besitzen« geführt. Anlaß der letzteren Diskussion war der Beschluß einer Brigade in dem Schwermaschinenbau-Werk Kirow in Leipzig, für sich kulturelle Lebensregeln zu entwickeln und sich nicht bloß mit guter Arbeit zufrieden zu geben. Das Präsidium des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes faßte einen für alle Gewerkschaftsleitungen verbindlichen, für alle Mitglieder anregenden Beschluß über »Die Aufgaben der Gewerkschaften bei der Entwicklung eines engen Verhältnisses der Werktätigen zur Theaterkunst und vielfältiger Partnerbeziehungen zwischen Arbeiterklasse und Theaterschaffenden«⁴⁸. Die jährlichen

⁴⁸ In: »Hinweise und Materialien.« Herausgegeben vom Bundesvorstand des FDGB, Abteilung Kultur. Beigelegt der Zeitschrift *Kulturelles Leben*, Heft 2/1971.

Arbeiterfestspiele werden jetzt durch Festspiele in Betrieben und Kombinatn vorbereitet, wobei die Theater und andere Kultureinrichtungen zu aktiven Partnern der sich künstlerisch betätigenden Arbeiter werden, so wie diese sowohl Aufträge für neue Stücke vergeben als auch an Proben und Aufführungen sowie an dem Meinungs austausch darüber teilnehmen. In der DDR gibt es an die 200 gut funktionierende Arbeiter-, Bauern- und Laientheater, auch Soldatentheater. Die Amateure schreiben auch selber Stücke, die wiederum vom Berufstheater übernommen werden. Das wirkungsvollste Beispiel ist das Stück *Horizonte*, das von Gerhard Winterlich für das Arbeitertheater des Erdölverarbeitungswerkes Schwedt an der Oder geschrieben und von diesem Laientheater aufgeführt wurde. In diesem Stück wurden unter Anlehnung an Shakespeares *Sommernachtstraum* Probleme des Betriebes, die mit der Umstrukturierung, Leitungstätigkeit, Qualifizierung der Werk t ä t i g e n zusammenhängen und ungelöst waren, abgehandelt. Dieses Stück wurde von dem Brecht-Schüler Benno

In dem Beschluß wird die Wechselwirkung zwischen Theatern und neuen, werktätigen Zuschauerschichten folgendermaßen bestimmt: »Um die von der Partei der Arbeiterklasse gestellte künstlerische Grundaufgabe der 70er Jahre mit hoher Parteilichkeit zu erfüllen, bemühen sich die Theaterschaffenden um hervorragende sozialistisch-realistische Inszenierungen sozialistischer Gegenwartsdramatik, des klassischen Erbes und der Weltkultur. Indem der Werk t ä t i g e unmittelbar am dargestellten Geschehen auf der Bühne teilnimmt und es beeinflußt, die Konflikte und Entscheidungssituationen seiner Zeitgenossen und anderer Generationen persönlich und kollektiv miterlebt, entsteht bei jeder Theateraufführung ein besonderer schöpferischer Prozeß zwischen Künstlern und Zuschauern. Dadurch bereitet die Theaterkunst den Werk t ä t i g e n Vergnügen und ästhetischen Genuß, bereichert ihr geistig-kulturelles Leben, vermittelt ihnen Erkenntnisse und Bildung und erhöht ihr sozialistisches Bewußtsein.« (Ebenda, S. 3).

Die Gewerkschaftsleitungen der Betriebe und der Theater stehen dabei vor der Aufgabe,

»insbesondere unter den Produktionsarbeitern, Schichtarbeitern, Frauen und der Arbeiterjugend das Bedürfnis nach einem ständigen Theaterbesuch zu wecken.« (Ebenda, S. 4).

Dazu wird ein umfangreiches Partnerschaftssystem entworfen. »Die gesellschaftlich bedeutendsten Partner des sozialistischen Theaters sind die Großbetriebe und Kombinate als die Zentren des schöpferischen Wirkens der Arbeiterklasse.« (Ebenda). Es wird vorgeschlagen, Arbeitsgemeinschaften aus Autoren, Theaterschaffenden und Vertretern aus Brigaden, Betrieben und Leitungen zu bilden. Der gemeinsamen Gestaltung von Betriebsfestspielen sowie den ökonomisch-kulturellen Leistungsvergleichen wird in den Freundschaftsverträgen zwischen den Theatern und ihren gesellschaftlichen Partnern große Bedeutung zuerkannt.

Die Gewerkschaften übernehmen die Verantwortung für Förderung und Leitung der Arbeitertheater. Die Theater helfen den Arbeitertheatern bei ihren Einstudierungen, bei der Programmgestaltung und Spielplangestaltung, bei der Ausbildung der Arbeiterschau spieler.

Die Gewerkschaften fungieren als Auftraggeber von Stücken und Inszenierungen und sind gleichzeitig Mitwirkende beim Hans-Otto-Wettbewerb der Theater der DDR.

Besson und dem Berufsdramatiker Heiner Müller für das Berufstheater der Volksbühne in Berlin bearbeitet und durch Berufsschauspieler aufgeführt.

Gerade diese Form der künstlerischen Selbstbetätigung hilft die Erzieher zu künstlerisch empfindenden Persönlichkeiten erziehen, schafft ihnen diesen »menschlichen Sinn«, den Marx für den Genuß von Kunst entwickelt sehen wollte. Diese künstlerische Qualifizierung wird wie gesagt von der führenden politischen Partei, der SED, und allen gewerkschaftlichen und staatlichen Organisationen unterstützt. Es ist die Kulturrevolution in Aktion, auf einer Höhe und in einem revolutionären Tempo, die man nur dann richtig zu würdigen weiß, wenn man sieht, wie sich die Arbeiterklasse in Westdeutschland mühselig ihre »zweite Kultur« schafft, wie ein schreibender, ein lesender, ein theater-spielender Arbeiter dort fast zu einer Kuriosität wird, mit welchen Schwierigkeiten die künstlerischen Selbstorganisationen der Arbeiterschaft zu kämpfen haben.

Trotz dieser bedeutenden Erfolge entfaltet erst ein Bruchteil der 2,8 Millionen Mitglieder umfassenden sozialistischen Kollektive, die zu den Schrittmachern der Arbeiterklasse der DDR gehören, solche künstlerischen Aktivitäten. Auch wenn alle Theater der DDR Theater des Volkes sind und ein äußerst günstiges Abonnementssystem jedem Werktätigen ermöglicht, billig ins Theater gehen zu können, entspricht die Zusammensetzung des Publikums nicht der Sozialstruktur der Bevölkerung. Der Anteil der Produktionsarbeiter am Theaterpublikum steht in fast umgekehrtem Verhältnis zum Anteil an der Gesamtbevölkerung. Die Mehrheit der Theaterbesucher besteht noch immer aus Angehörigen der Intelligenz, aus Angestellten, Studenten und Schülern, Volksarmisten, auch Rentnern und Hausfrauen. Energisch drängen daher die Leitungen der Theater wie die Theaterschaffenden, aber auch die Kulturobleute in den Betrieben, ja, und das ist das Neue, gerade auch die Betriebsleitungen selber, den Anteil der Produktionsarbeiter am Theaterpublikum zu vergrößern. Der erwähnte Beschluß des Präsidiums des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes spielt hierbei eine gewichtige Rolle. Die Theater spielen auch in den Betrieben. Die Interessen der Arbeiter werden dadurch geweckt, daß sie selber Stückvorschläge machen, an ihrer Entwicklung und Realisierung beteiligt werden. Aber wie immer – die Erweckung dauerhafter Bedürfnisse der Arbeiterklasse nach Kultur auch in der Form des Theaters ist ein langwieriger Prozeß, auch wenn der Sozialismus ungleich günstigere Voraussetzungen dafür schafft.

Es war eben Brecht, der dafür nicht nur unter dem Kapitalismus, sondern auch in den ersten Jahren des Aufbaus des Sozialismus in der DDR diesen Prozeß mit in Gang bringen half. Solange er künstlerischer Leiter des Berliner Ensembles war, hat er Arbeiter als Zuschauer und Mitredende zu Proben hinzugezogen. Er ging mit seinen Schauspielern in Betriebe, um dort zu spielen und auch Arbeiter zur künstlerischen Selbstbetätigung zu bringen und sie dabei zu unterstützen. Er hat in den Notaten zu Erwin Strittmatters Stück *Katzgraben*

die bemerkenswerten, noch heute zu beherzigenden Überlegungen über das neue Publikum der Arbeiter und Bauern, aber auch der neuen Kleinbürger angestellt. Hierbei bewährte sich Brecht als sozialistischer Realist, der nach vielfältigen, attraktiven Formen seiner Kunst suchte, aber sie am ästhetischen wie ideologischen Fassungsvermögen seines Publikums maß, ohne dieses zum absoluten Maßstab zu machen. Für die Schaffung eines neuen Verhältnisses zwischen Theater und Arbeiterklasse haben diese Reflexionen auch unter den Bedingungen des entwickelten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus in den siebziger Jahren ihre Gültigkeit bewahrt: sie sind, falls sie nicht überhaupt noch zutreffen, entwicklungsfähig.

Brecht hat auch den Schlüssel geliefert, der dieses Verhältnis in letzter Instanz neu bestimmt, indem er für die Entwicklung einer neuen sozialistischen Dramatik eintrat, die diejenigen Probleme behandelt, die von der Gesellschaft als aktuell und weiterwirkend empfunden und bewertet werden. Er selbst fand nicht mehr die Zeit, solche Stücke, die aus der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit abgeleitet und auf sie Bezug haben, zu schreiben. Aber er förderte Dramatiker, die dazu willens und in der Lage waren. Am wichtigsten wurde hierfür *Katzgraben* von Strittmatter. Besonders in seinen Reflexionen über Dialektik auf dem Theater, über Sozialistischen Realismus und in seinen Nachträgen zum »Kleinen Organon« gab er die methodischen wie auch inhaltliche Hinweise, wie eine Dramatik und eine Spielweise aussehen sollten, die geeignet sind, die Zuschauer rational und emotional anzusprechen. Brecht hat der Theaterkunst die großartigste Orientierung gegeben, wenn er den *Katzgraben*-Notaten das Motto voranstellte:

Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserem Theater gelehrt werden.⁴⁹

Brechts Erfahrungen und Reflexionen besagen, daß Kunst gerade im Sozialismus, wo die Menschen ein ungleich realistischeres Wissen über die Gesellschaft besitzen, eine hohe künstlerische Vollkommenheit aufzuweisen haben muß, um auch ideologisch effektiv zu sein. Die Darstellungen müssen daher auch alle Mittel einschließen können, die dafür geeignet sind. Brecht brachte diese »Weite und Vielfalt«, das Experimentelle daran, in Verbindung mit den ständigen Veränderungen, die die sozialistische Gesellschaft notwendig erfährt:

Wenn wir uns die neue Welt künstlerisch praktisch aneignen wollen, müssen wir neue Kunstmittel schaffen und die alten studieren und umbauen. Den unaufhörlichen Experi-

menten der revolutionären Partei, die unser Land umgestalten und neugestalten, müssen Experimente der Kunst entsprechen, kühn wie diese und notwendig wie diese.⁵⁰ Brecht haßte nichts mehr als Versteinerung und Erstarrung: nicht einmal seine eigene Theorie, die eines epischen Theaters, wollte ihm gegen Ende seines Lebens als hinlänglich erscheinen. Er transformierte sie in ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, schließlich in ein dialektisches Theater. So ist es durchaus denkbar, daß schon in den siebziger Jahren gerade die Verbreitung und Handhabung des dialektischen Denkens neue dramaturgische Strukturen und Spielweisen ermöglichen und erzwingen, die diskursiver, reflexiver, diskontinuierlicher sein werden als die von Brecht geschaffenen, die weniger explikativ als demonstrativ und assoziativ sind als Brechts eigene, aber um sie zu finden und zu entwickeln, kann auf Brechts Werk wie seine Theorie zurückgegriffen werden: sie enthalten alle Ansätze zu einem neuen Realismus⁵¹.

Das sozialistische Theater zumindest der DDR hat eine neue gesellschaftliche Funktion erhalten: Theater für die Produzenten der materiellen und ideellen Güter, für Arbeiter, Bauern, Intellektuelle, zu sein, die sich als Subjekte, nicht Objekte der Geschichte verstehen. Es schafft sich eine neue Dramatik, dessen eigentlicher Held dieser sich selbst bestimmende Mensch, der Revolutionär von heute ist. Es betreibt entschieden die Politisierung, das heißt die Vergesellschaftung seiner Produzenten, sowohl in ihrer Kooperation bei der Produktion von darstellender Kunst als auch durch die Kooperation mit seinen Partnern, den Werktätigen. Es schafft die Voraussetzungen für eine produktive Zuschaukunst, indem es sein Publikum mit Inhalten und Formen konfrontiert, die es nicht nur affirmieren, sondern auch »aufstören«, zum Mit- und Nachdenken zwingen. Es fördert die künstlerische Selbstbetätigung der Werktätigen, die Arbeit der Arbeiter- und sonstigen Laientheater, so wie es sich umgekehrt von

50 Brecht, »Notizen für die Rede auf dem Schriftstellerkongreß«, in: SzLK II, S. 368.

51 Vgl. Ernst Schumacher, »Brecht für hier und heute und für morgen«, in: »Probleme der Brecht-Interpretation. Materialien zum Brecht-Dialog 1968 (2)«, in: *Studien 2/1968, zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters. Beilage zu Theater der Zeit 23/68*, S. 3-7.

»Es ist wahrscheinlich, daß diese Intensivierung des Dialektischen durch die fortschreitende Steigerung des simultanen, komplexen und assoziativen Denkens und Empfindens zu einer Intensivierung der dialektischen Elemente und Züge in der Dramatik wie ihrer Veranschaulichung führt, so daß die Brechtsche Dramaturgie trotz ihrer bewußt gesetzten, »konstruierten« Ausstellung dialektischer Züge gleichsam »eindimensional«, was die Fabelführung betrifft »linear« und kontinuierlich erscheint. (...) Aber sämtliche Werke Brechts, seine sämtlichen Inszenierungen sind bereits Ausdruck eines komplexen dialektischen Denkens und Empfindens im Verhältnis zur Wirklichkeit und im Verhältnis zwischen Theater und Wirklichkeit. Sie fordern zu einem Verlassen der »einschichtigen« Zeitbezogenheit auf. Sie fordern Assoziationen im Rationalen wie im Emotionalen heraus. Brecht braucht hier nur konsequent weitergeführt zu werden.« (Ebenda, S. 6).

deren Leistungen befruchten läßt. Es ist damit Theater auf einer neuen Stufe, in seiner Absicht wie in seiner Kommunikations- und Produktionsform bereits erkennbar unterschieden vom bürgerlichen Theater. Es ist seiner Anlage wie seiner Faktizität nach Theater der Epoche.

Diesen außerordentlich positiven Aspekten steht hemmend entgegen, daß es noch bei gleichen Voraussetzungen ein unterschiedliches Niveau hat; daß es die Möglichkeiten, die der Sozialismus bietet, nämlich entsprechend der Notwendigkeit, der »Zeit voraus« zu sein, was ständiges Experimentieren, Ausprobieren von Neuem in Inhalt und Form betrifft, nicht entschieden genug wahrnimmt; daß es bei allgemeiner Niveauhebung trotzdem nicht attraktiv genug ist, weil es sich mit bekannten Mustern begnügt und der Innovation zu wenig Aufmerksamkeit schenkt. Vor diesen Gefahren konnte sich nicht einmal das Berliner Ensemble, das im Geist und nach der Methode von Brecht arbeitete, bewahren. Deshalb ist es notwendig, daß das sozialistische Theater die Anregungen wie die Erfahrungen, die Brecht vermittelt, neu überdenkt und für seine Weiterentwicklung in den siebziger Jahren verwendet. Es ist ganz klar, daß gerade die weitere, intensive Auseinandersetzung mit dem dramatischen, dem theatralischen, dem theoretischen Werk Brechts dem sozialistischen Theater der siebziger Jahre Orientierungshilfe für bedeutsame, eben epochenbestimmende Inhalte, aber auch für zeitgemäße Formen gibt.

Für die künstlerische Selbstbetätigung der Werk tätigen in der Form des Theaterspielens ist Brecht nach wie vor der größte Lehrmeister und Anreger.

Für die volle Ausschöpfung der Möglichkeiten, die das spezifische künstlerische Werk Brechts bietet, schafft die sozialistische Kulturrevolution erst die Voraussetzungen – so wie sie andererseits durch das Werk Brechts mitgeschaffen wurde. Erst das »Auditorium der Staatsmänner«, das Brecht im *Messingkauf* vorschwebte⁵², wird auch das Publikum eines idealen Brecht-Zuschauers sein. Der Aufbau des Sozialismus – und nur er allein – schafft die Voraussetzungen, daß sich seine Erbauer in »ein kunstsinniges und schönheitsgenüßfähiges Publikum« verwandeln, von dem Marx sprach und das Brecht vorschwebte, denn zu diesem Aufbau gehört auch der Genuß von Kunst, von Kunst, wie sie Brecht für die Erbauer des Sozialismus produzierte. Brecht und kein Ende also auch und gerade im Sozialismus, weil durch ihn überhaupt erst die allseitigen günstigen Bedingungen geschaffen werden, um sich dieses Werk Brechts auf die ihm gemäße Weise anzueignen.

Zur Fortführung der Überlegung, was Brecht der Gesellschaft der siebziger Jahre bedeuten könne, sei aber nun nochmals auf die Tatsache verwiesen, daß

52 Brecht, SzTh V. S. 259–261.

»Schauspieler: Dafür schein ich in diesem neuen Theater meine Zuschauer in Könige verwandeln zu dürfen. Und nicht in scheinbare, sondern in wirkliche. In Staatsmänner, Denker und Ingenieure.« (Ebenda, S. 261).

die Entscheidungen dieses Jahrzehnts auf der Weltbühne, nicht auf der Bühne des Theaters getroffen werden. In diese Entscheidung ist jeder verwickelt; jeder tut daher gut daran, sich so gut wie möglich als »Subjekt der Geschichte« zu befähigen, um nicht bloßes Objekt zu sein. Die Kunst kann ihm dabei helfen, indirekt mehr als direkt, jedenfalls nicht mit wissenschaftlicher Stringenz. Eben diese Fähigkeit zur objektiven Urteilskraft und zur Gewinnung realer Kenntnisse erweist sich immer mehr als Bedingung einer autonomen Persönlichkeit. Ich halte es für eine besondere, gleichzeitig für einen modernen sozialistischen Künstler wiederum immer typischer werdende Leistung Brechts, daß er den Menschen bei einer solchen Wahrheitsfindung und einem entsprechenden Entscheidungstreffen Spezifisches zu sagen hat, das zwar ein immanenter Bestandteil seiner Kunst ist, aber gleichzeitig als selbständiges Gedankengut für die Verständigung der Gesellschaft nützlich ist. Um als Künstler produktiv sein zu können, mußte sich Brecht mit der »reinen« Theorie der Gesellschaft befassen, sich aber auch als politischer Mensch in der »unreinen« Wirklichkeit engagieren. Das Substrat findet sich im künstlerischen Werk, der Extrakt in seinen Auffassungen über Politik und Gesellschaft.

Die entscheidende gedankliche Leistung, die Brecht vollbringen mußte, um im Nachdenken darüber zu eigenen weiterführenden Erkenntnissen zu kommen, die für uns interessant sind, erblicke ich darin, daß er sich die seinerzeitigen Kenntnisse und Erkenntnisse des dialektischen und historischen Materialismus aneignete und dabei die Lenins mit einbezog. Die für seine eigene künstlerische wie politische Tätigkeit wichtigste Erkenntnis war die, daß sich die Arbeiterklasse selbst befreien muß, daß sie dazu aber der Unterstützung durch die Intelligenz bedarf, so wie diese zu ihrer optimalen Selbstverwirklichung nicht mehr gelangen kann, wenn sie sich an die Bourgeoisie hält (aus der sie zu einem großen Teil stammt), sondern nur, wenn sie sich mit der Arbeiterklasse verbündet.

Auch die Bourgeoisie weiß heute, daß ihr Schicksal von diesem Verhältnis abhängt. Daß die Arbeiterklasse in der Lage ist, sich auch ohne Kapitalisten produktiv zu organisieren, Interventionen und Kriege grausamst geführter Art, wenn auch unter großen Verlusten, abzuschlagen, eine hochproduktive Wirtschaft zu schaffen, die den kapitalistischen Vorlauf in historisch kürzester Frist einzuholen und auf wichtigen Gebieten zu überholen vermag, gleichzeitig ein ungleich höheres Maß an sozialer Gerechtigkeit zu schaffen, als es die fortschrittlichsten kapitalistischen Staaten und Gesellschaften je zu bieten in der Lage waren und sein werden, ist durch die Große Oktoberrevolution und durch die revolutionären Umwälzungen nach dem zweiten Weltkrieg in Ost- und Mitteleuropa, in China und in Cuba bewiesen worden. Die Arbeiterklasse konnte diese Umwälzung der Gesellschaft nur vollziehen, indem sie sich mit dem besten Teil der alten Intelligenz verbündete und eine neue, aus ihren eigenen Reihen stammende Intelligenz erzogen hat. Seitdem operiert die Bour-

geoisie im Grunde mit zwei Argumenten: Die Arbeitsproduktivität des Kapitalismus sei trotzdem größer, der Lebensstandard auch der Arbeiter dementsprechend höher, zum anderen, die individuelle wie allgemeine Freiheit sei in der bürgerlichen Demokratie höher als unter der Diktatur des Proletariats, der Herrschaft der Arbeiterklasse. Versucht sie mit dem ersten Argument vor allem auf die Arbeiter einzuwirken, so mit dem zweiten auf die Intelligenz.

Brecht hielt gegenüber allen Verschleierungen und Bemäntelungen an der Tatsache fest, daß der Kapitalismus auch dann, wenn er den Ausgebeuteten zeitweilig einen relativ hohen Lebensstandard bietet und seine zyklische Krisenanfälligkeit stärker zu steuern vermag als zur Zeit der Akkumulation des Kapitals, nichts anderes ist als die moderne Form der Sklaverei⁵³. Er hielt daran fest, daß es sich beim Kapitalismus nicht erst dann, wenn er als Imperialismus Millionen von Menschen in seinen Kriegen vernichtet, um ein prinzipiell ahumanes Gesellschaftsgebilde handelt, das Ausbeuter wie Ausgebeutete daran hindert, wirklich menschlich zu sein, und ihre Tugenden in Laster, ihre Laster in Tugenden verkehrt. Er hat diese Pervertierung in seinem theoretischen Werk immer wieder betont⁵⁴. Die Verwandlung des Kapitalismus in den blutigen Imperialismus, der bürgerlichen Demokratie in den Faschismus kann ihm demzufolge nicht als »Entartung«, sondern muß ihm notwendig als logische Konsequenz der dem Kapitalismus innewohnenden Gesetzmäßigkeiten erscheinen⁵⁵.

53 »Zukünftigen Geschlechtern muß die tödliche Abhängigkeit riesiger Menschenmassen von einigen Leuten, welche die Werkzeuge aller in Form gewaltiger Fabriken in ihren Händen halten, nicht weniger befremdlich erscheinen als uns die Sklaverei. Sie werden nicht ohne Mühe ausfindig zu machen suchen, wie dieser für beinahe alle doch so furchtbare Zustand so lang aufrechterhalten werden konnte.« (Brecht, SzPG I, S. 129).

54 Vgl. seine Reflexion über die Ausbeutung:

»Wie soll in einem Zustand, wo der einzelne niemals restlos in die Verwertung eingeht, wo also der eine vom andern jeweils nur den Arm oder das Ohr braucht und brauchen kann, vermieden werden können, daß lauter Krüppel herumlaufen, eben Armlose, Ohrlose oder solche mit drei Armen und fünf Ohren? Denn wo der Zustand der Ausbeutung herrscht, werden auch die Ausbeuter ausgebeutet: dies ist nämlich dann die einzig mögliche Form des Verkehrs zwischen den Menschen. (. . .) Ist der Zustand für den einzelnen unerträglich geworden, so geht er unter, oder die Massen ändern den Zustand.« (Brecht, SzPG I, S. 132–133).

55 Vgl. Brechts »Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur« (in: Brecht, SzLK II, 292–300), worin sich Brecht gegen die Schriftsteller wendet, die »die Grausamkeiten des Faschismus als unnötige Grausamkeiten betrachten. Sie halten an den Eigentumsverhältnissen fest, weil sie glauben, daß zu ihrer Verteidigung die Grausamkeiten des Faschismus nicht nötig sind. Aber zur Aufrechterhaltung der herrschenden Eigentumsverhältnisse sind die Grausamkeiten nötig.« (Ebenda, S. 299).

Ähnlich verlautete sich Brecht auch in seiner »Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur«. (In: Ebenda, S. 302–305).

Um »dieser tieferen unheilbaren Gesamtkrise«⁵⁶ zu entgehen, bleibt nur die

Desgleichen in »(Faschismus und Kapitalismus)« (in: Brecht, SzPG II, S. 19–20), »(Gespräche über faschistische Greuel)« (ebenda, S. 75). »Plattform für die linken Intellektuellen« (ebenda, S. 86–91). Brecht lehnte in der zuletzt erwähnten »Plattform« die Unterscheidung der Gesellschaftsqualität nach »barbarisch« und »human« ab, weil dieses Merkmal »keine organisierende Kraft hat. (. . .) Das Ideal einer inmitten von Barbarei bestehenden bleibenden Insel von Humanität ist unendlich gefährlich. Jedermann konnte immerfort, aber neuerdings besonders deutlich, erkennen, daß das Barbarische keineswegs solche Inseln duldet und sehr wohl die Macht hat, sie zu vernichten.« (Ebenda, S. 87).

Gegen die Theorie, die Rassenverfolgungen des Faschismus seien »Auswüchse«, wandte sich Brecht in seiner politischen Beschreibung von »Furcht und Elend des dritten Reiches«. (Ebenda, S. 101–108). Über die Unvermeidlichkeit (weil für die Aufrechterhaltung der Macht günstig), »Klassenkämpfe in Rassenkämpfe zu verwandeln«, reflektierte er auch in »Traum des Herrn Chamberlain: Der Elefant als Elfenbeinhändler«. (Ebenda, S. 98–99).

Es gibt auch heute sicher nicht wenige Amerikaner, die zwar die Verbrechen ihrer Soldaten in My Lai verurteilen, aber noch keineswegs den Aggressionskrieg der USA in Vietnam überhaupt. Auch sie sehen noch nicht, daß der Kapitalismus auf einer bestimmten Konzentrationsstufe notwendig zum Imperialismus wird, der zur Ausweitung wie zur Aufrechterhaltung seiner Macht eben Kriege im Innern wie im Äußern nötig hat, und hier keine anderen Grundsätze gelten lassen kann, als er sie bei jedem anderen business auch anwendet, nämlich möglich effektiv zu arbeiten. Es ist deshalb ganz folgerichtig, wenn die amerikanischen Piloten, die über Nordvietnam abgeschossen wurden, sich damit rechtfertigten, sie hätten nur einen »job ausgeübt«, und der Leutnant Calley, der des 102fachen Mordes an südvietnamesischen Zivilisten angeklagt ist, zur Verteidigung erbringt, daß der ihm als Nachweis seiner Effektivität bei Ausübung dieses »jobs« auferlegte »body count« in Höhe von mindestens fünfzig toten »Gegnern«, gleichgültig ob Soldaten oder nicht, jedenfalls »Menschen, Büffel, Kühe und Schweine« keine andere Wahl gelassen habe, als dem Befehl seines Hauptmanns Medina zu entsprechen und in My Lai, das als »Vietkong-verdächtig« angesehen wurde, mit allen menschlichen Lebewesen aufzuräumen (»to waste them«). Die Verteidigung ist denn auch auf der Linie tätig, was Calley und seine Soldaten in My Lai angestellt hätten, habe den »Gewohnheiten und Gepflogenheiten« der Kriegsführung in Vietnam entsprochen. Die wirklich konsequenten Bourgeois raten daher nicht nur dazu, das Verfahren gegen Calley so wie ähnliche Verfahren einzustellen, sondern die Rechtmäßigkeit der Kriegsverbrecherprozesse und ihrer Urteile von Nürnberg und Tokio zu widerrufen, auf die sich die Anklage wegen des Massakers von My Lai stützt. So erklärte der amerikanische Rechtsanwalt Owen Cunningham, der den faschistischen japanischen Ministerpräsidenten Hedeki Tojo im japanischen Kriegsverbrecherprozeß verteidigte: »Die Schuhe, die einst deutsche und japanische Füße drückten, befinden sich nunmehr an amerikanischen Füßen, und für jene, die sie tragen mußten, ist das kein angenehmes Gefühl.« Aus diesem Grund plädierte er für die Dispensierung des Völkerrechts auf diesem Gebiet. (Vgl.: »Zeugen: Kein Mordbefehl in My Lai. Leutnant Calleys Verteidigungsbasis schwer erschüttert«, in: *Süddeutsche Zeitung* (München). 5. März 1971, und: »So zwischen 250 und 300 Leichen«. In der Schlußphase des My Lai-Prozesses: Oberleutnant Calley streitet jede Schuld ab«, von Joachim Schwelien, in: *Die Zeit* (Hamburg), 5. März 1971, S. 2).

56 Brecht, »(Nutzen der Wahrheit)«, in: SzPG I, S. 135.

Veränderung dieser Gesellschaft von Grund auf, die niemand anderer bewirken kann als das Proletariat. Brecht sah völlig klar: Auch »das Proletariat ist nicht in einer weißen Weste geboren.«⁵⁷ Der Reformismus, besonders der Sozialdemokratismus, haben es selbst in den Sumpf des Imperialismus mit hineingezogen. Die relative Steigerung des Lebensstandards der Arbeiterklasse in den kapitalistischen Ländern erfolgte vornehmlich auf Kosten der Ausbeutung der Kolonien und unterentwickelten Länder, woran sich bis auf den heutigen Tag nichts geändert hat. Nationalismus und Rassismus, durch Erziehung, durch ständige Beeinflussung durch die bürgerlichen Apparate zur Bewußtseinsbildung auch ins Bewußtsein der Arbeiterschaft eingedrungen, kennzeichnen das Verhalten großer Massen der Arbeiterschaft in der imperialistischen Epoche. In einer Reflexion aus den letzten Lebensjahren hat Brecht diesen »Widerspruch im Proletariat« noch unter einem anderen Gesichtspunkt analysiert:

Ein Teil der Arbeiter, in gewissen Ländern ein sehr großer Teil, sogar die Mehrheit, hält fest an der bestehenden »Ordnung« und findet sich ab mit der Ausbeutung, zumindest solange der Lebensstandard halbwegs erträglich oder verbesserbar erscheint. Ein Umsturz ist mit großen Mühen, Gefahren, Änderungen aller Gewohnheiten und so weiter verknüpft. Vor allem müssen sich die Arbeiter, die ihn anstreben, in kriegerische Handlungen gegen die Bourgeoisie einlassen und sich unter eine strikte Disziplin stellen, um den sehr harten Kampf führen zu können. So unfrei sie im Kapitalismus sind, schrecken sie doch vor dieser Disziplin zurück und empfinden die Unterordnung unter die eiserne Planung, unter Kommandos, ohne welche ein Kampf um die Freiheit keine Aussicht bietet, als eine Unfreiheit, die ihnen schlimmer vorkommt, da sie neu und ungewohnt ist. Deshalb unterstützen sie die Bourgeoisie, ihre Ausbeuterin, in deren Kampf gegen den anderen Teil der Arbeiterschaft und geraten in Kampf mit diesem.

Dieser Widerspruch im Proletariat entwickelt sich in jedem Land natürlich anders. In gewissen Ländern ist der Teil des Proletariats, der mit der Bourgeoisie geht – wenn auch in Kämpfen mit der Bourgeoisie –, größer als in anderen. Zum Beispiel da, wo sich große Produktivkräfte unbehindert entwickeln können wie in den USA, da hier die Bourgeoisie in ihren Konkurrenzkämpfen den Lebensstandard der Massen eine Zeitlang immerzu erhöhen muß. Oder in Ländern, die wie England oder andere Kolonialländer ihre Arbeiterschaft dazu brauchen, die Kolonien auszubeuten.⁵⁸

Ohne Zweifel hat diese Analyse bis in die siebziger Jahre, in denen wir leben, ihre Gültigkeit behalten, auch wenn gerade die letzte Zeit beweist, daß auch der durch den Rüstungsboom florierende Kapitalismus der USA eine ständige Arbeitslosigkeit aufweist und der um seine Kolonialherrschaft gekommene englische Imperialismus sich einer Massenarbeitslosigkeit gegenüber sieht, die die Lohnkämpfe der Trade Unions zu politischen Kämpfen macht⁵⁹.

57 Ebenda, S. 136–143.

58 Ebenda II, S. 241–242.

59 Zu Beginn des Jahres 1971 gab es in den USA 4,6 Millionen Arbeitslose, so viele, wie zur Zeit der Rezession von 1960, auf die der derzeitige Präsident Nixon seine

Brecht hat demzufolge immer die Notwendigkeit betont, daß das Proletariat zu seiner Befreiung eine revolutionäre Partei notwendig hat, die nicht bloß ein sozialreformerisches, sondern ein gesellschaftliches Gesamtprogramm besitzt, die Arbeiterschaft in den ökonomischen Kämpfen zu führen, diese aber auch in den Kampf um die Macht überzuführen in der Lage ist. Er war aus diesem Grunde ein Verfechter der Leninschen Parteiorganisation und hat immer wieder unterstrichen, welche grundsätzliche Bedeutung die Errichtung des ersten Staates der Arbeiter und Bauern in Rußland für den Gang der Weltgeschichte besitzt. Er zögerte nicht, die Interessen der internationalen Arbeiter-

damalige Niederlage gegen John F. Kennedy zurückführte. Die Arbeitslosenunterstützung erlischt nach einer gewissen Zeit, so daß die Zahl der 13,5 Millionen Wohlfahrtsempfänger (6,3 Prozent der Bevölkerung) sich weiter vergrößern wird. Zu den Arbeitslosen kommen immer mehr Angehörige des »akademischen Proletariats«, die keine Arbeit finden. Der Kanzler der Universität von New York, Dr. Allan Cartter, stellte in einer Denkschrift fest:

»Wir haben an unseren Universitäten ein Überangebot von 30 bis 50 Prozent an Akademikern und Forschern geschaffen, was ihre Verwendung in den siebziger und achtziger Jahren betrifft, und die Anpassung wird in den nächsten fünfzehn Jahren schmerzvoll sein.« (Zitiert nach: Herbert von Borch, »Arbeitslose in Amerika: Mit vier Millionen der höchste Stand der letzten zehn Jahre. Mit Doktorhut, aber ohne Job. Rezessionen und Sparmaßnahmen in den USA treiben ein »akademisches Proletariat« vor den Stempelschalter«, in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 27. Januar 1971, S. 3). Die Strategie der Steuerung dieser »Bildungsinfation« wird in dem Bericht der Carnegie Commission on Higher Education vom März 1970 an den Kongreß entwickelt: in Zukunft soll keineswegs jeder Jugendliche eine Hochschule oder Universität besuchen. Es handelt sich um bloße Marktregulierung der für die Monopole benötigten Intelligenz, das heißt, die Intellektuellen werden genauso behandelt wie die Arbeiterschaft: als Lieferanten von Arbeitskraft. (Vgl. *A Chance to learn. An Action Agenda for Equal Opportunity in Higher Education. A Special Report and Recommendations by The Carnegie Commission on Higher Education*, New York, St. Louis, San Francisco, Düsseldorf, London, Sydney, Toronto, Mexiko, Panama, March 1970). Eine gründliche Auseinandersetzung mit der Lage der Intelligenz, besonders der Studenten in den USA, stellt die Untersuchung von Hans-Dieter Schaefer, »Akademische Überproduktion. Über neue Probleme der Studentenbewegung in den USA«, in: *Forum* (Berlin), Nr. 2, Jg. 1971, S. 16-17, dar. Was die Lage der Schauspieler in den USA betrifft, vgl. Wieland Schulz-Keil, »Krise Off-Broadway«, in: *Theater heute* (Velber), Heft 1, Januar 1971, S. 38:

»Das Risiko, keine Anstellung zu bekommen, ist für Schauspieler heute größer denn je: etwa 90 Prozent der Equity-Mitglieder, und das ist schon die Creme der Berufsschauspieler, sind ständig arbeitslos.«

Dabei ist ihre Arbeitslosenunterstützung unter dem Durchschnitt der Arbeitslosenunterstützung: 75 Dollar pro Woche.

»Am 5. November (1970 - E. S.) forderte die Equity nur einen neuen Mindestlohn von 200 Dollar pro Woche, eine Summe, mit der eine Sekretärin etwa nach 5-bis 6jähriger Berufspraxis rechnen kann; 200 Dollar pro Woche: damit kann ein Ehepaar mit einem Kind in New York am unteren Rand der Mittelklasse gerade ihr Dasein fristen.« (Ebenda.)

bewegung vom Vorteil oder Nachteil für die Festigung dieses ersten sozialistischen Staates abhängig zu machen, überzeugt, daß nur dieser die Faschisierung Europas zu verhindern in der Lage und willens sei⁶⁰. Er hatte keine Illusionen über die Schwierigkeiten, die in der Arbeiterklasse bei der Organisation dieses Befreiungskampfes auch im Verhältnis zur revolutionären Partei selbst auftreten können, und verfocht dabei das Prinzip, die Lösung müsse von der Basis herkommen⁶¹ und führe notwendig auch zu Veränderungen in der Struktur der Partei je nach dem Reifegrad der gesellschaftlichen Gesamtentwicklung⁶². Er war sich bewußt, daß die Arbeiter von dem Zeitpunkt ab, an dem sie die Macht ergriffen haben, ein ganz neues Verhältnis zur Produktion finden müssen, eben das Bewußtsein, selbst Eigentümer und Produzenten, damit Verantwortliche zu sein⁶³. Damit, so erklärte Brecht,

ist zunächst (und für lange Zeit) nicht Freiheit schlechthin entstanden, sondern eine bestimmte Freiheit, nämlich eine Freiheit, zu produzieren. Der Staat dient nunmehr der Produktion. Er funktioniert gut, sofern er die Produktion ermöglicht, und er ist nötig, solange sie ihn braucht.⁶⁴

Dabei werden Anforderungen an die Arbeiterklasse gestellt, die sich von den heroischen Akten der Revolution nur dadurch unterscheiden, daß sie unblutig sind⁶⁵. Bei den dabei auftretenden Spannungen zwischen der politischen Führung und der Arbeiterklasse vertrat Brecht ständig das Prinzip der unbedingten Sicherung der erzielten gesellschaftlichen Umwandlungen, gleichzeitig aber die Sicherung der Rechte der Arbeiter⁶⁶.

60 Brecht, »Über die Beziehungen der internationalen Arbeiterparteien zur KPdSU«, in: SzPG I, S. 151–153.

61 Brecht, »(Lösung von der Basis aus)«, in: Ebenda, S. 183.

62 Brecht, »Voraussetzungen für die erfolgreiche Führung einer auf soziale Umgestaltung gerichteten Bewegung« und »Über ein Modell R als auslösendes Moment der proletarischen Diktatur«, in: SzPG I, S. 175–179.

63 Vgl. Brecht, »(Zweierlei Versprechungen)«, in: SzPG I, S. 145–146:

»Im Sozialismus ist der Arbeiter der Leiter der Produktion und, was immer wieder gesagt werden muß, einer völlig anderen Produktion, das heißt nicht nur einer Produktion mit anderer Leitung.« (Ebenda, S. 146.)

64 Brecht, »(Doppelakt der Befreiung)«, in: Ebenda, S. 180.

65 Vgl. Brecht, »(Das Bild Deutschlands nach allgemeinen Wahlen). (Antwort auf eine Anfrage)«, in: SzPG II, S. 212–216.

»Die Arbeiter, am Anfang zum Teil noch erschreckt über das neue Arbeitstempo, das zu einer entscheidenden Steigerung der Produktion nötig ist, haben einsehen gelernt, daß diese Produktion ihnen allen zugute kommt, und der Wettbewerb der Ideen und Kräfte ist (in) vollem und zunehmendem Schwung. Der Einfluß der Arbeiterschaft auf die gesamte Gestaltung des öffentlichen Lebens ist groß, und die Arbeiter lernen immer besser, ihn zu nutzen.« (Ebenda, S. 214.)

66 Brecht, »Die Rechte der Gewerkschaftsmitglieder« (in: SzPG I, S. 182) und »Karte der Rechte« (in: SzPG II, S. 216).

In letzter Instanz wollte er den »widerspruchsvollen Prozeß«, der auch eine nichtantagonistische sozialistische Gesellschaft kennzeichnet, dadurch reguliert wissen:

Die Weisheit des Volks muß in allem das letzte Wort sprechen und doch ist sie vermengt mit Aberglaube. Irgendwo müssen wir anfangen, nirgends dürfen wir aufhören.⁶⁷

Brecht hatte keine Illusionen über die Länge dieser Kämpfe: er sah sein eigenes Leben darunter subsumiert, aber auch das Leben der nachfolgenden Generation. Er hatte aber auch keinen Zweifel am schließlichen Erfolg der sozialistischen Idee. Er war zutiefst von der Überlegenheit der Produktivität des Sozialismus überzeugt, wenn erst die vollen Voraussetzungen für ihre Entfaltung erreicht sind. Dabei faßte er diese Produktivität eben nicht bloß als die Erzeugung materieller, sondern auch und vor allem von ideellen Gütern und Werten auf, als naturwüchsigen Ausdruck ununterdrückbarer menschlicher Kreativität. Eben darin sah er den Anreiz, den die sozialistische Idee, aber auch die Realität des Sozialismus, auf die Intellektuellen ausübt, sah er die natürliche Basis für das Bündnis zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz. Brecht hat die Intellektuellen vornehmlich als Kulturschaffende und als Wissenschaftler und Techniker aufgefaßt – als »Dichter und Denker« treten sie bei ihm weniger deutlich in den Vordergrund. Das eigentliche Problem sah er auch nicht darin, ob die Künstler auf die Seite der Arbeiterklasse übergangen, sondern die technisch-wissenschaftliche Intelligenz. Schon zu einer Zeit, als die Wissenschaft noch längst nicht die unmittelbare Produktivkraft war, die sie in den siebziger Jahren darstellt und in immer stärkerem Maße sein wird, sah er in der Entscheidung der Wissenschaftler für die Arbeiterklasse eine entscheidende Voraussetzung für Durchsetzung und Behauptung des Sozialismus gegenüber dem Kapitalismus. Daß Brecht aber auch der Kultur, damit den Kulturschaffenden, eine große Rolle in diesem Kampf zuschrieb, beweisen seine ständige Selbstverständigung über die Gorkische Frage: »Mit wem seid ihr, Meister der Kultur?« und seine öffentlichen Erklärungen, besonders markant, unmißverständlich, zwingend abgefaßt in seinen Beiträgen zur Verteidigung der Kultur gegenüber

Brechts dialektische Haltung wurde am deutlichsten in seiner Stellungnahme »(Zum 17. Juni 1953)«:

»Ich habe am Morgen des 17. Juni, als es klar wurde, daß die Demonstrationen der Arbeiter zu kriegerischen Zwecken mißbraucht wurden, meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ausgedrückt. Ich hoffe jetzt, daß die Provokateure isoliert und ihre Verbindungsnetze zerstört werden, die Arbeiter aber, die in berechtigter Unzufriedenheit demonstriert haben, nicht mit den Provokateuren auf eine Stufe gestellt werden, damit nicht die so nötige große Aussprache über die allseitig gemachten Fehler von vornherein gestört wird.« (Ebenda, S. 225–226).

67 Brecht, »(Widerspruchsvoller Prozeß)«, in: Ebenda, S. 236–237.

dem Faschismus und gegen den Mißbrauch des Begriffs der »kulturellen Freiheit« während des Kalten Krieges durch den Imperialismus⁶⁸.

Für die heutige Selbstverständigung der im Kapitalismus lebenden und wirkenden Intellektuellen scheint mir vor allem der Brechtsche Denkansatz von methodischer Bedeutung zu sein, der auf »eingreifendes Denken« gerichtet ist⁶⁹. Dieses »eingreifende Denken« verfolgt den Zweck, den Menschen als geschichtsbestimmendes Subjekt, als »einen der determinierenden Faktoren«⁷⁰ zu setzen, ist also gegen den vulgärmaterialistischen wie den idealistischen Geschichtsdeterminismus gerichtet. Ein solches »eingreifendes Denken« gipfelt nach Brechts Auffassung in der Beherrschung der Dialektik⁷¹. Darüber ist in der Brecht-Literatur bereits viel geschrieben worden⁷². Mir scheint aber, daß

68 In der schon angeführten »Plattform für die linken Intellektuellen« im Kampf gegen den Faschismus brachte Brecht seine Überzeugung zum Ausdruck:

»Nach dem Faschismus, auch darin hat der Nationalsozialismus recht, kann nur der Kommunismus kommen, nichts anderes. Die Kultur wird gefallen sein oder mit ihm stehen.« (SzPG II, S. 92.)

In der »Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur« im Juli 1937 faßte er seine Überzeugung, daß die Kultur gegen ihre faschistischen Feinde nur durch »die volle zerschmetternde Gewalt des Volkes« gegen die »Gewalt der einzelnen, wie der privilegierten Klasse« verteidigt werden kann, in folgende Sentenz zusammen:

»Die Kultur, lange, allzu lange nur mit geistigen Waffen verteidigt, angegriffen aber mit materiellen Waffen, selber nicht nur eine geistige, sondern auch und besonders sogar eine materielle Sache, muß mit materiellen Waffen verteidigt werden.« (Ebenda, S. 305).

Aus diesem Grunde forderte er auch den unter amerikanisch-imperialistischer Ägide stehenden »Kongreß für kulturelle Freiheit«, der in den Jahren des Kalten Krieges Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre dazu bestimmt war, den Antikommunismus anzuheizen und die Kulturschaffenden und Künstler vom Weg nach links abzuhalten, auf, zunächst einmal für »die Freiheit, sein Leben zu verbessern« einzutreten, »alle gesellschaftlichen Systeme, an die wir denken mögen, zu allererst daraufhin (zu) untersuchen, ob sie ohne Krieg auskommen« und »zu allererst die Freiheit« zu nehmen, »für den Frieden zu arbeiten!« (Ebenda, S. 210-211).

69 Vgl. Abschnitte »Über eingreifendes Denken« in: Brecht, SzPG I, S. 259-286.

70 Brecht, »Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus?«, in: SzPG I, S. 113.

71 Vgl. Abschnitte »Über Dialektik« in: Ebenda, S. 243-258.

72 Zum Verhältnis Brechts zur Dialektik vgl. Heinz Schaefer: »Der Hegelianismus der Bert Brechtschen Verfremdungstechnik in Abhängigkeit von ihren marxistischen Grundlagen« (Diss. Technische Hochschule Stuttgart 1956/57).

Diese Arbeit war symptomatisch für eine Richtung der Brecht-Forschung, die Bedeutung der Dialektik für Brecht hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt des Ästhetischen und Dramaturgischen zu sehen.

Bemerkenswert erscheint mir jedoch, daß die Bedeutung der Dialektik sowohl hegelianischer als auch marxistisch-leninistischer Prägung für die spezifisch politische Selbstverständigung Brechts und für sein praktisches politisches Verhalten bis heute weder von der nichtmarxistischen noch von der marxistischen Seite der Brecht-

in der nichtmarxistischen Brecht-Forschung zwar die entscheidende materialistische Komponente der Brechtschen »Großen Methode«, wie Brecht die Dialektik nannte, nämlich ihre Praxisrelevanz, auch sogar ihre Gesellschaftsbezogenheit anerkannt wird, nicht aber der zwingende Schluß, den Brecht gezogen hat, daß diese Praxisbeziehung in der konkreten Parteinahme in einer konkreten gesellschaftlichen Bewegung, die den gesellschaftlichen Fortschritt verkörpert, also in der Parteinahme für die Arbeiterbewegung und ihre revolutionäre Partei, ihre Erfüllung findet. Das Entscheidende an Brechts Auffassung und Handhabung der Dialektik ist nicht die Aufdeckung und Erhellung von Widersprüchen der Wirklichkeit schlechthin, sondern zum Zweck, die Erkenntnisse zur Veränderung der Wirklichkeit zu benützen, sie durch Tat zu einer neuen Wirklichkeit zu machen. Das Entscheidende an der »Großen Methode« ist also nicht das Gewinnen von »Haltungen« und von »Verhalten«, weder im Sinne des Behaviorismus noch im Sinne eines kontemplativen Philosophierens »in jener Bedeutung von Weisheit, die das verlorene Problem der Lebensführung und des ›guten‹ Lebens unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft in das ihr zugehörige Bewußtsein wieder einbringt«, wie der jüngste idealistische Brecht-Exeget meint⁷³, sondern das Eingreifen in die Verhältnisse. Das »eingreifende

Forschung zu einem Gegenstand der Untersuchung gemacht wurde. In Martin Esslins *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* (Frankfurt am Main/Bonn 1962), spielt Dialektik als politische Denk- und Verhaltensweise überhaupt keine Rolle. In die Diskussion kam die Frage stärker mit Wolf Dietrich Raschs Aufsatz: »Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Zu einem ungedruckten Briefwechsel zwischen Brecht und Karl Korsch«, in: *Merkur* (München), Heft 8, Jahrgang 1963, S. 988–1003. Hier wurde der Versuch unternommen, Korsch zum Verfechter eines die Dialektik Hegels einschließenden Marxismus zu machen, dem ein »dogmatischer«, orthodoxer« Marxismus gegenübergestellt wurde, der dem Bewußtsein und dem Denken keine realitätsbildende Funktion zustehen wollte. Klaus-Detlef Müller übernimmt in seiner Untersuchung *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen 1967), diese These, ohne selbst eine eigenständige Meinung zur Bedeutung einer materialistischen Dialektik für die Politisierung Brechts und ihre Anwendung auch und gerade außerhalb der künstlerischen Tätigkeit Brechts zu äußern.

Einen interessanten Ansatz für eine solche Untersuchung bieten die Einschätzungen Brechts, die Hanns Eisler in seinen Gesprächen mit Hans Bunge gab. (Hans Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970).

Eisler betont völlig richtig, daß es Brecht nicht um die Anwendung der Dialektik, sondern der materialistischen Dialektik ging (Ebenda, S. 96 ff.).

73 Vgl. Manfred Riedel, »Bertolt Brecht und die Philosophie«, in: *Neue Rundschau* (Berlin: Frankfurt/Main), 82. Jg. 1971, Erstes Heft, S. 84.

Riedel sieht den Grundzug der Dialektik bei Brecht vor allem in der Skepsis, ohne zwischen Skepsis und Zweifel von der Art Marxens zu differenzieren, bezweifelt die Gültigkeit der Dialektik für Natur und Gesellschaft und sieht die eigentliche Funktion der Dialektik vor allem darin, »gewisse starre Vorstellungen aufzulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen« (Ebenda, S. 78). Tatsächlich hat Brecht die Dialektik als wesensmäßigen Ausdruck des Seins, von

Denken« Brechts gipfelt in der Gewinnung eines Klassenstandpunkts, der zu klassenmäßigem Handeln befähigt. Dieses Handeln erfährt seine Bestätigung wie seine Verwirklichung einzig und allein in der aktiven, persönlichen Teilnahme an der Organisation und Durchführung des Klassenkampfes, bedeutet Parteinahme auch im eigentlichen Sinne: Eintritt in die Partei, die den gesellschaftlichen Fortschritt repräsentiert, weil sie die Selbstorganisation der geschichtsbestimmenden Kraft der Gesellschaft ist. Das sind heute die kommunistischen und Arbeiterparteien, die der Arbeiterbewegung Ziel und Methodik des Kampfes um die Befreiung geben. Erst so wird aus der Dialektik die »proletarische Dialektik«⁷⁴, die Brecht meint.

Brecht läßt Ziffel in den »Flüchtlingsgesprächen« darüber rasonieren, daß die Aneignung dieser Dialektik in der bürgerlichen Gesellschaft ein kostspieliges Unternehmen ist⁷⁵. Wir wissen aber, daß die Anwendung noch mehr kosten kann: sie kann die Aufgabe bürgerlicher Sicherheit, ja sie kann in zugespitzten Situationen der gesellschaftlichen Entwicklung, wenn die Klassenkämpfe blutige Formen annehmen, auch das Leben kosten. Welche Konsequenzen die aktive Parteinahme an der Veränderung der Gesellschaft haben kann, haben Sie in diesen Monaten am Beispiel unserer Kollegin, der Philosophin Angela Davis, vor Augen. Die herrschende bourgeoise Klasse duldet jegliches Denken, sie tritt leidenschaftlich für die »Freiheit des Denkens« ein, aber sie ahndet grimmig den Versuch, es zu benützen, die bestehende Klassenherrschaft zu verändern. Eben diese Änderung und eben die Teilnahme daran ist Ziel und Funktion des Brechtschen »eingreifenden Denkens«.

Trotzdem halten die meisten Intellektuellen der kapitalistischen Länder es nicht für nötig, eine solche Entscheidung zu treffen, oder sie schrecken davor zurück. Sie sehen zwar die ungeheuren Widersprüche des Systems, aber sie halten sie im Prinzip durch Reformen für lösbar. Der Kapitalismus der Nach-

Natur und Gesellschaft betrachtet und gleichzeitig die Dialektik als Methode der Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung der Menschen begriffen, die konsequenterweise mit der Parteinahme im gesellschaftlichen Leben verbunden sein muß. Brechts Kritik am »Tuisimus« richtete sich vornehmlich dagegen, daß die »Tuis« zwischen dialektischer Betrachtung, der kritischen Theorie, und der Dialektik der Praxis, der politischen Parteinahme für die gesellschaftliche Progression, in unserer Epoche für die Arbeiterbewegung und ihre revolutionäre Vorhut unterschieden. Die kritischen Einwände gegen Riedel sind im Prinzip auch gegen die Darstellung »Brecht und der Behaviorismus« von Hansjürgen Rosenbauer (Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970) vorzubringen, wenn er auch zwischen verschiedenen Einstellungen Brechts zur Verhaltenslehre unterscheidet. Rosenbauer arbeitet ungenügend heraus, daß gerade die Beherrschung der Dialektik Brecht den starren Determinismus überwinden ließ, zu dieser Beherrschung aber erst in und durch die aktive Teilnahme am proletarisch-revolutionären Kampf gelangte.

74 Brecht, SzPG I, S. 248–250.

75 Brecht, »Flüchtlingsgespräche«, in: Prosa II, Geschichten 2 (Frankfurt 1965), S. 213.

kriegsperiode hat tatsächlich sich in den entscheidenden Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Regulative zu schaffen gewußt, die seine Stabilität entschieden verbessert haben. Erscheinungen wie der Vietnam-Krieg, die weitere Unterdrückung der Neger, das Fortbestehen einer »industriellen Reservearmee«, die Labilität der Währung u. ä. werden als Auswüchse oder als noch nicht behobene, aber behebbare Phänomene betrachtet. Besonders die Unentbehrlichkeit der wissenschaftlich-technischen Intelligenz bei der weiteren Entfaltung der Produktivkräfte, die zu einer Integrierung der »Eierköpfe« in den industriell-militärischen Komplex, aber auch in hohe Funktionen der Administration geführt hat, bestärkt auch weiterhin Illusionen über Einfluß, Kompetenz und Mächtigkeit der Intellektuellen in der »postindustriellen« Gesellschaft. Im Bereich der Ideologieproduktion ist durch die offiziöse Duldung der »Ideologiekritik«, die vor allem im Namen des frühen Marx erfolgte, der Eindruck vermittelt worden, der Kapitalismus sei auch geistig bis zur Adaption des »wahren« Marxismus offen. In Westdeutschland hat in dieser Hinsicht besonders die sogenannte Frankfurter Schule der Philosophen Adorno und Horkheimer von sich reden gemacht, die die »negative Dialektik« unter die junge Generation brachte, bis diese zur positiven Dialektik überging, das heißt zum »eingreifenden«, nicht bloß rasonierenden Denken. Die Lehre von der »großen Verweigerung« des Herbert Marcuse bereicherte diesen Eindruck des »weltanschaulichen Pluralismus«, aber als Angela Davis, von Marcuse eines besseren belehrt, statt unter die »Blumenkinder« zu den »Kindern der Armut« in den Slums der großen Städte ging, in die ihr Volk gepreßt wird, und die allgemeine »Verbrüderung« durch die kommunistische Brüderlichkeit ersetzte, wurde auch hier die ideologische Verschleierung dieser Art spätbürgerlichen Philosophieens, auch wenn es sich »radikal« gibt, offenbar⁷⁶. Trotzdem, es muß nochmals betont werden, nimmt die Mehrheit der Intellektuellen in den führenden kapitalistischen Ländern heute noch entweder eine positive oder eine zwar kritische, aber keine feindliche Position gegenüber dem System ein. Und wenn etwa, wie heute in den USA, die »Überproduktion« an »Kopfarbeitern« den Intellektuellen klar macht, daß sie im Grunde sich im selben Abhängigkeitsverhältnis und im gleichen sozialen Status wie die Arbeiter befinden, so ziehen sie noch nicht die Folgerung, daß diesen Widersprüchen letztlich nur durch die grundlegende Änderung der Eigentumsverhältnisse und Produktionsformen abzu- helfen ist⁷⁷.

76 Vgl. Hans Heinz Holz, *Utopie und Anarchismus. Zur Kritik der kritischen Theorie Herbert Marcuses* (Köln 1968).

77 Vgl. Hans-Dieter Schaefer, »Akademische Überproduktion. Über neue Probleme der Studentenbewegung in den USA«, in: *Forum* (Berlin) 2/71, S. 16–17. Schaefer kommt zu der Einschätzung:

»Es wird in den USA in der Zukunft vermutlich besser als in der Vergangenheit gelingen, den Bedarf der Monopole an Kadern mit bestimmter Ausbildung zu dek-

Aber die Beteiligung von Intellektuellen an Protestbewegungen gegen den »schmutzigen Krieg« in Vietnam und andere imperialistische Aggressionen, gegen Rassendiskriminierung, gegen die Verschleuderung von Volksvermögen in wahnsinnigen Rüstungsprogrammen, die die Durchführung von sozialen Reformen unmöglich machen, gegen Bildungsungleichheit und Bildungsnotstand ist immerhin so gewachsen, daß die bourgeoisen Machthaber beunruhigt sind. Wie immer, wenn sie eine Aktivierung der Intelligenz paralisieren wollen, bauen sie den Popanz der »Unfreiheit« im Sozialismus und Kommunismus auf, von der besonders die Intellektuellen betroffen sein sollen. Dadurch versuchen sie einer Politisierung der Intellektuellen und einer Parteinahme für die öffentliche Sache, die in unserer Zeit nur eine für die Arbeiter sein kann, die die Mehrheit der Bevölkerung ausmachen, entgegenzuwirken. Sie bauen vor, wohl wissend, daß ein Bündnis zwischen Arbeitern und Intelligenz auf der Ohnmacht der einen und der Ohnmacht der anderen die gesellschaftliche Macht entstehen läßt, die ihre Macht beendet.

Brecht war von diesem Problem eines produktiven Verhältnisses zwischen Intellektuellen und Arbeiterbewegung nachhaltigst berührt. In der ersten Phase seiner Reflexionen stehen Erörterungen des Verhältnisses zwischen der revolutionären Partei und den Intellektuellen im Vordergrund. Dabei spielt

ken. Die Möglichkeit, daß dann in bestimmten Zeiten der »Rezession« wie in der Gegenwart zuviele solcher Kader vorhanden sind und arbeitslos werden können, nimmt man in Kauf; sie gehört zum System.« (Ebenda, S. 17).

Unter Bezug auf die gegen diese »Überproduktion« rebellierende Studentenbewegung in den USA vertritt Schaefer die Auffassung:

»Die Studenten (...) müssen erkennen, daß man in einer nichtrevolutionären Situation zunächst darauf verzichten muß, bestimmte Ziele sofort zu verwirklichen. Sie müssen sich auf einen langfristigen Kampf gefaßt machen, der in der ersten Etappe antiimperialistisch-demokratische Veränderungen zum Ziel haben muß und noch keine sozialistischen.« (Ebenda).

Vergleiche auch: Herbert von Borch, »Arbeitslose in Amerika: Mit vier Millionen der höchste Stand der letzten zehn Jahre. Mit Doktorhut, aber ohne Job. Rezession und Sparmaßnahmen in den USA treiben ein »akademisches Proletariat« vor die Stempelschalter«, in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 27. Januar 1971.

Als Beispiel für fehlende Einsicht in die wahre Ursache der »akademischen Überproduktion« kann die von Borch wiedergegebene Meinung des Flugzeug-Spezialisten Gyle Wyman aus Seattle angeführt werden:

»Die Hippies, die Drogen, die Proteste, ich weiß nicht, was das bedeutet, aber ich weiß, es ist mit ein Grund, daß unsere Luftfahrtindustrie am Boden liegt.«

Demgegenüber stellte H. Aptheker 1966 fest:

»Es hat in den letzten 30 Jahren noch nie ein so ernsthaftes, intensives und umfassendes Interesse für den Marxismus, für den Sozialismus gegeben, wie es sich jetzt an den amerikanischen Colleges, Universitäten, wissenschaftlichen Einrichtungen und unter den Angehörigen freier Berufe zeigt.«

(H. Aptheker, »Einige Tendenzen im ideologischen Leben der USA«, in: *Probleme des Friedens und des Sozialismus* [Prag], 10/1966, S. 781)

die Erwägung, welche Funktion die Intellektuellen in der Partei wie in der proletarischen Gesamtbewegung haben, eine entscheidende Rolle. Er vertritt dabei die radikale Auffassung, daß das Proletariat die zu ihm stoßenden Intellektuellen auf Grund des erwiesenen »Warencharakters der Intelligenz« zurecht mit Mißtrauen empfangen⁷⁸. Auf keinen Fall ist er der Meinung, daß das Proletariat diesen Intellektuellen Führungsfunktionen zuweisen sollte⁷⁹, so wenig er es für möglich oder für zweckmäßig hält, wenn sich Intellektuelle mit dem Proletariat »verschmelzen« wollen⁸⁰. In dieser Phase, als die revolutionäre Bewegung in Deutschland im Aufschwung war, wollte Brecht den Intellektuellen »lediglich« die Funktion zugestehen, für das Proletariat »die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern«, zweitens die Kräfte zu studieren, die »die Welt bewegen«, drittens »die reine Theorie weiterzuentwickeln«⁸¹. Aber diese Funktion können diese Intellektuellen nur dann erfolgreich ausüben, wenn sie sich in der wirklichen Bewegung engagieren, wenn sie den Klassenkampf parteimäßig, nicht bloß standpunktmäßig, mitkämpfen. Es gibt keine vernichtendere Kritik an einer falschen, unfruchtbaren, folgenlosen Theorie der Arbeiterbewegung und einer sich als marxistisch ausgebenden Philosophie als die, die Brecht an Karl Korsch geübt hat, den einige Brecht-Forscher zum Marx Brechts umfälschen⁸². Sie gipfelt in dem Vorwurf, sich der »wirklichen Bewegung« entzogen und die persönliche Freiheit der realen Freiheit und Befreiung vorgezogen zu haben⁸³. In der schonend vorgebrachten, aber im Grunde schonungslosen Betrachtung »Über meinen Lehrer« übte Brecht prinzipielle Kritik daran, daß Korsch sich stets »die größtmögliche Freiheit« vorbehalte. Lakonisch kommentiert er Korschs Einstellung: »Wenn etwas dadurch verlorengeht, selbst Wichtiges, ist er nicht traurig.« Er nimmt an, Korsch sei furchtlos. Aber wie weit ist es damit her, wenn es nachfolgend heißt: »Was er aber fürchtet, ist das Verwickeltwerden in Bewegungen, die auf Schwierigkeiten stoßen.« Brechts Kommentar: »Er hält ein wenig zu viel auf seine Integrität, glaube ich.« Und zum Schluß: »Mein Lehrer ist sehr ungeduldig. Er will alles oder nichts. Oft denke ich: Auf diese Forderung antwortet die Welt gerne mit: nichts⁸⁴.« Brecht verurteilte damit

78 Brecht, »(Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen)«, in: Brecht: SzPG I, S. 88.

79 Brecht vertritt in dem angeführten Artikel die Meinung, daß Lenin dem Proletariat eine Funktion zugewiesen habe, weniger das Proletariat ihm. (Ebenda).

80 Ebenda, S. 89.

81 Brecht, »Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?«, in: Brecht: SzPG I, S. 90–91.

82 Vgl. Wolfdietrich Rasch, »Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Zu einem ungedruckten Briefwechsel zwischen Brecht und Karl Korsch«, in: *Merkur* (München), Heft 8, Jahrgang 1963, S. 988–1003.

Ähnlich Martin Esslin und Manfred Riedel in ihren oben ausgewiesenen Schriften über Brecht.

83 Brecht, »Über meinen Lehrer«, in: SzPG I, S. 107.

84 Ebenda, S. 106–107.

unmißverständlich das für viele Intellektuelle treibende Motiv der nur »persönlichen Freiheit«, aus dem die kapitalistische Propaganda bis auf den heutigen Tag Kapital zu schlagen weiß, auch wenn die Angesprochenen nicht einmal über die Freiheit einer eigenen Meinungsbildung verfügen, weil ihnen in den kapitalistischen Schulen der Marxismus vorenthalten oder nur in kastrierter Form gelehrt wird⁸⁵. Gravierender aber ist die Auffassung Brechts, daß die Trennung von der realen Bewegung, der Verzicht auf Parteinahme das Werk eines Menschen im eigentlichen Sinne vernichtet, annulliert, aus der Geschichte streicht. Es ist die eigentliche »Auslöschung« des Individuums als selbstbestimmender geschichtlicher Faktor, das negative Pendant zur »Auslöschung« in der *Maßnahme*.

Konsequenterweise brachte Brecht die Entfaltung der individuellen Freiheit in Abhängigkeit von der ökonomischen Befreiung. Nur bei einer Befreiung der Produktivkräfte aus den Schranken des Privateigentums ist letztlich auch die volle, uneingeschränkte Entfaltung des Individuums möglich. Diese Befreiung ist nur durch die Machtergreifung der Arbeiterklasse, durch ihre Diktatur bis zur vollen Festigung der neuen Produktionsverhältnisse möglich. Deshalb konstatierte er:

Auch ob das Gefühl der persönlichen Freiheit im großen (oder überhaupt) gesteigert wird, soll nicht über Beibehaltung oder Abschaffung der Diktatur entscheiden. Die Befreiung ist eine Befreiung der Produktivkräfte, alle persönliche Freiheit wird davon abhängen.⁸⁶

Auch die Bewertung der »Diktatur einzelner Menschen« machte er in diesen dreißiger Jahren von dieser Förderung der realen Befreiung abhängig⁸⁷. Deshalb konnte er der Meinung sein: »Man kann nicht sagen: Dort herrscht die Befreiung⁸⁸«. Das war für ihn das entscheidende Kriterium in seiner Einstellung zur Sowjetunion und zur Rolle Stalins. Fast prophetisch nehmen sich heute im Nachhinein seine Warnungen aus, daß eine nur »freiheitliche« Sicht der Verhältnisse in der Sowjetunion und in der Kommunistischen Partei dieses Staates die Verteidigung in einem Krieg, den Brecht als unvermeidlich ansah, schwächen könnte⁸⁹.

Für Brecht stand fest, daß in einem solchen Krieg die Sowjetunion nicht nur für die Realität des Sozialismus, sondern die Möglichkeit eines realen Humanismus focht. Aus diesem Grunde faßte er auch die sogenannten Moskauer

85 Vgl. G. Schachow, »Ein ›leibhaftiger Kommunist‹ im College. Antisowjetismus – ein Unterrichtsfach in den USA«, in: *Utschitelskaja gaseta*, 22. Dezember 1970, deutsch in: *Presse der Sowjetunion* (Berlin), 17/1971, S. 19–20.

86 Brecht, »Über die Diktatur einzelner Menschen«, in: *SzPG I*, S. 157.

87 Ebenda, S. 155–156.

88 Ebenda, S. 157.

89 Brecht, »(Über die Freiheit in der Sowjetunion)«, in: Ebenda, S. 159.

Prozesse der dreißiger Jahre gegen rechte und linke Oppositionelle, die zur Polarisierung auch innerhalb der kommunistischen und linksgerichteten Intelligenz und zur Trennung von bekannten Intellektuellen von der kommunistischen Bewegung führten, primär als einen »Akt der Kriegsvorbereitung« auf⁹⁰. Er zögerte auch nicht, die Notwendigkeit zu bejahen, daß die kommunistische Bewegung außerhalb der Sowjetunion die Interessen der Sowjetunion zeitweilig als die entscheidenden zur Durchsetzung des Kommunismus im Weltmaßstab ansah⁹¹.

Im Prinzip mutet Brecht den Intellektuellen die gedankliche, aber auch moralische Leistung zu, den Begriff der Freiheit möglichst zu entsubjektivieren und ihn geschichtlich zu objektivieren, ihn in Abhängigkeit von der Befreiung der Produktivkräfte von den entscheidenden Fesseln zu sehen und einzusehen, daß das »Reich der Freiheit« erst mit der Bewältigung des »Reiches der Notwendigkeit« Realität ist:

Die Freiheit ist eine Produktion und eine Sache der Produktion. Die Menschen müssen die Produktion befreien, ihre Fesseln abstreifen, dann sind sie frei. Nur bei einer Produktion aller Menschen für alle Menschen sind alle Menschen frei.⁹²

Brecht hat daher nie gezögert, der Durchsetzung und Aufrechterhaltung dieser Befreiung der Produktivkräfte den Vorzug und Vorrang vor allen anderen Freiheiten zu geben. Die höchste Form der individuellen Freiheit mußte er daher notwendig in der Teilnahme an diesem Befreiungskampf erblicken. Der Verteidigung dieser Grundlegung gesellschaftlicher wie individueller Freiheit gab er in allen entscheidenden geschichtlichen Situationen den Vorrang. Er billigte Lenins Haltung gegenüber der »Rätefreiheit«, auf die sich die Matrosen von Kronstadt 1921 gegen die »bolschewistische Diktatur« beriefen, erkennend, daß ohne eine feste sozialistische Staatlichkeit weder die Initiative der Massen für den Aufbau der Grundlagen des Sozialismus noch für die Behauptung gegenüber kapitalistischen Interventionen möglich wären. Er zögerte am 17. Juni 1953 nicht, die Maßnahmen sowohl der sowjetischen Besatzungsmacht als auch der Regierung der DDR zur Niederschlagung des Putschversuches zu billigen, um einen neuen Weltbrand zu verhindern, aber auch um die Wiederherstellung kapitalistischer Verhältnisse in der DDR zu unterbinden. Man darf ohne Zögern annehmen, daß er auch die Intervention der sowjetischen Armee im Oktober 1956 in Ungarn um der gleichen Gründe wegen gutgeheißen hätte, ebenso die Intervention der Staaten des Warschauer Paktes in der ČSSR im August 1968, überzeugt, daß auf dem Weg über den Sozialdemokratismus die bürgerliche Demokratie, mit ihr die bürgerlichen Besitzverhältnisse an Pro-

90 Brecht, »(Über die Moskauer Prozesse)«, in: Ebenda, S. 174.

91 Brecht, »Über die Beziehung der internationalen Arbeiterparteien zur KPdSU«, in: Ebenda, S. 151–153.

92 Brecht, »(Notizen)«, in: SzPG II, S. 121.

duktionsmitteln Schritt für Schritt wiederhergestellt worden wären. Eine ähnliche Haltung hätte er auch im Dezember 1970 eingenommen, als die polnische Vereinigte Arbeiterpartei gezwungen war, den sozialistischen Staat und seine Grundordnung mit Waffengewalt zu verteidigen, auch wenn sie gegen Arbeiter angewandt werden mußte.

Aber ebenso darf man überzeugt sein, daß er in all diesen Fällen genauso wie im Juni 1953 verlangt hätte, die Gründe zu untersuchen, warum Arbeiter und Bauern, mit ihnen Intellektuelle, auf die Straße gingen, um ihre Interessen zu vertreten, und sich gegen die politische Führung wandten, ebenso, daß er verlangt und Vorschläge gemacht hätte, die sozialistische Demokratie allseitig zu entwickeln, um nicht nur eine Wiederholung von Fehlern zu vermeiden, sondern die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung einem jeden Mitglied überzeugend zum Bewußtsein kommen zu lassen.

Brecht war Verteidiger des Erreichten, der »unzweifelhaft großen sozialen Errungenschaften«⁹³, aber kein Apologet des Bestehenden. So mißtraute er der Verabsolutierung der Kategorie »Notwendigkeit« und erlaubte sich, die gegenteilige Position, nämlich vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus jede Situation auf die »Möglichkeit eines Ausweges« hin zu analysieren und in »Die Aktion der unterdrückten Klasse selbst« umzusetzen, als »Brechtisierung« zu apostrophieren⁹⁴. Er plädierte für einen »kritischen Marxismus«, den er folgendermaßen charakterisierte:

Drängen auf die Krise hin, Herauentwicklung der Widersprüche, die Kunst des praktischen Negierens, also einer Kritik, die, der Entwicklungsgesetze eingedenk, im Hinblick auf eine bestimmte mögliche Lösung kritisiert.⁹⁵

Diesen Marxismus wollte er als Grundhaltung der revolutionären Partei angewandt sehen, überzeugt, daß nur auf diese Weise die unvermeidlich auch beim Aufbau des Sozialismus bei komplizierter Klassenstruktur und Weltlage auftauchenden Widersprüche zu meistern seien. »Die Vorstellung einer idyllischen Staatsform«, führte er schon Anfang der Dreißiger aus, »in der die Sorge um das Materielle (das sie hassen) dem einzelnen und der Masse abgenommen wäre, ist eine rein bürgerliche Vorstellung«⁹⁶.

Auch der Sozialismus wird keine solche »idyllische Staatsform« sein, ist Brechts Prämisse aller politdialektischen Überlegungen. Um mit den Wider-

93 Brecht, »(Zum 17. Juni 1953)« in: Brecht: SzPG II, S. 225.

94 Brecht, »Brechtisierung«, in: SzPG I, 109–110; vgl. auch Brecht, »(Notizen über Dialektik)«, in: Ebenda, S. 256, wo Brecht sich gegen die »Metaphysik« der Notwendigkeit wendet.

95 Brecht, »Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus?«, in: SzPG I, S. 114.

96 Brecht, »(Musterung der Motive junger Intellektueller)«, in: SzPG I, S. 84.

sprüchen fertig zu werden, bedarf es daher Leitungs- und Organisationsstrukturen der führenden gesellschaftlichen Gremien, mit der revolutionären Partei angefangen, die möglichst demokratisch sind und von Dialektikern gehandhabt werden.

Hat man Demokratie, muß man diktatorische Institutionen schaffen, hat man Diktatur, braucht man demokratische. Man braucht eine Stärkung der führenden Klasse durch einen Burgfrieden mit den Geführten.⁹⁷

Seine Vorschläge für »Voraussetzungen für die erfolgreiche Führung einer auf soziale Umgestaltung gerichteten Bewegung« können für die kommunistische und Arbeiterbewegung noch heute ständige Anregung geben, auch wenn sie auf Grund geschichtlicher Erfahrungen in die Programmatik und Praxis dieser Parteien eingegangen sind. Es sei erlaubt, sie wegen ihrer perspektivischen Bedeutung in Gänze anzuführen:

1

Aufgabe und Bekämpfung des Führergedankens innerhalb der Partei.

2

Aufgabe der scharfen Trennung zwischen Zentralismus und Einzelinitiative und der Betonung der ersteren.

3

Aufgabe der typischen Form des Arbeiterprotektionismus, der sich *gegen* Kleinbürger und Bauern, also die proletarisierten Schichten wendet. Das Arbeiterproletariat muß den Kampf für diese Schichten führen, nicht gegen oder ohne sie.

4

Hervorkehrung der ethischen Seite der Bewegung. Verwendung bürgerlicher Ethik und Aufbau proletarischer.

5

Aufgabe alles unehrlichen Behandelns (taktischen Täuschens, Neutralisierens und so weiter) der verbündeten Schichten, dagegen Aufspürung und Verteidigung ihrer wirklichen Interessen.

6

Liquidierung allen Wortglaubens, aller Scholastik, aller Geheimlehren, Pfiffigkeiten, Eingebildetheiten, aller mit der tatsächlichen Lage nicht in Übereinstimmung befindlicher Hochnäsigkeiten. Aufgabe alles Verlangens nach »Glauben« und Übergehen zu Beweisen.

7

Aufbau einer großzügigen Propaganda der technischen und ethischen Überlegenheit des Sozialismus für den Großteil der Menschheit, Aufgabe des Herrschaftsanspruches

⁹⁷ Brecht, »(Notiz) Über den Versuch demokratischer Institutionen in der UdSSR«, in: Brecht: SzPG I, S. 154.

des Industrieproletariats und Angebot seines Vorkämpfertums. Die Diktatur des Proletariats als die einfachste, unbestechlichste, kürzeste, wirksamste und also *praktischste* Form des sozialen Umbaus.⁹⁸

Hier wurde eine Strategie und Taktik kommunistischer Parteiarbeit und Massenpolitik entwickelt, die bei dialektischer Handhabung ermöglicht, im Kapitalismus eine breite Volksfront unter Führung der Arbeiterklassen und ihrer Parteien gegen die Reaktion zu mobilisieren und den Bündnispartnern den Kampf um die Macht als Befreiung erscheinen zu lassen, im Sozialismus aber die sozialistische Menschengemeinschaft zu einer Realität zu machen und damit durch den vollendeten, den realen Humanismus anziehend auf die kapitalistische Welt zu wirken. Die Entwicklung der sozialistischen Bewegung hat Brecht voll und ganz bestätigt. Die ethische, humane Seite des Sozialismus wird zum ideologischen Hauptaspekt, um die höhere Stufe der Menschwerdung ins Bewußtsein der Menschheit zu bringen und sie als mobilisierende Kraft sowohl zur Beseitigung des Kapitalismus als auch zur vollen Humanisierung des Sozialismus zu benutzen. Eine hohe Produktivität materieller Art hat auch der Kapitalismus aufzuweisen, ja er wird dem Sozialismus darin sogar noch eine bestimmte Zeit überlegen sein. Aber er vermag die prinzipielle Entfremdung der Menschen von ihren Produkten, aber auch von sich selber auf Grund der Eigentums- und Klassenstruktur nicht aus der Welt zu schaffen. Die Voraussetzung für eine volle, allseitige Humanisierung der Beziehungen der Menschen untereinander hat lediglich der Sozialismus zu bieten, indem er die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beseitigt, indem er die Produktionsmittel sozialisiert und damit gleichzeitig die Entfaltung des Einzelnen entsprechend seinen Fähigkeiten zur Bedingung aller macht. Hier findet die sozialistische Idee wie die sozialistische Praxis, die immer die Praxis realer gesellschaftlicher Organisationen, die Praxis von Menschen sein wird, in der Reflexion Brechts einen perspektivisch ergiebigen Anstoß:

Eines ist der Satz: *Der Kommunismus ist das Ziel oder soll das Ziel sein aller Menschen* und ein anderes der Satz: *Die Sache des Proletariats, eben der Kommunismus, sei die am allgemeinsten menschliche, breiteste und tiefste.*⁹⁹

Für die Partei des Proletariats – und ohne eine solche wird es sich nicht befreien können – aber kann dies nur bedeuten, in die Praxis umzusetzen, was Brecht in einer anderen Reflexion über eine kommunistische Partei Leninschen Typs vorschlug:

Lenin hatte den Wunsch, daß es für die Revolution nur eine Partei gebe. Für alle Menschen, die die Revolution wollten, sollte nur sie in Betracht kommen. Alle Mißstände

98 Brecht, »Voraussetzungen für die erfolgreiche Führung einer auf soziale Umgestaltung gerichteten Bewegung«, in: SzPG I, S. 175–177.

99 Brecht, »(Unterschied)«, in: SzPG I, S. 126.

sollten nur von ihr aus betrachtet werden. Alle Schritte zu ihrer Beseitigung sollte nur sie ergreifen. Da muß die Partei aber auch alles enthalten können, was Mißstände feststellt und zu ihrer Beseitigung revolutionäre Schritte ergreift.¹⁰⁰

Die Mißachtung dieser Möglichkeit und Notwendigkeit hat der kommunistischen und Arbeiterbewegung immer geschadet. Es gehört zu den Fortschritten der realen kommunistischen und Arbeiterbewegung, daß sie auf ihren gemeinsamen Beratungen über die weitere Strategie und Taktik die Gesamtbewegung gerade auf diese Probleme orientiert haben und sie in der Praxis zu lösen verstehen¹⁰¹. Die beste Lösung besteht darin, die Lösung immer an der Basis zu suchen, die Massen selbst in Aktion zu setzen, ihre Initiative zur vollen Entfaltung zu bringen, sich von ihnen inspirieren zu lassen¹⁰², kurz die sozialistische Demokratie als lebendigen Wechselprozeß zwischen Führung und Massen vor sich gehen zu lassen und auf die »Weisheit des Volkes« zu vertrauen, von der Brecht gegen Ende seines Lebens wiederholt sprach¹⁰³.

100 Brecht, »(Die Partei)«, in: SzPG I, S. 150–151.

101 »Die sozialistische Welt ist jetzt in eine Entwicklungsstufe eingetreten, in der sich die Möglichkeit bietet, wesentlich umfassender die gewaltigen Reserven zu nutzen, die die neue Ordnung in sich birgt. (...) Die kommunistische Partei ist die Vorhut der gesamten sozialistischen Gesellschaft. Die wachsende politische Aktivität der Werktätigen, die Stärkung der Eigeninitiative ihrer gesellschaftlichen Organisationen, die Erweiterung der Rechte der Persönlichkeit, der unversöhnliche Kampf gegen Erscheinungen des Bürokratismus sowie die allseitige Entwicklung der sozialistischen Demokratie – all das stärkt die Kräfte des Sozialismus und fördert die Einheit des Willens und des Handelns des ganzen Volkes.«
Hauptdokument der Internationalen Beratung der Kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau. 1969. Dokumente, Berlin 1970, S. 27.

102 Brecht, »(Lösung von der Basis aus)«, in: SzPG I, S. 183:

»Die Lösung muß von der Basis her kommen. (...) Die Regierung hört auf, wenn keiner regiert, das ist ein schlechter Satz. Die Regierung hört auf, wenn alle regieren, das ist ein besserer Satz. Es muß nichts mehr zum Regieren da sein.«

»Der Kraftquell des sozialistischen Staates liegt in der untrennbaren Verbundenheit mit dem Volk, darin, daß die breitesten Massen in die Leitung des Landes und die Führung der gesellschaftlichen Angelegenheiten einbezogen werden. Gerade das will ja die sozialistische Demokratie gewährleisten.«

L. I. Breshnew, »Für die Festigung des Zusammenschlusses der Kommunisten – für einen neuen Aufschwung des antiimperialistischen Kampfes«, in: Internationale Beratung der kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau. 1969, Berlin 1969, S. 54.

103 Brecht, »(Über die Kritik an Stalin)«:

»Die Liquidierung des Stalinismus kann nur durch eine gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen durch die Partei gelingen. Sie liegt auf der geraden Linie zum Kommunismus.« In: SzPG II, S. 224.

Brecht, »(Widerspruchsvoller Prozeß)«:

»Die Weisheit des Volkes muß in allem das letzte Wort sprechen und doch ist sie vermengt mit Aberglaube. Irgendwo müssen wir anfangen, nirgends dürfen wir aufhören.« In: Ebenda, S. 237.

Wenn Brecht es für unvermeidlich hält, daß die Intellektuellen sich zur Verteidigung, vor allem zur Durchsetzung ihrer eigensten Interessen mit der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Vorhut verbünden, so schafft er mit seinen Vorstellungen über Struktur und Funktion der Arbeiterbewegung und ihrer Partei den Rahmen für ein produktives Verhältnis. In den dreißiger Jahren ging er davon aus, die Intellektuellen »können am schnellsten gewonnen werden, wenn man ihnen zeigt, daß die herrschenden politischen Verhältnisse furchtbare Schranken für die freie Entfaltung der Wissenschaften bedeuten, für alle menschliche Forschung und Praxis«¹⁰⁴.

Die fortschrittlichen Intellektuellen wissen, daß die wirklichen Lösungen für die ungeheuren und noch wachsenden Schwierigkeiten bei der Arbeiterschaft liegen, die allein Lösungen anstrebt und verwirklichen kann, die einerseits nicht durch Unterdrückung und Ausnutzung anderer Volksschichten zustande kommen und andererseits auch nicht durch Kriege nach außen. Diese Lösungen sind durchaus friedlicher Art, sie gehen von der Produktion selber aus, sind produktiv.

Überall da nun, wo die Kopfarbeiter wirklich produktiv sind, sind ihre Interessen mit denen der Arbeiter verbunden.¹⁰⁵

Heute sind viele Intellektuelle der kapitalistischen Welt der Überzeugung, daß die politischen Verhältnisse im Kapitalismus durchaus nicht diese Hemmung bedeuten, wie sie Brecht sah und bestimmte. Aber sie kommen nicht umhin, gleichzeitig festzustellen, daß erstens ein ungeheurer Widerspruch zwischen der Zurverfügungstellung von Wissen und der Nutzbarmachung für die Produzenten geistigen Eigentums und die Eigentümer an Produktionsmitteln besteht. Sie sehen gleichzeitig, daß die Erarbeitung von Forschungsergebnissen immer mehr ein kollektiver Vorgang ist, der Aneignungsprozeß aber ein privatkapitalistischer. Sie unterliegen dem gleichen Entfremdungsprozeß von ihrer Vergegenständlichung wie die Arbeiter. Sofern sie Kulturschaffende sind, befinden sie sich nicht nur in ihrer überwältigenden Mehrheit in direkter Abhängigkeit von den Besitzern an Produktionsmitteln und erreichen nicht einmal das Durchschnittseinkommen eines Facharbeiters, sondern müssen auch feststellen, daß das Bildungssystem wie die Funktion und Struktur der Massenmedien der Produktion und Verbreitung einer qualitativ hochstehenden Kultur entschieden im Wege stehen. Die Umfunktionierung der Apparate, die Brecht unter Bezug auf Theater und Rundfunk schon Ende der zwanziger Jahre zur Theorie erhob¹⁰⁶, muß ihnen in ihrem eigenen Interesse immer dringlicher erscheinen. Schließlich können sie nicht die Augen davor verschließen, daß sie zu einem

104 Brecht, »Über Freiheit«, in: SzPG I, S. 94.

105 Brecht, »Interview«, in: SzPG II, S. 126.

106 Vgl. Brecht, »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in: SzLK I, S. 140:
»Ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.«

Großteil unmittelbar und mittelbar in der Rüstung beschäftigt sind, die immer größere Summen verschlingt und gleichzeitig die Gefahr einer Auslöschung von Millionen von Menschen in einem mit Nuklearwaffen und biochemischen Waffen geführten Krieg von Jahr zu Jahr vergrößert. Sie haben daher die Wahl zwischen Verdrängung oder Lösung dieser Probleme, die für jeden gleichzeitig existentielle Probleme sind. Beim Nachdenken darüber müssen sie früher oder später zu der Einsicht kommen, daß die Bourgeoisie zu einer grundlegenden Lösung weder fähig noch willens ist. Sie werden daher notwendig auf die Arbeiterklasse und die sie repräsentierenden und organisierenden Parteien verwiesen, so wie sie gleichzeitig verführt und gezwungen sind, Vergleiche anzustellen, welche Lösungen der Sozialismus bereits gefunden hat und welche er in Perspektiven bereit hält. Der echte Maßstab für Intellektuelle, unter welchen Bedingungen sie »sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können«¹⁰⁷, ist geschichtlich gesehen tatsächlich objektiv durch die Arbeiterklasse, ihren Staat, ihre Organisationsformen der Produktivkräfte gesetzt.

Daraus erwächst für die Arbeiterklasse und ihre revolutionierende Partei die besondere Verpflichtung, im Kapitalismus die breiteste Plattform für ein Bündnis mit der Intelligenz zu entwickeln und sie über ihre elementaren Interessen in den politischen Kampf mit hineinzuführen, im Sozialismus aber die Notwendigkeit, die gemeinsamen Interessen von Arbeiterklasse und Intelligenz sowohl bei der Erzeugung der materiellen Güter als auch der Kultur-Güter immer stärker zu stimulieren, zu koordinieren und effektiv zu machen. Die günstigste Basis dafür bietet die Verwirklichung der Anregung, die Brecht 1953 gegeben hat: »Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit so viel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist«¹⁰⁸.

Bei der Schaffung eines solchen Gesellschaftszustandes, der hohe Produktivität in jeder Form mit einem Höchstmaß an individuellen und kollektiven Freiheiten ermöglicht, haben alle sozialistischen Länder trotz des militärischen, wirtschaftlichen, ideologischen Drucks des Kapitalismus seit jenem Jahr, als Brecht diesen Zustand der Gesellschaft entwarf, große Fortschritte gemacht. Die Kapitalisten wissen ganz gut, daß die sozialistischen Länder dank der Besonderheit ihrer Produktionsverhältnisse durchaus in der Lage sind, auch die entwickeltsten Länder des Kapitalismus in historisch kürzester Frist einzuholen, sie wissen, daß diese Tatsache auf Dauer die Wirkung auf die Arbeiterklassen und die Intellektuellen ihrer eigenen Länder nicht verfehlen kann. Um so mehr versuchen sie, noch bestehende Unzulänglichkeiten, ja Rückständig-

107 Brecht, »(Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen)«, in: SzPG I, S. 89–90.

108 Brecht, »(Zum 17. Juni 1953)«, in: SzPG II, S. 224.

sellschaften und ihrer Organisationen, propagandistisch auszunützen, um die Arbeiter und Intellektuellen ihrer Länder zu hindern, sich zur Entmachtung des Kapitalismus zusammenzutun, zum anderen und gleichzeitig die Arbeiter und Intellektuellen der sozialistischen Länder zu desorientieren. In dem Maße, wie die ökonomische Befreiung in den sozialistischen Ländern zu einer realen Basis für das »Reich der Freiheit« wird, von dem Marx gesprochen hat, weil in ihm die volle Kreativität des Menschlichen sich selbst ausdrücken kann, werfen sie sich auf Beispiele von angeblicher kultureller »Unfreiheit« in diesen Staaten. Sie möchten der Welt weismachen, daß »die Freiheit des Denkens«, der Rede, des Wortes und so weiter besonders für Künstler und Kulturschaffende nicht gewährleistet sei. Ich stehe nicht an, zu sagen, daß der sozialistische Staat, der über gesellschaftlichen Wert oder Unwert, um nicht zu sagen Gefahr eines Gedankens oder eines Kunstwerkes befindet, gut fährt, wenn er entsprechend dem »Offenen Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller« verfährt, in dem Brecht völlige Freiheit des Buches, des Theaters, der bildenden Kunst, der Musik und des Films vorschlug – mit einer Einschränkung: »Keine Freiheit für Schriften und Kunstwerke, welche den Krieg verherrlichen oder als unvermeidbar darstellen, und für solche, welche den Völkerhaß fordern¹⁰⁹.« Ich kann aber ebenso wenig übersehen, daß es Gedanken und Kunstwerke gibt, die sozialismusfeindlich sind, auch wenn sie gegen diese Einschränkung nicht verstoßen, ja sich sogar als sozialistisch ausgeben. Ich bin überzeugt, daß dort, wo falsche Entscheidungen getroffen wurden, sie rückgängig gemacht werden (wie das z. B. im Fall Pasternak geschah), die Arbeiterparteien aber überhaupt in dem Prozeß der Kulturrevolution, den sie selbst initiiert haben und mit Entschiedenheit weiterführen, sich selbst qualifizieren, gleichzeitig aber auch die Massen, um ebenso gerechte wie richtige Urteile über komplizierte geistige Gebilde zu fällen, wie es Kunstwerke nun einmal sind. Ich erspare mir hier eine Polemik, auf welche Weise der Kapitalismus ihm unliebsame Werke der Kultur und Kunst reglementiert und unterdrückt: Brechts Leben und die Durchsetzung seines Werks auch in sogenannten »liberalen« Ländern liefern hinhaltende Beweise; die Unterdrückung der »zweiten Kultur« der Arbeiter ist geschichtsnotorisch. Fest steht, daß die bleibenden Werke der Kultur und Kunst, die Zeugnis ablegen von den großen Kämpfen, den heroischen Taten der geschichtstreibenden Kräfte unserer Epoche, der Selbstbefreiung der Arbeiterklasse und der Errichtung einer wahrhaft humanen Gesellschaft, von Sozialisten und solchen, die mit dem Sozialismus im Ziel einig, verfaßt wurden und daß sie in den sozialistischen Ländern eine gewaltige, wirklich massenhafte Verbreitung finden. Eine neue Generation von Kulturschaffenden, von Künstlern setzt ihr Werk fort, bewußt, daß sie sich damit in Übereinstimmung mit dem bewußten und unbe-

109 Brecht, »Offener Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller«, in: SzLK II, S. 294.

wußten Denken und Empfinden ihrer Völker wie der gesamten fortschrittlichen Menschheit befindet.

Faßt man die tatsächliche, die wahrscheinliche, die mögliche Wirkung Brechts auf die kapitalistische wie auf die sozialistische Gesellschaft der siebziger Jahre ins Auge, muß man also feststellen, daß sie nicht nur von seinem künstlerischen Werk ausgeht, sondern auch von seinem gesellschaftstheoretischen. Daß Brecht als Künstler zugleich Philosoph und Gesellschaftstheoretiker, aber auch ein aktiver politischer Mensch war, der z. B. die Arbeit in der Weltfriedensbewegung mit größer Energie und Ausdauer betrieb, weist ihn als Menschen aus, in dem das »totale Individuum« teilverwirklicht war, das Marx und Engels als Ergebnis des Sozialismus ideell antizipierten. Es ist möglich, daß Brecht für die Selbstverständigung zumindest der Intellektuellen in der kapitalistischen Gesellschaft als Gesellschaftstheoretiker von größerer Bedeutung sein kann, als als Künstler. Der Gesellschaftstheoretiker Brecht ist auch für die Marxisten in seiner Eigenständigkeit und Fruchtbarkeit erst noch zu entdecken. Andererseits steht auch die Aneignung seines künstlerischen Werkes, sei es das dramatische, das theatralische, das lyrische, das epische, erst am Anfang. In der niedergehenden kapitalistischen Welt wird es den Menschen die Epochenproblematik zu Anschauung und Bewußtsein bringen, die darin gipfelt, daß der Kapitalismus aufgehört hat, für die Humanisierung des Menschen und der Menschheit produktiv zu sein und deshalb verdient, von der Arbeiterschaft beseitigt zu werden. Den Erbauern des Sozialismus wird es diese Kämpfe um eine neue Welt, um einen neuen Menschen, in ihrer Härte in Erinnerung behalten und sie in der Überwindung aller Reste dieser Vergangenheit bestärken, gleichzeitig aber zur Entdeckung neuer Inhalte und Formen für die Darstellung ihrer eigenen Welt immer wieder Anregungen vermitteln. Brecht fragte nach seiner Wendung zum Marxismus: »Wodurch wird die ›Eigenheit‹ des einzelnen garantiert? Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv,« lautete seine Antwort¹¹⁰.

Seine Eigenheit, seine Besonderheit, seine Einmaligkeit wird in dem Maße sichtbar, wie er der Menschheit angehört: als »Dichter und Denker« neuer Prägung, der marxistischen Prägung.

110 Brecht, »(Notizen über) Individuum und Masse«, in: SzPG I, S. 101.

JOHN WILLETT

[London]

THE POET BENEATH THE SKIN*

At the end of it all we come back to the poet, because you cannot really appreciate the playwright Brecht, or even perhaps the theatrical director, let alone the theoretician, without realizing that he was a poet first, last, and all the time. People have foolishly compared him with Shakespeare, but there is a vast difference. Put Shakespeare's plays into bald flat prose and you are still left with wonderful characters, stories and structures—it might be an interesting thing to test. But take away the poetry from the Brecht plays and you keep stumbling over the weakness of the characterization (Ludovico and Virginia in *Galileo*, for instance), the over-stressing of the moral, the frequent slackness of the structure, the sometimes stereotyped situations. Ernest Borneman put it very simply à propos of the bad reviews of the Laughton *Galileo*: "The truth, of course, is that Brecht never bores those who are at all susceptible to his lyricism: but he bores almost everyone else." And this that fine old institution the box-office has proved to be true, at least in the English-speaking countries. It's my job, then, as editor of the first full English selection of the poems, to supply the missing element that will help audiences to see that when Brecht makes them yawn they are yawning at a great poet, and should damn well shut their mouths. I've a bad conscience about this, because our selection is behind schedule, so that a whole element in the non-German speaker's understanding of Brecht is still missing. I can't put that right by this paper. But at least I can suggest what we hope to achieve by showing how much lies beneath the playwright's skin.

You can judge in a crude sort of way by totting up the figures: in the collected works there are three volumes of poetry, totalling about 1000 pages, as against 3000 pages of plays. But those plays are themselves full of poems—many of which began life on their own, before the play in question was thought

* I noticed, in a German-language press report of the Rutgers symposium, that this title was rendered "Der Dichter, der unter die Haut geht." So perhaps I should point out that it is an allusion to W. H. Auden's play, *The Dog Beneath the Skin*, whose hero disguises himself as a dog, with faint overtones of Dylan Thomas's *Portrait of the Artist as a Young Dog* and *Adventures in the Skin Trade*, not to mention such principles of Brecht's own as "Jeder ist der Beste in seiner Haut."

of—and if you turn to the new catalogues of the Brecht Archive you will find the list of the poetry manuscripts is much longer than that of the plays (11,200 entries as against 4,925). How far Brecht himself cared to be thought of as a poet is another matter: in his lifetime he published a remarkably small proportion of his poetry—only just over one-third appeared in book form—leaving some amazing things to stun us after his death, as well as a number of excellent minor poems which have still not appeared—I'll discuss this later. In a way his poetry was too much second nature to him; he took it for granted as something that was going on all the time; or even first nature, to be kept quiet about like his own personality and private affairs—which indeed it was quite often used to express. When he wrote to Alfred Döblin in 1928 about an invitation to read some of his poems it was at his driest and most didactic period, and he said he felt inhibited:

Because my poetry is the strongest argument against my play-writing activities. Everyone breathes a sigh of relief and says my father should have put me into poetry and not playwrighting.

(That's to be found in the little volume "Über Lyrik," in the *Edition Suhrkamp*, which I strongly recommend to anyone concerned with Brecht's verse.) Up to a point he was right in that there are people who use Brecht's poetry, particularly the early poetry, to save him from himself, as it were. And he *wasn't* just a poet who got sidetracked into writing plays, because he had always set his mind on the theater: Hans Otto Münsterer quotes him writing in his diary in 1916: "Write I can, I can write plays, better ones than Hebbel, wilder than Wedekind." So he could, but out of an enormous, overflowing poetic urge.

I think Münsterer's short book on his friendship with the young Brecht is the basic key to the relation between Brecht's poetry and his plays, though Arnolt Bronnen's *Tage mit Bertolt Brecht* also yields important clues (particularly the letters) which show how naturally Brecht dropped into verse. No critical work could give such a vivid picture as Münsterer's recollections of the group of Augsburg teenagers, half-intoxicated with Brecht's outpouring of poems—many of which were still otherwise unpublished when he quoted them in his book, so that even in the early 1960's one was reading them with something of their original freshness. *Baal*, in this context, was simply the more ambitious dramatic résumé of a whole way of living, writing, reciting and singing: a full-scale stage poem even though most of it was written in prose. Start looking at the plays in this light, and you see how permeated with a particular poetic mood and language they often are. *Drums in the Night*, though far from unpoetic, is something of an exception, as it also was in other ways, but *In the Jungle of Cities* is shot through with Garga's "psalmodising," a concept of language that relates it to Brecht's own early Psalms as well as to Rimbaud's prose-poems from which it quotes. *Edward II* is of course

basically Marlowe, roughed up by Feuchtwanger and Brecht; *Mann ist Mann* is impregnated with Kipling, though also with the ironic prose dialogue of Hašek's *Schweik*; the *Threepenny Opera* songs are full of Villon, with a dash of Kipling again; the *Lehrstücke* owe much to the free verse of Arthur Waley.

And in all this the songs play an important and semi-independent part. Brecht could justify himself theoretically by saying that they represented a change of level, that the actor stepped out of his role and started singing, but in fact they were often nothing to do with the play at all but earlier poems, written in entirely different circumstances, which were taken into the dramatic text with or without modification. Look through the collected poems, for instance, and not far from the beginning you will find the first version of the Song of Smoke from *The Good Person of Szechwan*, written about 1920, some 20 years before the play. It's called "The Song from the Opium Den" and has almost the same refrain:

Darum sagt ich: laß es!
Rauch den schwarzen Rauch
Der in ältre Himmel geht. Ach, sieh ihm
Nach: so gehst du auch.

—already I can't say this without hearing the Dessau music of—how many? thirty or so?—years later. The verses were given even then to a girl, a man and an old man, but the order of the speakers was reversed—beauty before age—and, although mood and message of the three verses were similar and the metre the same, their wording was entirely different, taking up twelve lines apiece instead of the later four. The changes here would be worth closer study: how far does the taste of opium still hang about the refrain when it has been converted to tobacco, for instance: when the black smoke has gone grey?

Darum sagt ich: laß es
Sieh den grauen Rauch
Der in immer kältere Kälten geht: so
Gehst du auch.

You often get instances of this kind of out-of-stepness (what the French call *décalage*) in Brecht's plays. Songs would be taken into one version, then kicked out to make room for others, drawn from Brecht's fertile output; Oskar Homolka, for instance, told me that "Erinnerung an Marie A" with its sentimental tune was included in the Berlin production of *Baal* (I don't know if his memory was at fault). In the *Threepenny Opera*, so far as I know, nearly all the songs were written (or adapted from Villon) for the play, but the "Kanonen-Song" was already in the *Taschenpostille* and *Hauspostille*, though no longer appearing there in the collected poems, while the "Salomon-Song" recurred more than ten years later in *Mother Courage*. The chorus "Laßt euch

nicht verführen" in *Mahagonny*—which I personally think is sacrificed there to the inappropriately dirge-like music—was written in 1918 under the title "Luzifers Abendlied," then called "Letzte Warnung" and subsequently included in the two early collections. One could multiply such examples ad nauseam. The point is that Brecht as a playwright not only wrote poetically, he drew on a huge poetic stock, and his collage-like methods—literally so if you look at the way his typescripts are gummed together—mean that any one play can reflect a whole range of different poetic moods and occasions.

Now just what kind of poet was Brecht? I was a bit startled recently when I ran into the English publisher Georg Kapp, who is bringing out an anthology of experimental poetry on the lines of Enzensberger's *Museum der modernen Poesie*, and was asked to suggest examples of Brecht's experimental poems. Because Brecht wasn't an experimental or avant-garde poet in any normal sense. There are one or two poems that one might call mildly kinetic: "Der Bauer kümmert sich um seinen Acker" for instance (1933), and there is certainly an anticipation of pop art in his interest in advertising slogans and what he calls "Die Literarisierung des Straßenbildes" by signs. But I couldn't really think of anything technically all that original in his writing except perhaps the short epigrams supposedly written for the German Freedom Radio, whose form was, he claimed, dictated by the need to put over a pungent message in the shortest possible broadcasting time before the transmitter had to shift—a view deriving from the legend (which Brecht may or may not have believed) that this transmitter was illegally inside Germany instead of on Czech territory as seems really to have been the case. People think Brecht *ought* to have been experimental, just because he is clearly a remarkable poet and very unlike anyone else, but he himself defined his position in a passage in his 1938 journal which appears under the title "Das Formale eher gering geschätzt" in "Über Lyrik":

In poetry, I started with songs to the guitar, sketching out the verses at the same time as the music. The ballad was an age-old form: in my day nobody who took himself at all seriously wrote ballads. Subsequently I went over to other, less ancient forms of poetry, but sometimes I reverted, actually making copies of the old masters and translating Villon and Kipling. The *song* descended on this continent after the war as a sort of folksong of the big cities; it had already developed a conventional form by the time I began using it. I started from there, subsequently transforming it, though formal elements of this lazy, vain, emotionally intoxicated form are still to be found in my mass songs. Then I wrote unrhymed verses with irregular rhythms. I began, I think, by using them in my plays. A few poems dating from the time of the Hauspostille, however, which I used to sing to the guitar, contain elements of this; the Psalms. The sonnet and the epigram were forms I took over as I found them. The only thing I didn't use, really, was certain classical poetic forms which struck me as too artificial.

The most distinctively Brechtian of these forms was the unrhymed irregular verse which he describes in his well-known essay "Über reimlose Lyrik," and which is characterized by its use of broken rhythms and caesuras, and by the employment of perceptible line breaks to give emphasis. This does indeed account for a large number of poems, particularly in the latter half of the 1920's and the 1930's. It is certainly Brecht's most influential vein; you need only look at any selection of West or East German poetry today to find poets whose work follows on from it: Erich Fried, Enzensberger, Yaak Karsunke, Günter Kunert and a number of other East German writers whose debt to Brecht is discussed by Michael Hamburger in *The Review*. But was it "experimental"?

The real point is that Brecht's work is far, far richer and more varied than this would suggest, and part of its essence, and a great part of the problem for anyone trying to produce a representative English edition, lies in the fact that whatever the form adopted—from the minimal austerity found in the more compressed unrhymed poems, to the apparent conventionality of, say, the sonnets,—the actual sense of the poem, the angle of vision and the quality of voice could not possibly come from anyone else. This is what at once distinguishes Brecht from any of his followers: it is not a display of any one style or styles, or of formal poetic innovations, but, behind it all, an extraordinarily original *man*, who cannot help being recognizably himself, however self-effacing the form he chooses to use. The originality here lies in what he says rather than in how he says it, though his technical mastery of a great range of verse forms is also exceptional (in our technically inexperienced age) and will perhaps be the chief revelation of the poems for those who only know the ballads and the unrhymed verse.

Those styles we most associate with Brecht were really only two elements among many others. The early Psalms, for example, which were clearly inspired by Rimbaud's *Une saison en enfer*, are a kind of cross between *Baal* and The Song of Solomon. The sonnets are scattered over a period of about twenty years, from the so-called Augsburg sonnets of 1927 to those of his wartime exile. Epigrams in classical style, sometimes surprisingly like Kipling's of the first world war, may date from any time; children's poems from about 1930 to 1950—it has been suggested that Brecht was the only one among the leading German poets who wrote such things. There are the later prose poems called "Visionen" or "Gesichten," like "Parade des alten Neuen," which are really parables and date from about 1938. There are the Lucretian hexameters of the vast fragmentary "didactic poem on human nature" which embraced a versified Communist Manifesto and seems to have been written during Brecht's work on the American version of *Galileo*.

Even in his most apparently unrhymed and irregular moods he might break out in unexpected lyric directions:

In meinem Lied ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut

say two well known lines of "Schlechte Zeit für Lyrik" ("Bad time for Poetry"), which appears to date from 1939—a bad time for everybody. The sentiment has been cited by those who accept Adorno's view about the impossibility of writing poetry after Auschwitz (though when on earth will critics learn that nothing is "impossible" in the arts?), but it doesn't stand up for much longer than Brecht took to write it. Three poems earlier in the collected poems (which are chronologically arranged, except when they absorb the main collections published in Brecht's lifetime) you find the sardonic but rhymeful "Die Krücken":

Sieben Jahre wollt kein Schritt mir glücken
Als ich zu dem großen Arzte kam
Fragte er: Wozu die Krücken?
Und ich sagte: Ich bin lahm.

Two poems later you have a rhymed epigram, mildly indelicate, soon followed by love lyrics of the same year, like the beautiful "Ardens sed Virens": "Herrlich was im schönen Feuer / Nicht zu kalter Asche kehrt." Not much worry about Übermut there.

Again, in 1940 Brecht notes in his journal: "At the moment all I can write are these little epigrams, eight-liners, and now only four-liners . . ." Well, there is a strong tendency to the epigrammatic around that time, but there are again sonnets, there are more extended structures like "Finnland 1940," there are also poems of a very different sort like "Frühzeitig schon lernte ich" or the deadly simple "In den Zeiten der äußersten Verfolgung," which begins:

Wenn ihr geschlagen seid
Was wird denn bleiben?
Hunger und Streit
Und Schneetreiben

—not to mention the longer Finnish ballads and poems that followed. Brecht was always restless, despite his great powers of concentration; always feeling discontented with what he had just done; hence always changing. Even the unrhymed irregular verse, which one might have thought ran like a steady thread through all his work, changed a lot over the years, from the first of the "Lesebuch für Städtebewohner" of about 1921 through all sorts of stages to the concentration and refinement of the Buckow Elegies of 1953. "When you come down to it," says a note in his journal for 1944, "the poems are written in a kind of 'basic' German. This corresponds absolutely to a theory; reading a collection like this I feel the lack of expansion and rhythm, but when I'm writing or correcting each unusual word sticks in my throat."

Brecht combined three qualities which are not often found together: a bottomless well of poetic ideas, a severe critical judgement, and a brutal readiness to abandon, shelve, or forget his own work. His manuscripts are thus fascinating; more even than the printed poems perhaps, which jostle one another on the page in the way that Brecht in principle regretted, they give you the feeling of direct contact with a genius. Here are the little notebooks and the scraps of folded paper on which he would write when walking round the old Augsburg fortifications, closely covered with German script, often in pencil. For a surprising number of the early poems there are also tunes, noted down in a kind of medieval notation which has still in most cases to be transcribed. Then—in the spirit of *Neue Sachlichkeit*, though exactly when needs to be established—he turns to the typewriter for most of his first versions, using no capital letters and very little punctuation, which sometimes takes the form of increased spaces between words. I am not sure that this Bauhaus style of writing (which Bronnen used too) is not important for getting the flavor of Brecht's natural form of expression: a certain impersonal flatness, purged of all vestiges of rhetoric. It really does make a difference; the early poem, "Als ich sah, daß die Welt abgestorben war," for instance, reads very differently in its present published version (printed as unrhymed irregular verse with respectable commas and capital letters) from its typescript form, where the whole thing runs straight on, with oblique strokes where the lines end, using neither capitals nor stops. I much prefer the original form of this and other poems, which one reads in the same unemphatic typing, which Brecht maintained to the end of his life, with his own corrections in small neat *Schrift*. Normally he worked straight on to the typewriter at a long table, with a friend like Elisabeth Hauptmann or Margarete Steffin to make the fair copies, criticize, and keep the papers in order. For the Communist Manifesto hexameters in Santa Monica he got a lectern to type on, "so as to be able to walk around," he said, "as the problems are vast."

Quite often there are handwritten metrical schemes and lists of rhymes. There is also evidence of deliberate metrical roughening-up: one of the *Hauspostille* poems, "Vom schlechten Gebiß," comes in a notebook of 1921: in four of the five stanzas you find expendable words like "schon" and "nun" and various adjectives or epithets which Brecht later eliminated, making the rhythm stagger slightly. Similarly "Das Lied vom Hauch" in a 1924 notebook is full of small differences which add or subtract a syllable without really affecting the sense: thus he first wrote "Aber dann krochen die Maden durch ihr Gebein," then changed it to "Aber dann krochen Maden durch ihr Fleisch in ihr Bein." Even in the unrhymed poems there are many corrections; for all their straightforwardness they were not really as easy to write as they seem. There is a rough fragmentary version (1939) of "Schlechte Zeit für Lyrik" in Brecht's typing, with corrections, which goes:

warum sehe ich von allem nur
des fischers rißiges garnnetz?
die grünen boote und die lustigen segel
sehe ich nicht.

warum nehme ich ärgernis, daß
die vierzigjährige häuslerin gekrümmt geht?
die brüste der mädchen
sind warm wie ehemals.

warum denke ich an den krieg?
das sausen des winds im erlengrund
wäre doch gut genug.

(Then he transposed these lines, so as to put "warum denke ich an den krieg?" after "gut genug." Then:)

für den baum im hof
finde ich seit langem keinen lob mehr.
in meinem lied ein reim
käme mir vor wie ein übermut.

Or look at the first version of "O Deutschland, bleiche Mutter," whose first stanza ends "Selbst unter den schmutzigsten / Fällst du noch auf." How much simpler and stronger the final version's short lines are: "Unter den Befleckten / Fällst du auf." Nearly always his changes were improvements.

For evidence of his critical sense you need only look at the extracts printed in *Über Lyrik*. Thus he was not against picking a poem to pieces; poems for him were not tender plants, but extremely tough ones, if they were capable of life at all.

A bad verse by no means entirely destroys a poem, any more than a good one entirely rescues it. Spotting bad verses is the obverse side of a faculty without which there can be no such thing as a true ability to appreciate poems, namely the faculty of spotting good verses. Sometimes a poem calls for very little work, sometimes for a lot. The layman who thinks poems are unapproachable is forgetting that the poet may possibly be sharing whatever insubstantial moods he may have, but their formulation in a poem is a piece of work and the poem itself something fleeting that has been held fast, in other words something comparatively material and massive.

In this spirit he would treat not only his own verses but those of other writers. What is good here is that his political judgement of such writers, over-simple as it may sometimes seem to us, did not interfere with his estimate of them as poets. Thus one finds him in his journal detesting the "clerico-feudal" subjectivism of Stefan George, yet admitting that George was unfortunately a better poet than Karl Kraus, whom he approved of. Again, Brecht much pre-

ferred the aristocratic Hofmannsthal to Rilke. Conversely, he was not prepared to approve of an inferior poem because he shared its political sentiments: see the careful analysis of an anti-Nazi poem called "Flüsterlied" by Fritz Brügel which is printed in the same collection. What would be really interesting to know would be his true opinion of the poetry of Johannes R. Becher, whose emotional, stance-striking attitude to politics was so very far, both psychologically and linguistically, from his own. Brecht certainly ridiculed the Expressionist cries of "O Mensch!" which nobody uttered louder or more often, or with more exclamation marks after them, than the early Becher; and in the 1950's when he took Becher's poem "Vorbereitung" into the revised text of *Baal* it was clearly as a dig at the then chief of the East German cultural Establishment. But Brecht and Becher were at that time allies, and Brecht was always prepared to keep quiet about his criticisms in order to preserve a united front.* Even the essay on Brügel's poem was never published in Brecht's lifetime, though it was surely conceived as a contribution to *Das Wort*, the periodical where the poem itself had appeared and of which he was a nominal editor.

The changes which this critical sense led him to make in his own poems were rarely political ones. Often they were drastic. The sonnet "Kuh beim Fressen," for instance, was originally four verses of four lines each, not a sonnet at all. When the sestet now comes it read as follows:

und während sie sich vorn mit heu belädt
zieht einer ihre milch in einen zuber stumm
dieweil sie wiederum den kot aufs pflaster bläht
grünlich und viel, und beide sehn nicht um.

das aug der frau das auf die beiden fällt
erfaßt nicht alles was hier vor sich geht
doch geht sie bald beruhigt auf das abendliche feld
wo sie im wind noch eine zeitlang steht.

The "bläht" is vivid, but how much stronger the ending became without that woman standing aimlessly there. Or here is the first version of "Marie Sanders," written in 1935:

marie sander, dein liebhaber
hat die falsche nase und sein haar ist zu schwarz.
es ist besser, du triffst ihn nicht mehr.

* The sonnet "An einen befreundeten Dichter" of about 1938 originally bore the sub-heading "seiner Deutschlandgedichte wegen" and clearly relates to Becher's "Fuß nicht Boden da betritt, nur Wörter." But it was not published in Brecht's (or Becher's) lifetime.

in nürnberg machten sie ein gesetz
deine mutter setzte ihre brille auf und las es dir vor
und dann weinte sie.

ich streite mit niemandem, ob er schön ist.
ich weiß nicht ob er schön ist.
wenn er mich anfäßt, werde ich naß
daher weiß ich, daß ich ihn liebe.

eines morgens, früh um neun uhr
fuhr sie durch die stadt
im hemd, mit geschorenem haar, um den hals ein schild:
ich bin mit einem juden gegangen.
die menge johlte, sie
blickte kalt.

What is not clear from this is whether Brecht already had the refrain in mind, but the improvement in the verses of the final version is tremendous. It would be interesting to know how much was due to Eisler's setting of it; for Eisler discussed texts with Brecht, and Brecht himself once wrote that he found an Eisler setting the final text of a poem. Another very striking case is that of "Die Verwandlung der Götter," which was written in America in 1943. Here Brecht's typescript is identical with the printed text, apart from a slight difference in spacing and the subsequent insertion of an extra dissyllable in one of the lines. But it was also (or alternatively, or maybe even previously) to be incorporated in a longer poem headed "Die rote Fastnacht—aus den Vorstellungen" (the series to which "Begräbnis des Schauspielers" also belongs). The draft of this looks incomplete, but it would have been politically rather startling: it begins

den großen maskenzügen der roten fastnacht
werden die götter vorausgetrieben
die alten heidnischen
die sich als ersten zum christentum bekehrten—

then goes on like a paraphrase of the whole of "Die Verwandlung der Götter," leading however to a new section:

hinter ihnen, zu fuß
gehen die verdienstvollen haupter der regierung
leiter der fabriken und landwirtschaften
und ziehen
einen kleinen wagen mit einigen
ämterlosen.
ihnen folgen, mit riesigen masken
zeigend die züge der mächtigen
die parodisten und kopieren ihre lächerlichkeiten
das vertrauen des volkes zu untergraben.

If this too was written in America it would be tempting to regard it as a counterpart, a kind of Brechtian Gegengedicht, to the carnival scene in *Galileo*.

I have not been through these manuscripts as carefully as one should, but I don't know that anyone else has either, so I thought it might interest you to take the case of one of Brecht's most famous poems, "Vom armen B. B." "Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern" is not, as Klaus Schuhmann suggested in his book seven years ago, "a summary of all that Brecht had learnt about life in his Augsburg days, and at the same time the prologue to a new period in the poet's life, starting in Munich and concluding in Berlin." Rather it is a poem written apparently on the way back from his first hard winter in Berlin after leaving Munich university (the relevant notebook pages are dated "26. 4. 22, Nachts um 1/210 im Dezug"—you can almost see the dark woods flicking past the window) and largely rewritten in 1925 or 1926, his second or third year as a resident in the capital. Only the first two verses, the sixth verse, and the ending remained much the same: the hard hat, the rocking-chairs, the friends he calls "Gentlemen," the all buildings of Manhattan, the wind blowing through the big cities, the cigar that is not to go out, are all products of the later revision, of a time when Brecht may already have been working on the unrhymed "Lesebuch für Städtebewohner" poems, as well as on *Mann ist Mann*. This, if I can read my own transcription, and if I transcribed it right from Brecht's *Schrift*, in the first place, is the 1922 poem:

1

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
 Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
 Als ich in ihrem Leibe lag. Es müssen die Wälder
 Aber damals in mir geblieben sein.

2

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Seit vielen Jahren
 Versehen mit jedem Sterbsakrament:
 Zwischen Zeitungen und Tabak und Branntwein
 Mißtrauisch und faul und nur zufrieden am End.

3

Aber in den Bettstätten aus Tannenholz war mir immer kalt
 Und das Schlechteste war die Nacht.
 Von den vielen Kammern die ich bewohnte
 Habe ich keine wohnlich gemacht.

4

In der Nacht sind die schwarzen Wälder voll Unruh
 Kann sein: es treten Tiere zwischen das Geäst!
 Die großen Tannen haben viele Geschäfte
 Pfui Teufel, wenn der bleiche Himmel des Waldes einschlafen läßt.

5

Gegen Morgen in der grauen Früh pissen die Tannen
 Und ihr Ungeziefer fängt an zu schrein.
 Um diese Stunde trink ich den Branntwein aus und schmeiße
 Die Zigarre weg und schlafe unruhig ein.

6

Denn ich spiele mitunter in viel Gesichtern Gitarre
 Und verstehe mich nicht gut und bin leidlich allein.
 Sie fressen die rohen Wörter. Es sind andere Tiere.
 Ich aber liege und spüre im Rücken noch einen Stein.

7

Mag sein, denke ich, ich bin in Papier und Weiber verschlagen
 Und aus der Asphaltstadt komm ich nie mehr heraus
 So habe ich doch über den Dächern eine bleichen Waldhimmel für mich
 Und eine schwarze Stille in mir und ein Tannengebraus.

8

Trinke ich oder nicht: wenn ich die schwarzen Wälder sehe:
 Bin ich ein guter Mann in meiner Haut, gefeilt
 Ich, Bert Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
 Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

What seems absolutely astonishing is that wonderful poetry like that can remain unknown, unpublished, simply discarded by its author. But that was what Brecht was like. Just think how many of his finest poems never appeared in his lifetime: all the Psalms, for a start, most of the "Lesebuch für Städtebewohner," nearly all the sonnets. A whole lot of discarded material is *still* sitting in the Brecht Archive: twenty-one extra verses to the "Ballade von der Billigung der Welt," for example (which incidentally exists in six different arrangements). And there are *still* a lot of unpublished poems. When I actually delivered this paper I only knew by hearsay of one poem which had been left out of the *Gesammelte Werke* for political reasons—it is said to treat Stalin as a mass murderer—and had found no evidence of others in the Brecht Archive's catalogues, where the poem in question is however not listed. Since then I have noticed that the "Gesang des Soldaten der roten Armee" is not listed there either (which makes one wonder about the possibility of further omissions), while there are various other poems, including two of the Buckow Elegies, which are listed under politically suggestive titles but have never appeared; the two elegies indeed (which are called "Die neue Mundart" and "Lebensmittel zum Zweck" and appear to be satires on the new East German Establishment) have even been withdrawn from the Archive's set of photocopies. Among the other categories of unpublished poems

there are some twenty which seem to me publishable by the standards hitherto applied, though I have had no time to check more than a few of the large number of relevant titles, some of which represent poems known under other names or included in plays, not to mention those that are too fragmentary or confused to be published in what was always conceived as a popular edition. A good few, as is well known, are indecent, and have been left out for that reason. This is the Brecht family's decision, and if they want the poems in question not to appear at present it is understandable enough; the poems themselves are there, and I have read several of them; I don't think the public is missing anything tremendous, though there are marginal cases when we might not be all that shocked, and certainly there is always a risk of giving such poems a false prominence by *not* publishing them, as happened with T. E. Lawrence's somewhat disappointing book *The Mint* or E. M. Forster's homosexual novel. Some poems were simply not yet transcribed in time for the collected edition, or were overlooked, and these are due to come out in an additional volume. I hope they will include such things as the polyglot postwar poem about a meeting with W. H. Auden. In the style of Wilhelm Busch, it goes:

Lunchend mich wie sichs gehört
 in a bräuhaus (unzerstört)
 saß er gleichend einer wolke
 über dem bebierten volke

und erwies die referenz
 auch der nackten existenz
 ihrer theorie zumindest
 wie du sie in frankreich findest

But again I doubt if there will be any major revelations here.

One thing that still needs sorting out is the arrangement of the various collections or series within Brecht's collected poetry, and their right relation to the whole. The *Hauspostille*, to take the most complicated of them, seems to have begun life around 1922 as a collection which Kiepenheuer were to publish and did in fact announce at the back of the first edition of *Baal*. According to the list of contents for this it would have been very similar to the *Hauspostille* proper of 1927, but without the whole of the fourth and fifth Lektionen (containing the five *Mahagonny* songs, the *Baal* poems and the "Ballad of the Dead Soldier"), also omitting "Liturgie vom Hauch," "Von der Freundlichkeit der Welt," and the "Ballade von den Selbsthelfern," and including instead up to eleven other poems, of which the majority are unidentifiable from the titles given—they may have been lost or never written. After the 1927 edition, which is the one Eric Bentley used for his translation, Wieland Herzfelde in 1938 proposed to publish a volume of Brecht's poems to follow

the two Malik-Verlag volumes of this plays, and for this the *Hauspostille* section was to be rather different, omitting some poems (of which the Red Army Soldier poem was one) and putting in new ones. Brecht used the proofs of this edition—which are all that it ever came to, thanks to Hitler's invasion of Czechoslovakia, where the printer was—as a basis for yet another revision in 1956, when the Suhrkamp edition was being planned; this time he made yet more changes, bringing in three of the Psalms, which he renumbered 1, 2 & 3. What do you do today as an editor of the collected poems: do you maintain the *Hauspostille* as it was when it was first published, do you print it as Brecht left it in 1956, or do you break it up and print the poems where they belong chronologically or thematically? And what do you do about (a) the poems which also occur in plays, like the *Baal* ones or the "Ballad of the Dead Soldier," and (b) those which have been wrenched out of another series, like the Psalms?

This is the sort of problem that confronts Elisabeth Hauptmann, as the chief editor of Brecht's work—she has a particular responsibility for the poems—and, rather further from the source but nearer here, Ralph Manheim and me as editors of the English-language selection. It is a big and immensely varied body of work, and personally I think that in preparing an edition we should disregard Brecht's variable arrangement of the three main collections in favor of the principle which he noted in his journal in 1943, à propos of the novelty of what he called a "domestikum," like "Vom Sprengen des Gartens":

A complete poetic works must have an (inner) story, standing in a relationship of harmony or contrast to the outer story. I'm thinking of something like a painter's "periods," as in the case of Picasso in our own day.

In other words what matters is to make it possible for the reader to relate poems to their setting in time and to the circumstances of the writer's own life. Far more than this, though, the problem for us is translation. Brecht's poetry is in some ways so close to English that there is a quite peculiar obligation on us to get it as right as possible, not least because of the impact which it could have on English-language poets. This is not just a matter of his anglicisms and non-German word order, though there are enough examples of both to be found, like "die Zunge in der Backe" for tongue in cheek, in one of the *Galileo* verses. It also comes from elimination of typographical overemphasis by cutting down the punctuation and doing without capital letters. (Compare Brecht's elimination of overacting on the stage.) And of course it stems from the English models which Brecht at different times used: Shelley's "Mask of Anarchy" for the long poem "Freiheit und Democracy," Arthur Waley's Japanese translations for the *Lehrstücke*, Edgar Wallace (I am quite sure) for the *Dreigroschenroman*, and Kipling first, last and all the time. The imprint of Kipling on Brecht is a fascinating subject, and one whose study sheds an

unexpected light on both men. Take the well-known instance of "Surabaya Johnny" from *Happy End*: this song originates with the Kipling poem "Mary, pity women," supposedly based on a story told him by a barmaid on his arrival back in London from India in the 1880's:

You call yourself a man,
For all you used to swear,
An' leave me, as you can,
My certain shame to bear?

I 'ear! You do not care—
You done the worst you know.
I 'ate you, grinnin' there . . .
Ah, Gawd, I love you so!

Brecht translated this—the version is at the end of the collected poems—then turned it into his own song. But more than that, the refrain:

Nice while it lasted, an' now it is over—,
Tear out your 'eart an' good-bye to your lover!
What's the use o' grievin' when the mother that bore you
(Mary, pity women!) knew it all before you?

became the little song which Polly hums in the middle of scene 4 of the *Three-penny Opera*, with its haunting tune. Then in the first typescript of *Mother Courage* (1939) Brecht in the third scene has Mother Courage talking to Yvette the camp whore (who was first Jessie Potter from Batavia, then Jeannette Poittier from Flanders). "Just don't you go on again about your Jonny," she says, giving Jeanette an excuse to sing the "Surabaya Johnny" song. In the next version her mythical man becomes "Henny," a ship's cook from Holland (maybe the thought was that he might have been to Surabaya), and the song is slightly tinkered with to make "Das Lied vom Pfeif-und-Trommel-Henny," which fits the same tune, Burma being changed to Utrecht. Finally, in the stage script of 1946, this is deleted in favor of the "Fraternisation Song," later set by Dessau, which retains just one quatrain from its predecessor and ultimately from "Surabaya Johnny," even though the metre of the refrain is changed; it also keeps the start "Ich war erst siebzehn Jahre," like the earlier "Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre." In the Berliner Ensemble's production, Henny too went, and the Dutchman became Pieter, an army cook, while the Pfeife ceased to be a musical instrument and became simply a tobacco pipe—leading Ernst Busch in the second production to introduce a Dutch song about pipes—another instance to match the converting of the smoke in *The Good Person of Szechwan*, but this time ultimately due to Kipling.

Now Brecht in the 1930's made what seem to be his only remarks on the

subject of translation; they are printed in *Über Lyrik* without any indication of their source, which means that they probably came from a letter or note to Elisabeth Hauptmann, who had translated *Der Jasager* for him from Arthur Waley's *Taniko* and the dialogue of the *Threepenny Opera* from Gay. "When poems are translated into another language," he says,

most of the damage is usually due to people trying to translate too much. Maybe they ought to confine themselves to translating the poet's ideas and attitudes. In so far as the rhythm of the original is a part of the writer's attitude an effort should be made to translate it, but no further.

Rhyme he does not mention. Well, there is a good deal to be said for this, but you must realize that these are not principles that Brecht himself observed. In translating "Mary, pity women," for instance, he kept both rhyme and metre, which is why one can sing the Kipling refrain to the Weill tune. For Shakespeare, Baudelaire, Villon, too, he stuck to rhymes and rhythms of the original, no doubt because it was these elements of any really good poem which seemed to him "gestic," or expressive of attitudes. Incidentally, in translating Baudelaire's "Les petites vieilles" he made one really grotesque mistake. It was only "The Mask of Anarchy" which he translated line-for-line into a prose equivalent, after the fashion of modern bilingual editions. In Brecht's case, therefore, we have decided that we must as far as possible render the form as well as the meaning of a poem; partly because translators must have such a challenge if they are to treat their job as more than superior hackwork, and partly because in a Brecht poem the meaning and the form are so closely interlocked. This does not mean that the translators should take all that many liberties; it is interesting to note when checking the translations how often a translator has gone wrong by "improving" on Brecht, so that a more literal rendering becomes both better and clearer. But it does mean that we are making a real effort to convey the whole range, technical as well as in terms of content, of Brecht's poetic work. This may well be the most surprising thing of all for the English-language reader: to find that Brecht, whom Anglo-Saxons have been brought up to think of as a rather limited writer, had such a thoroughly equipped verse workshop under his hat.

This blend of resourcefulness, fertility and inspiration, I think, undoubtedly amounts to genius, and as soon as you begin to grasp it you look at the plays in an entirely new way. Anything a genius does is interesting, even when it involves errors of fact or judgement or construction, or, as Borneman said, bores most people stiff. Brecht's plays, in short, are the plays of a great poet, and this is ultimately why they are worthwhile. Professor Hannah Arendt called her essay on Brecht's poetry after the Latin tag "*Quod licet Jovi non licet bovi*" ("What's permissible to Jupiter isn't so for an ox"), a tag actually used by Brecht himself in *Galileo*. I think that this can also be turned round the

other way: "What's not permissible to an ox can be allowed to Jupiter": in other words Brecht can make errors and still come across as a great writer. Not that Brecht was either Jupiter or an ox—we don't need to exaggerate so far in either direction. But do read the poems if you want to appreciate the plays; and for their own sake even more.

MICHAEL MORLEY
[Auckland, New Zealand]

INVENTION BREEDS INVENTION:
BRECHT'S CHRONICLE OF THE DIALECTICAL
PRINCIPLE IN ACTION

Brecht's poem "Die Teppichweber von Kujan-Bulak"¹ appeared for the first time in 1933 in Heft 7 of the *Versuche*, as one of the "Geschichten aus der Revolution." However, as Elisabeth Hauptmann notes,² the poem itself dates from 1929 and is based on a "Zeitungsbericht." Although the poem has been analysed in two critical studies of Brecht's poetry,³ neither of these gives its source nor attempts a comparison of the source with the finished poem. It is the purpose of this article to make good this omission and to subject the poem to a closer analysis than it has hitherto received. It will emerge that the interpretations of the poem which have been previously advanced require some modification.

The article which provided the material for the poem appeared in the *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 74, Nr. 809, 30. Oktober 1929. It is unnecessary for the purposes of this article to reprint the whole piece, and it is reprinted below in an abbreviated form, together with the text of the poem

1 This was the title given the poem when it first appeared in print. Ulla Lerg-Kill notes in her study *Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts* (Bad Homburg v. d. H., 1968): "In seinem Umbruch-exemplar der *Versuche* Heft 7... hat Brecht handschriftlich den Titel des Gedichts um die beiden letzten Worte '... ehren Lenin' erweitert." (p. 252) The significance of the earlier title and of the subsequent alteration will emerge in the course of the article. Henceforth in referring to the poem, the expanded title will be used.

The title calls to mind the outstanding example of a German poem dealing with the situation of the weavers: Heine's "*Die Schlesischen Weber*" (Kindler Taschenbücher Ausgabe, Bd. IV, pp. 14-15). Where Heine's impassioned poem is characterised by the driving intensity of the weavers' feeling of rage and impotence, Brecht's poem, since it describes an improvement in the weavers' situation, is at once more leisurely and forward-looking. One is tempted to think that Brecht intended his poem as an optimistic modern counterpart to the pessimistic tradition of those works dealing with the wretched predicament of the nineteenth-century weavers—notably the Heine poem and Hauptmann's *Die Weber*.

2 Brecht, *Gesammelte Werke 10* (GW 10) (Frankfurt am Main, 1967), Anmerkungen, p. 11.

3 Lerg-Kill, *passim*; Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933* (Berlin, 1964), pp. 216-19. I should also like to acknowledge the assistance of Mr. George de Bres of Christ Church, Oxford, in obtaining the relevant newspaper material.

itself. Passages in the text of the article printed in italics indicate ideas or sections which Brecht makes use of for his poem.

Ein Denkmal für Lenin

Aus dem Russischen übersetzt von M. Schillskaja

Viele fruchtbare Steppen gab es einst in Fergana
Am Syr-Darja breiteten sich fette Felder aus
Weizen, Gerste, Hafer und Reis blühten dort.

Noch jetzt sind im Fergana die Himmel hell und die Gärten dort sind schattig und kühl. Gärten und Steppen fallen wie blaue Wasserfälle in die Sandwüste, in die trostlose Einsamkeit und die giftigen Sümpfe. . . *Einmal in 14 Tagen kommt durch die Station Kujan-Bulak die Eisenbahn.*

* * *

Er (d. h. der Zug) wird Wasser, Hoffnung und Neuigkeiten mitbringen. Dann versammelt sich auf dem Bahnsteig ganz Kujan-Bulak. Der Schuster Wasili Solnze und die Frau des Vorstehers in einem vorsintflutlichen Kittel, Semen Nikitisch Trobka und auch die Rotarmisten, weißblonde, helle Nordländer. Den Schwanz des heiser-geschrienen Zuges bilden zwei Zisternen, sie stoßen mit den Puffern gegeneinander, mit roter Oelfarbe sorgfältig gemalt, tragen sie die Inschrift »Für Petroleum«, darunter aber steht mit Kreide geschrieben »Für Trinkwasser«. Dieses Wasser ist für Kujan-Bulak bestimmt und soll für zwei Wochen reichen. Es riecht immer nach Petroleum, aber alle haben sich daran gewöhnt und merken es nicht mehr.

* * *

Sobald es Abend wird, fangen alle Einwohner an, vor Kälte zu zittern. Von der höchsten Instanz, dem Bahnvorsteher an, bis zu den halbwildern Sarden, die in ihren Jurten hausen, *alle leiden sie an der schrecklichen Sumpfrkrankheit, Malaria.* Es ist eine grausige Stunde, wenn die Sonne hinter den Sandwehen verschwindet. *Hinter dem Bahnhof schimmern die weißen Berge aus Kamelknochen, und hinter diesem uralten Kamelfriedhof erhebt sich surrend und singend eine dichte Wolke von Stechmücken . . .* Dann locken die *armen, verwaisten Sarden, . . .* in ihren Jurten, *vom Fieber geschüttelt,* träumen sie von den fernen, wunderbaren Gärten in Romanban.

* * *

Um die Malaria zu unterdrücken, muß man den Sumpf mit einer Schicht Petroleum begießen, aber auf der Station Kujan-Bulak gibt es kein Petroleum, bis zur Stadt ist es weit, und man hat viel Scherereien, wenn man derartiges unternehmen will.

So lebten und leben noch heute viele kleine Eisenbahnstationen in Sowjetrußland. . . Im vergangenen Jahr jedoch wurde diese weite und einsame Station der Schauplatz eines großen Ereignisses.

Ende Dezember veranlaßte Stepa Gamalew, der Rotarmist, im Einverständnis und Mitwirkung des Bahnvorstehers, des einzigen administrativen Vertreters, und mit Hilfe Wasilis Solnze, dem einzigen Vertreter des Proletariats, eine Versammlung aller Einwohner von Kujan-Bulak. . . Stepa Gamalew ergriff das Wort und wandte sich an die bescheidenen Bürger des (sic.) S.S.S.R. Er sprach davon, daß der Tag, an dem man Lenins gedenken soll, nahe sei. *Er sprach davon, daß an diesem Tag in Moskau und in allen Sowjetstaaten der Republik von dem Leben und den Taten die-*

ses Mannes gesprochen werde . . . Er sagte, daß auch das kleine, vergessene Kujan-Bulak sich einen *Lenin aus Gips* anschaffen müsse. Die verwaisten, *armen Nachkommen* der khokandschen Thane . . . lauschten aufmerksam dem fremden Mann, und schwiegen. . . Nachdem eine Woche vergangen war, *brachten sie die Erzeugnisse ihrer Arbeit, die ihnen manche schlaflose Nacht gekostet hatten*, mit der klappernden Eisenbahn in die Stadt. Mit viel Feilschen und Handeln verkauften sie ihre Teppiche an die Kaufleute, und nach Hause zurückgekehrt gaben sie den vierten Teil ihres Verdienstes dem russischen Mann, für Lenin.

* * *

Im Januar, vor der Abreise Stepas und Wasilis zur Stadt, um den verabredeten Einkauf zu besorgen, fand an dem Hasenquell eine zweite Versammlung aller Bewohner von Kujan-Bulak statt.

Diesmal kamen alle ohne Hemmungen, und *Stepa Gamalew sprach wieder gute Worte*, die den Sarden tief ins Herz drangen. Er sagte, daß Kujan-Bulak ein einziges Fieber wäre. *Um es zu unterdrücken, wäre es notwendig, den Sumpf hinter dem uralten Kamelfriedhof mit einer dünnen Schicht Petroleum . . . zu übergießen, davon sterben die Mückenschwärme. Es wäre besser, für das gemeinsame Geld Petroleum zu kaufen an Stelle der Gipsfigur; denn dann würden die Sarden und die Russen nachts nicht mehr vom Fieber geschüttelt werden. Und es wäre auch ein weit besseres Denkmal für Lenin; denn er hat sich immer um die Sarden . . . und andere Völkstämme gekümmert. Die Sarden begriffen ihn sofort und nickten heftig mit den Köpfen in den hohen spitzen Mützen.*

Nach zwei Wochen, *am 21. Januar*, kam wie gewöhnlich der Zug nach Kujan-Bulak, und wie gewöhnlich schrie er an den scharfen Kurven schon von weitem mit heiserer Stimme. Der Bahnvorsteher setzte seine neue Mütze auf und ging hinaus, um das Signal auf Einfahrt zu stellen. Und wie immer verließ ganz Kujan-Bulak die Webstühle und kam zur Station. Diesmal brachte der Zug drei Zisternen mit. Die dritte enthielt *Petroleum*. Der Zug wurde mit Freudenschrei empfangen, die frühere Schläfrigkeit war wie weggeblasen. Die Maschinisten, die ein Menschenalter diese Strecke fuhren, wunderten sich. In Kujan-Bulak ist Lärm? Und als der Zug nach fünf Minuten die Station verließ und *nur ein wenig Rauch zurückblieb und der Geruch weiter Strecken*, da machten sich die Einwohner von Kujan-Bulak unter der Führung von Stepa Gamalew an die Arbeit.

Die *armen, verwaisten Nachkommen* der khokandschen Thane nahmen gefüllte Eimer in die Hände und gingen alle einträchtig zum Sumpf. *An diesem Tage fanden in der ganzen Republik Meetings und Versammlungen statt, an diesen Tag wurden in Städten und Dörfern begeisterte Reden gehalten und gute Taten verrichtet zum Andenken Lenins. Das Requiem brauste über Flecken, Dörfer und große Städte. Über dem Sumpf hinterm Hasenquell flossen schwarze Petroleumströme.*

Sollten Sie einmal die mittelasiatische Eisenbahnstrecke benutzen und die kleine Station Kujan-Bulak passieren, so müssen Sie wissen, daß dieser Name Hasenquell bedeutet. Der Zug hält da nur fünf Minuten, und Sie werden, wenn Sie Zeit haben, am Bahnhofsgebäude einen roten Fetzen erblicken mit der Inschrift:

An dieser Stelle sollte das Denkmal Lenins stehen, aber statt des Denkmals kaufte man Petroleum und goß es über den Sumpf. So hat Kujan-Bulak zum Andenken und im Namen Lenins die Malaria erstickt.

Sie werden kaum Zeit haben, diese Inschrift zu Ende zu lesen, denn der Zug hält nur fünf Minuten, die Lokomotive wird mit ihrer heiseren Stimme unruhig aufschreien und in die gelbe Sandwüste sausen. Sie werden an einigen Häusern vorbeirasen, in deren Fenstern verräucherte Geranienstöcke stehen, über die Sandwüste werden zu Tode erschrocken graue Hasen davonspringen.

„Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin“

1

- 1 Oftmals wurde geehrt und ausgiebig
Der Genosse Lenin. Büsten gibt es und Standbilder.
Städte wurden nach ihm benannt und Kinder.
Reden werden gehalten in vielerlei Sprachen
- 5 Versammlungen gibt es und Demonstrationen
Von Shanghai bis Chicago, Lenin zu Ehren.
So aber ehrten ihn die Teppichweber von Kujan-Bulak
Kleiner Ortschaft im südlichen Turkestan:
- Zwanzig Teppichweber stehen dort abends
- 10 Fiebergeschüttelt auf von dem ärmlichen Webstuhl.
Fieber geht um: die Bahnstation
Ist erfüllt von dem Summen der Stechmücken, dicker Wolke
Die sich erhebt aus dem Sumpf hinter dem alten Kamelfriedhof.
Aber die Eisenbahn, die
- 15 Alle zwei Wochen Wasser und Rauch bringt, bringt
Eines Tages die Nachricht auch
Daß der Tag der Ehrung des Genossen Lenin bevorsteht.
Und es beschließen die Leute von Kujan-Bulak
Arme Leute, Teppichweber
- 20 Daß dem Genossen Lenin auch in ihrer Ortschaft
Aufgestellt werde die gipserne Büste.
Als nun aber das Geld gesammelt wird für die Büste
Stehen sie alle geschüttelt vom Fieber und zahlen
Ihre mühsam erworbenen Kopeken mit fliegenden Händen.
- 25 Und der Rotarmist Stepa Gamalew, der
Sorgsam Zählende und genau Schauende
Sieht die Bereitschaft, Lenin zu ehren, und freut sich
Aber er sieht auch die unsicheren Hände.
Und er macht plötzlich den Vorschlag
- 30 Mit dem Geld für die Büste Petroleum zu kaufen und
Es auf den Sumpf zu gießen hinter dem Kamelfriedhof
Von dem her die Stechmücken kommen, welche
Das Fieber erzeugen.
So also das Fieber zu bekämpfen in Kujan-Bulak, und zwar
- 35 Zu Ehren des gestorbenen, aber
Nicht zu vergessenden
Genossen Lenin.

Sie beschlossen es. An dem Tage der Ehrung trugen sie
Ihre zerbeulten Eimer, gefüllt mit dem schwarzen Petroleum
Einer hinter dem andern hinaus
Und begossen den Sumpf damit.

40

So nützten sie sich, indem sie Lenin ehrten und
Ehrten ihn, indem sie sich nützten, und hatten ihn
Also verstanden.

2

Wir haben gehört, wie die Leute von Kujan-Bulak
Lenin ehrten. Als nun am Abend
Das Petroleum gekauft und ausgegossen über dem Sumpf war
Stand ein Mann auf in der Versammlung, und der verlangte
Daß eine Tafel angebracht würde an der Bahnstation
Mit dem Bericht dieses Vorgangs, enthaltend
Auch genau den geänderten Plan und den Eintausch der
Leninbüste gegen die fiebervernichtende Tonne Petroleum.
Und dies alles zu Ehren Lenins.
Und sie machten auch das noch
Und setzten die Tafel.⁴

45

50

"Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin," occupies a special place in Brecht's oeuvre in general and in the "Chroniken"⁵ in particular. In any general comments on this cycle in the form in which it now appears, two important points should be made. First: the last two "Chroniken," "Schnelligkeit des sozialistischen Aufbaus"⁶ and "Der große Oktober"⁷ are unworthy of, and out of place in the collection as a whole. Brecht has in fact tacked on two weak poems which evince none of the formal characteristics to be seen in the other "Chroniken," and which destroy the balanced (5+5) arrangement within the cycle. The former in particular is a slight piece of smart political propaganda which is notable only for its banal and naive socialist optimism. Formally, it has no links with the other poems in the cycle; poetically it is worthless. The latter is little better, restricted as it is to self-congratulatory extolling of the proletariat: it is a limp, secular hymn of faith and trust in the miraculous power of "der große Oktober" and deserves the same scorn that Brecht himself was wont to pour on the heads of those who blindly accepted everything that religion told them. To appreciate the difference between this type of verse, in which language and rational argument take second place to a raucous or trivial political message, and Brecht's better political poetry, one has only to look at the "Lieder" and "Chöre" from *Die Mutter*.⁸

4 GW 9, pp. 666-68.

5 GW 9, pp. 656-677.

6 *ibid.*, p. 675.

7 *ibid.*, pp. 675-77.

8 *ibid.*, pp. 460-68, *passim*.

Secondly: the first five "Chroniken" are all centered round a presentation of past situations and incidents—based on Brecht's own reading of works of literature—and are concerned with the problem of a re-appraisal of these from a personal standpoint, or with the application to the present day of lessons which can be drawn from a re-appraisal. In the last lines of the "Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus," with the reference to the "heraufkommende(n) Bombenflugzeuggeschwader des Kapitals,"⁹ the poem (and with it, the cycle) makes the first explicit reference to contemporary history and to modern society. The poet's gaze, together with the reader's, is now openly directed not at the past, but at the present, at the twentieth century. It will remain so for the remaining five "Chroniken." Thus these lines anticipate the significant change of theme which receives its first detailed treatment in "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin."

Essentially then, the cycle can be considered to fall into two halves, each comprising five poems. The first half views the historical, the past, from a modern standpoint: it shows Brecht debating with figures of literature and re-examining and re-interpreting aspects of literary tradition. The second half is set firmly in the present and deals, with the exception of "Kohlen für Mike," with actual events from contemporary history. Seen in this context, "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin" occupies in the latter half of the cycle a position and significance similar to that of "Fragen eines lesenden Arbeiters,"¹⁰ which opens the cycle and sets its mood and thematic. The important distinction, however, is that "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin" exemplifies and provides an answer to a problem, while "Fragen eines lesenden Arbeiters" begins and ends on a questioning note. The poem represents a classic instance in Brecht's work of the treatment of the relationship between theory and practice. In this one "Modellfall" Brecht presents the actual realization of the learning process which a reading of the "Chroniken" is intended to encourage.

From a comparison of the report with the poem it is clear that, although Brecht follows the outline of the incident fairly closely, he is ready to depart from, or disregard the original when it suits his purpose. Two examples will suffice to illustrate his method. The poem's opening lines, which serve as a type of prologue, have no exact parallel in the report, though there is a similarity of structure and language with Paragraph 10. And, where three characters are set apart from the anonymous mass in the report, Brecht fuses Stepa and Wasili, since the latter is superfluous for the poem. Stepa is then presented as the heroic Trotzky image of the "mature comrade"—not, as elsewhere, in the van of industrial agitation, but as the moving force behind the change in

9 *ibid.*, p. 666.

10 *ibid.*, pp. 656-7.

the social situation. Such instances apart, Brecht has approached the problem of re-fashioning his material with two primary considerations in mind: to reduce the content of the report to a manageable shape, and to present this compressed version in a direct, simple style which will throw the incident itself into sharper relief. The poem itself is more concise, more concentrated. Its style is notable for its tautness and exact clarity, where the model's greater expansiveness tends towards a filling out of the background and a consequent blurring in outline of the incident which is intended to dominate the foreground. The difference could be seen as that between a rather muddled and cluttered, if cosy, oil (in the case of the report) and a sharply defined etching drawn with a bold and secure feeling for line.

To view this poem, as Silvia Schlenstedt, does, as "ein Bekenntnis Brechts zu Lenin und zu der Sowjetunion"¹¹ is not only to mistake its purpose, but to disregard its structure, its content, and the significance of its title. The fact that Brecht discarded the newspaper caption and chose instead "Die Teppichweber von Kujan-Bulak" as the title for the first published text of the poem is an unequivocal indication of the importance he attached to their role in the poem. Nevertheless, the earlier title is unsatisfactory in that the poem's message depends on the development of the relationship between the wish to honor Lenin and the way in which this intent becomes deed in an act which is to have a positive and beneficial effect on the situation of the carpet weavers. The most important role in the poem is filled neither by Lenin nor by the carpet weavers considered as separate from one another. It is the *act* of honoring Lenin, the particular form this takes, and the way in which the one relates to the other which the poem is intended to commemorate. It is no longer merely a "Denkmal für Lenin": it is also Brecht's tribute to the carpet weavers. He values the incident not because it represents a passive, uncritical worshipping at Lenin's granite monument, but because it demonstrates the active realization and implementation of the spirit of his ideas. Hero-worship and the unquestioning and rigid adherence to an unmodified catechism, which will not adapt to the changing situation, are of no use. One should not erect a lofty monument and sit in mute worship at its feet, but should attempt to build on, and learn from Lenin's method. His teachings are to be reassessed, kept fluid, not allowed to become rigid and unyielding testaments of the past.

For Brecht, the two processes of "lehren" and "lernen" are complementary functions. The carpet weavers' honoring of Lenin is *new*, and is set against the *old* forms of commemoration described in ll. 1-6. But, as he remarks elsewhere:

11 Quoted by Lerg-Kill, p. 96.

Das Neue muß das Alte überwinden, aber es muß das Alte überwunden in sich haben, es "aufheben". Man muß erkennen, daß es jetzt ein neues Lernen gibt, ein kritisches Lernen, ein umformendes, revolutionäres Lernen. Es gibt Neues, aber es entsteht im Kampf mit dem Alten, nicht ohne es, nicht in der freien Luft.¹²

In essence, what Brecht presents in the poem is an illustration of the dialectical relationship between theory and practice, between teaching and the lessons to be drawn.

As in a number of Brecht's poems from the thirties, the dialectical principle (in the broadest sense of this general term) provides not only the material for this poem but also conditions its very structure. A general examination of what Brecht understood by "the dialectic" and "dialectical" and how this understanding affects his work is still to be written. But the importance he attached to the principles of dialectical materialism and the way in which a dialectical approach to art and reality leaves its mark in his work are both obvious from his own frequent use of and comments on the term, and from isolated analyses such as those in the works of Schumacher,¹³ Dietz,¹⁴ and Müller.¹⁵ For Brecht, the term dialectical can refer not only to a way of looking at the world, but also to the compositional approach to the use of various structural and formal elements. Thus, in such obviously dialectical poems as "Lob der Dialektik"¹⁶ and "Lob des Kommunismus"¹⁷ we find Brecht using the thesis-antithesis-synthesis structure. And within this larger structural pattern, he deliberately makes use of such figures of speech as anaphora and polysyndeton, and of such syntactic devices as parataxis and parallelism. This can appear in two forms: as the balancing of either similar or disparate elements and statements (= antithesis).

Bearing this in mind, it is thus significant that Brecht introduces the two important figures—Lenin and the carpet weavers—in the title. Throughout the poem itself, his careful arrangement of statement, his balancing not only of the introduction against the action proper of the poem but also of Section 1 against Section 2 is a further indication of the dialectical pattern which runs

12 GW 19, p. 314. And cf. in this connection the "Vorspruch" to Scene 4 of *Leben des Galilei*: "Das Alte sagt: So wie ich bin, bin ich seit je./Das Neue sagt: Bist du nich gut, dann geh." GW 3, p. 1261.

13 Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte. Bertolt Brechts Leben des Galilei und andere Stücke* (Berlin 1965), esp. pp. 280–96.

14 Günter Dietz, "Bertolt Brechts dialektische Lyrik," in: *Deutschunterricht* 18, Heft 2, pp. 66–77.

15 Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, 1967), passim, and esp. pp. 30–63.

16 GW 9, pp. 467–8.

17 *ibid.*, p. 463.

through the whole work. Even the narrative perspective and the use of tenses can be seen as further threads in this pattern.

In ll. 1–8, which provide the frame for the poem's action, the verb-forms alternate between the past and the present. The comment which immediately springs to mind is that this use of different tenses is unremarkable in as much as it fits in with the sense of the various statements. To write "Büsten *gab* es und Standbilder" would be not only illogical but would also imply that such memorials were a thing of the past, and no longer existed. The same comment holds good in the case of the verbs in ll. 4–5. On the other hand, the reverse alteration of tense (i. e. past → present) could apply to ll. 1 and 3 with no ensuing illogicality. "Oftmals *wird* geehrt" and "Städte *werden* genannt" (unless Brecht was thinking solely of Leningrad) are perfectly acceptable, if seen as uses of the frequentative present. But if Brecht chooses the past tense for these statements, then he must have some purpose—as well as that of variation—in so doing. Clearly, formal considerations must also have prompted him to vary his tenses, and when one looks closer at the arrangement of the lines, the balancing of past against present can be seen as consistent with the dialectical structure of the whole poem. The following diagram clarifies this movement of the tenses:

past ("wurde") → present ("gibt")
 past ("wurden") → present ("werden")
 past ("ehrten") ← present ("gibt")

This conscious patterning of tenses imparts to these opening lines a feeling of fluidity and development which is as much the product of Brecht's formal sense as of the nature of the statements themselves.

However, his use of balance and counterweight does not stop there, for the entire introduction is suspended between the fixed poles of the opening and closing sentences. These balance each other, but are clearly antithetical in their content. The opposition is between "wurde geehrt" and "So aber ehrten ihn." Even the verb forms themselves represent antithetical degrees of honoring: "ehrten," the active form, is implicitly more emphatic and assertive (and, in the light of the whole poem, far more positive) than the passive and static "wurde geehrt." Brecht is presenting in this poem what he considers to be an unusual and practical method of honoring Lenin. And to accentuate this he deliberately chooses neutral and passive verbs in the opening lines to describe the *usual*, unremarkable, conventional forms of commemoration ("es gibt," "wurden genannt" etc.). In terms of content then, ll. 7–8 are the antithesis to the preceding lines.

With l. 9, the action of the poem begins, and the tone changes accordingly. ll. 1–8 were deliberately and flatly factual, presenting a series of general statements in unemotive yet slightly stylized language. But ll. 9–37 are a dramatic

narrative: not one of intense emotions and sweeping, rhetorical gestures, but low-keyed and restrained. Essentially Brecht's narrative combines both epic and dramatic elements. To use his own terms, it is both "handelnd" and "erzählend." In the introduction to the action, the reader and the facts are "gegenübergesetzt": in the section describing the events in Kujan-Bulak in the present tense, the reader is more immediately involved.

The actors in the scene are the "Teppichweber" and Stepa Gamalew—the mass and the individual. The scene caption (ll. 1–8) fades, the half-curtain is drawn back and the direct, graphic language illuminates the stage. Or, to use another analogy, it might be said that Brecht's alternation of perspective—from the general conspectus of the introduction to a concentration on the particular incident which provided the starting point for the poem—is strongly reminiscent of the techniques of the silent cinema. The poet's camera singles out and projects as a montage sequence the various images suggested by the typical "captions" in ll. 1–8. Then, after these sweeping pan-shots, with their particular illustrations of the general opening sentence, the camera focusses in for a close-up on the incident which will contrast with what has gone before. In two lines Brecht captures the setting, and the initial "Gestus" of the scene and of the characters who will act it out, with an unerring appreciation of the importance of setting both immediately before the audience. There were no verbs of movement in the introductory passage, but now the scene springs to life with the words "stehen . . . / Fiebergeschüttelt . . . auf." Brecht highlights the significance of "Fiebergeschüttelt" by positioning it at the beginning of the line, and separates the verb stem ("stehen") from its separable prefix ("auf") in such a way that the weary, difficult movement of rising from the looms is immediately visualized. The "Gestus" is conveyed not only by the words themselves, but by the balanced rise-fall layout of the sentence. The whole sentence is important, but the sequential movement reaches its resolution with the final words. Between "Zwanzig Teppichweber" and "von dem ärmlichen Webstuhl" Brecht has encompassed an entire way of life.

With the appearance of the historic present in ll. 9–37 the account gains in immediacy and directness, the pace of the narrative quickens and action replaces reflection. But the present tense is used only to show the events preceding the first decision to purchase the bust, the subsequent handing over of the money and the moment when Stepa suggests his more practical course. For such a course the right type of thinking is necessary:

Alles kommt darauf an, daß ein richtiges Denken gelehrt wird, ein Denken, das alle Dinge und Vorgänge nach ihrer vergänglichen und veränderbaren Seite fragt.¹⁸

It is but a short step from this type of thinking to the concept of dialectics, which is, for Brecht, "(die) Lehre vom Fluß der Dinge."¹⁹ And in presenting a scene, whether it be in the theater or, as here, in poetry, he is primarily concerned with processes.²⁰ Thus it is the process of reaching the new decision and the moving away from the old attitude which this section of the poem captures. The basic principle remains the same: to honor Lenin. What is new is the carpet weavers' manner of honoring him, and it is their movement towards this which the poem, in its turn, intends to commemorate. That is why the account of the events subsequent to the decision (i.e. the carrying out of Stepa's suggestion) is so brief and to the point. It is also the reason for Brecht's assigning ll. 45-55 a special place in the poem's structure. For the relationship of Section 1 to Section 2 and the way in which the one balances and necessarily supplements the other is a further aspect of the dialectical structure of the poem—similar in its way to the relationship between theory and practice and "lehren" and "lernen" that the poem presents. It is in effect intended to provide an impetus, a starting point for a new theory-practice sequence. The erection of the "Tafel" as a tangible, visual image and reminder of the incident is a correlative within the poem to the poem itself and its intended function.

But all such commendable artistic aims and compositional methods only provide the framework for the poem: a framework whose structure is a hollow shell unless the poet can fill it out with, and express his meaning in, a language which convinces the reader that he is confronted with something more than a conceptualized diagram of reality, or an unimaginative rehashing of a prose account. Throughout the poem, the diction reflects that balance between the "high" and the "low" styles, between the poetic and the prosaic which is the hallmark of Brecht's verse. It is possible to demonstrate the validity of this distinction by examining the arrangement of the opening lines. The first sentence in particular has a solemn, almost classical ring to it: the result both of the position of the words and the rhythmic pattern they form. In the opening lines Brecht deliberately separates two elements in a phrase l. inked by "und" and sets the second element at the end of the line (ll. 1-3 and l. 5). The result is that the words thus singled out receive an emphasis they would otherwise have lacked. But at the same time, this repeated parallel structure and the way in which the lines thus acquire a final roundness mark the product off as a type of "gehobene Sprache,"²¹ as the work of the poet rather than of the reporter or conversationalist.

19 loc. cit.

20 Cf. in this connection one of the factors Brecht cites as characteristic of the epic theater—"Der Mensch als Prozeß." *Schriften zum Theater*, Bibliothek Suhrkamp, p. 20.

21 Brecht uses this term in "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," *GW* 19, p. 396.

And although the poem as a whole is, in its line arrangement and structure, an example of Brecht's "reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen," there are occasions when a regular, more traditional "formal" rhythm shows through:

— — — — — — — — — — — — — — — —
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 Oftmals wurde geehrt und ausgiebig
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 . . . Büsten gibt es und Standbilder.
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 Zwanzig Teppichweber stehen dort abends
 — — — — — — — — — — — — — — — —
 Fiebergeschüttelt auf von dem ärmlichen Webstuhl.

These lines all display various combinations of dactyls and trochees: as the bracketed feet show, the combination dactyl plus trochee is particularly common (for further instances, cf. ll. 21, 33, 54-5). In other words, at important and crucial stages in the poem and when a particular idea or particular words are to be emphasized, traces of a traditional approach to metre can be seen in Brecht's verse.²²

In his depiction of the scene in Kujan-Bulak, Brecht makes use of key words and limits himself to a few carefully chosen images which enable the reader to visualize the scene. References to "Fieber" and the constant linking of Lenin's name with "ehren" or "Ehrung" serve to remind the reader of the situation. The repetition of these motifs, which determine the poem's action, serves to stress the urgent need for a decision which will accommodate the wish for the one, and alleviate the problems of the other. In l. 15, the image of the train "die . . . Wasser und Rauch bringt" is a good illustration of Brecht's combination of a literal meaning and metaphoric significance in a single image. The smoke, not left behind (as in the report) as the "Geruch von langen Strecken," but swirling over Kujan-Bulak as the train pulls in, is not "brought" to Kujan-Bulak in the same sense in which the water is destined for the inhabitants. As Lerg-Kill observes, the train is the "Symbol des beginnenden Fortschritts, gleichzeitig aber auch ein der Kommunikation dienendes Verkehrsmittel . . ." ²³ And in two lines, Brecht has captured its particular significance

22 Features such as these, together with the deliberately stylized character of, for instance, ll. 1-8, 42-44 and 53-55, contribute to the occasionally (perhaps contrived?) neo-classical feel of the poem. For a further discussion of Brecht's use of a more traditional metric pattern cf. the author's "Progress is the law of life: Brecht's poem 'Die Internationale,'" in: *German Life and Letters*, 23 (April 1970), pp. 255-68.

23 Lerg-Kill, p. 95. It seems appropriate to point out that the appearance of the train follows closely on the mention of the "Kamelfriedhof" in l. 13. This juxtaposition of the old methods of transport with the new is hardly accidental, since it is

for the people of Kujan-Bulak, and described the train. Not in the clichéd terms of the report as an "iron horse," nor by concentrating on its outward appearance, but by selecting something which is both obvious and yet individual—the smoke from the engine.

As for the carpet weavers themselves, they are not described in any great detail: they are characterized in terms of their environment ("ärmlichen Webstuhl"), the difficulty of their daily work ("mühsam erworbenen Kopeken"), and the effects of the fever. In the scene where they return with the money, Brecht expands this latter factor by focussing on one seemingly insignificant detail which assumes a place of importance in Stepa's mind and consequently in the reader's. The sight of the "fliegende(n)" (l. 24) and subsequently "unsichere(n) Hände" acts as the catalyst, and in Stepa's mind suddenly crystallizes the idea which will prove the salvation of Kujan-Bulak. Schuhmann, in his analysis of the poem, is not strictly accurate with his comments on Brecht's characterization of Stepa and the carpet weavers. He declares:

Lenin lebt nicht nur im Herzen der Teppichweber, weil die alljährlichen Ehrungen die Erinnerung an ihn wachhalten, sondern weil seine Ideen ihre weltverändernde und menscheitsbeglückende Kraft immer wieder bestätigen.²⁴

But the inhabitants of Kujan-Bulak, with the exception of Stepa, know little (if anything) of Lenin's teaching: nor—so it seems—are they aware of the date of the anniversary of his death. And Schuhmann has nothing at all to say about the role of Stepa in the poem, even though he is the motive force behind the purchase of the petroleum. If the carpet weavers know anything of Lenin's teachings, they certainly have not the far-sighted understanding of possible applications of his message which Stepa possesses. To state as Schuhmann does that: "Die Teppichweber aber kennen bereits die praktischen Ergebnisse dieser Lehre und wissen um das geistige Vermächtnis des großen Lenin"²⁵ is to miss the whole point of the role of Stepa and the way Brecht describes him. He it is who can translate thought and lesson into deed, not the carpet weavers. Schuhmann seems intent on showing how their actions are superior to those of the brakemen in "Kohlen für Mike" by virtue of the fact that the latter take place in capitalist America, while "... der Gegensatz zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten ist im Land des Sozialismus schon seit Jahren aufgehoben."²⁶(!) There may not be an opposition between exploiter and exploited in the poem but there is certainly a contrast between Stepa and the

consistent with the old-new opposition which characterizes the poem—though the reader could be pardoned for finding Brecht's stressing of such a point both clumsy and over-scrupulous.

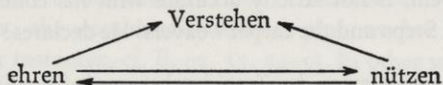
²⁴ Schuhmann, p. 218.

²⁵ *ibid.*

²⁶ *ibid.*, p. 216.

carpet weavers. For it is Stepa who rouses them to action: and the poem, in commemorating the collective act, also exemplifies the truth of Marvell's comment: "So much one man can do / that does both act and know."

Lines 42-44²⁷ are the pin linking Section 1 with Section 2, for in them Brecht sums up the significance of the carpet-weavers' action. In effect he is providing a secular, social epigram on their behavior which might be seen as a variation on La Fontaine's "Aide-toi, le ciel t'aidera." Only in this case, it might read: "Aide-toi, Lenin t'aidera": in improving their own lot, the carpet weavers are helping themselves first and the cause of Lenin second. And on this basis, the stage is set for future assistance from the lessons to be learned from Lenin's teachings. Furthermore, the dialectical pattern which runs through the whole poem (and which is also implicit in La Fontaine's moral) receives its most forceful delineation in the content and structure of these lines:



l. 42, with its emphatic "so nützten sie sich" immediately recalls the earlier "So aber ehrten ihn" (l. 7), thereby adding yet a further factor to the dialectical structure of the poem, which throughout depends for its development and movement on the way in which statements are made and decisions taken, to be supplemented, expanded, or relativized in their turn.

So too, the significance and meaning of the poem remain incomplete without an understanding of the place ll. 45-55 occupy in the overall structure. Lerg-Kill remarks that the use of "Wir haben gehört" in this poem is similar to the use of the introductory "Wir hörten" or "Wir erfahren." She sees the "Wir" as:

das insinuiierende "Wir" des Kommunikators, der sich als Überlieferer eines Geschehens weiß und durch seine Mittlerstellung zwischen Geschehen und Rezipienten den Nachvollziehenden in direkte Beziehung zu dem Erzählvorgang setzt.²⁸

And this use is to be distinguished from the "Wir" "... das die Aussage des Kollektivs kennzeichnet."²⁹ In this poem, "Wir haben gehört" does not *introduce* an account: the fact that it occurs *within* the poem points to a slightly modified function, although it can still be seen as a type of "epischer Sprachgestus." But in this poem it hints at an apparent identification of narrator and audience (apparent, because in reality the writer is in a sovereign position vis-à-vis his account). The use of the introductory "Ich habe ge-

27 The use of chiasmus in these lines is a further accentuation of the dialectical pattern.

28 Lerg-Kill, p. 187.

29 *ibid.*

hört"³⁰ or "Wir hörten"³¹ in other poems is intended to demonstrate explicitly that the poet is already familiar with the facts he is about to present. He has heard, or read it all, and is communicating to the reader material which has already been carefully ordered. Thus the audience is told that it will receive the facts at two removes. But in this poem Brecht is suggesting that both he and his audience are simultaneously present at the unfolding of the details. Using Lerg-Kill's terms, it is more correct to say that *both* reader and poet are "die Nachvollziehenden": the use of "wir" is more in keeping with the collective use defined above. In effect its function is closer to that of the rhetorical turn of phrase, whereby the speaker turns suddenly to his audience and directly addresses them. Such an interruption in the flow of a speech or, as here, of a poem, is intended to warn and prepare the audience that there still remains an important point to consider. The "you" of the audience and the "I" of the narrator are brought together in the collective "we" and are now related directly to the poem.

The incident in Kujan-Bulak is incomplete without the tangible reminder of the details of the decision and how it was carried out. Future visitors and generations are to be reminded of the exact ("genau") stages in all that took place. Brecht is concerned that the aftermath be seen to be as important as, and a necessary supplement to, the action described in Section 1. The report states clearly that the traveller will not have time to read the *brief* account on the "Fetzen." Brecht, far from following this, has one of the inhabitants suggest the idea of a "Tafel," which—to judge from ll. 50–52—would contain a more detailed account of the plan and the incident itself. And the substitution of a plaque for a scrap of material suggests not that the traveller will have time for only a fleeting glance, but rather that this plaque should and will be read by travellers who will not be bound by such mundane considerations as the timetable. The plaque is an image of permanence, of an enduring commemoration of the incident, while a shred of cloth, far more subject to the effects of time, is all too temporary.

There remains one important point which, thematically, links Section 1 with Section 2—the final word in l. 44, "verstanden." "Verstehen" is the synthesis of "lernen" and "lehren," and relates both to the "nützen-ehren" relationship in Section 1 and to the subsequent speech of the anonymous character in Section 2. For his action also displays a further understanding of the implications of the incident in Kujan-Bulak and of how this, in its turn, can be turned to others' benefit. Whereas in Section 1, it was Stepa and not the carpet weavers who saw the problem and suggested the novel solution, it is now one of the mass, who, perhaps stimulated to thought by Stepa's example,

30 *GW* 9, p. 669.

31 *ibid.*, p. 673.

has demonstrated that he has learnt from the altered decision. The man calls for the necessary commemoration of the incident, to ensure that its significance lasts, just like the "Nicht zu vergessenden Genossen Lenin." By including this passage, Brecht is presenting an invitation to his audience to act on the poem's example in the same spirit in which this one individual has had a new insight into reality and the social situation.

It is the last three lines, with their forceful and strongly rhythmical parallel structure, which bring the poem to an impressive and telling conclusion. Each one of these short clauses is essential to the feeling of resolution on which the poem closes: not one can be omitted without seriously disturbing the rhythmic pattern. "Und sie machten auch das noch" might be considered superfluous, in that its content is implied in the last line. But the loss to the shape of the poem's conclusion would be damaging. Brecht needs these three clauses to achieve a full close, and they linger in the reader's mind like three chords which resonantly affirm and round off all that has come before.

With this poem and the others following in the cycle, Brecht is presenting the "Historisierung der Gegenwart,"³² and documenting a case which shows how "die Jetztzeit wird zur Historie."³³ Together with "Kohlen für Mike" it is not only the most successful of the "modern" "Chroniken": it is also one of his finest and most effective Marxist poems. Although it depends for its message and force on the subtle interplay of opposing factors, it is neither diffuse nor obscure, neither naive nor transparently simplistic. It is only on closer examination that one can fully appreciate Brecht's achievement in presenting a picture of the dialectical principle in action in a form and language which are immediately accessible and intelligible. Years later he was to write:

Ich benötige keinen Grabstein, aber
 Wenn ihr einen für mich benötigt
 Wünschte ich, es stünde darauf:
 Er hat Vorschläge gemacht. Wir
 haben sie angenommen.
 Durch eine solche Inschrift wären
 Wir alle geehrt³⁴

Here we find again, in a personal context, those same motifs which appear in "Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin"—the wish to honor, the inscription which refers to the implementation of practical suggestions, and the permanent memorial. The action of the carpet weavers needs both the plaque and the poet's word to advertise it: and the poem itself, like "Ich benötige keinen Grabstein" and, indeed, all of Brecht's poetry concerned with man's social situation, is intended to provide a blueprint for the future.

32 Cf. Müller, p. 40.

33 GW 16, p. 610.

34 GW 10, p. 1029.

DOROTHEE SÖLLE

[Köln]

DIALEKTIK UND DIDAKTIK
IN BRECHTS KEUNERGESCHICHTEN

Bertolt Brecht hat sich in seinen *Geschichten vom Herrn Keuner* eine Form geschaffen, die seinem Verständnis von Kunst als »einer Methode, Belehrung zu vermitteln« (19, 424)¹ adäquat ist; daß die Belehrung nicht unmittelbar gegeben, nicht wie eine Ware vom Verkäufer über den Tisch gereicht wird, sondern vielfältig mit der Intelligenz des Lesers oder Hörers solcher Geschichten in Beziehung gesetzt und mit seiner Situation »vermittelt« wird, versteht sich. Brecht war im Zuge der Begründung und Entwicklung seiner Kunsttheorie daran interessiert, den Ausdrücken »Lehrer, lehren, lehrhaft, die Lehre« den dogmatisch bevormundenden Beiklang und den langweiligen Schulgeschmack zu nehmen; er versuchte das, was seinen Kritikern lehrhaft erschien, als einen Akt der »Selbstverständigung« der unterdrückten Klasse darzustellen, und diese Selbstverständigung hielt er auch unter dem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt für einen »genußvollen Prozeß« (19, 355). Lernen und Genießen gehören für Brecht zusammen; nur in einer Gesellschaft, die das Lernen aus einer genußvollen Tätigkeit zu einer bloßen Technik des Kaufens zum Zwecke des Weiterverkaufs verdinglicht hat, müssen Lernen und Genießen einander ausschließen. Dagegen läßt sich das ästhetische Interesse Brechts – der Genuß – von den Bedürfnissen des Kampfes – der Belehrung – nicht abstrahieren.

Die Form der Keunergeschichten kommt diesem doppelten Interesse entgegen. Es sind Prosastücke von zwei Zeilen bis zu anderthalb Seiten Länge, darunter Parabeln, Anekdoten und Aphorismen, am häufigsten Apophthegmata, die die Antwort Herrn Keuners auf eine Frage oder auf eine als Frage verstandene Situation geben. Sie nehmen also eine Mittelstellung ein zwischen der reicher ausgeführten Anekdote und der noch weiter verknappten und allgemeingültig gewordenen Sentenz. Der Erzähler ist sparsam, geradezu lakonisch, was die Atmosphäre, das Detail angeht, und jedes Wort in solchen kurzen Stücken scheint mit Bedacht gewählt.

I

Die erste Serie von Keunergeschichten hat Brecht 1930 in den *Versuchen* veröffentlicht, zu einer Zeit also, als seine Beschäftigung mit dem wissenschaftlichen Marxismus, die er 1926 begonnen hatte, abgeschlossen war. Die Pro-

1) Alle Zitate mit Band- und Seitenzahl nach B. Brecht, *Ges. Werke*, Frankfurt 1967.

duktion von Keunergeschichten reicht bis in seine letzten Lebensjahre hinein. Eine unter dem Titel »Erfolg« veröffentlichte frühe Geschichte lautet: »Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen und sagte: ›Sie ist schön.‹ Sein Begleiter sagte: ›Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist.‹ Herr K. ärgerte sich und sagte: ›Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat.« (12, 387)

Die Geschichte enthält wie viele andere Geschichten eine bestimmte Provokation des Lesers, die sich als Ärger, Erstaunen, Zurückfragen oder Erbleichen gestisch artikuliert, eine Provokation, die die Denkbewegung in Gang setzt und auf den Aphorismus hinführt. Hier ist der provozierende Punkt im Ärger des Herrn K. über die harmlose Bemerkung seines Begleiters erreicht. Welchen Grund hat Herr K., sich zu ärgern? Daß Schönheit Erfolge verursachen kann, ist doch eine unbestreitbare Tatsache! Der Begleiter Herrn K.s denkt durchaus normal: Schönheit ist etwas Natürliches, etwas Gegebenes. Vielleicht ist er fromm und hält sie für eine Gabe Gottes; vielleicht spricht er auch einfach von der Natur, die für ihn die objektive Grundlage alles, auch des sozialen Lebens ist. Die Schönheit der Schauspielerin ist ein Faktum, der Erfolg ist seine Folge. Die Natur ist das Erste, die menschliche Gesellschaft wird von den Gaben, Kräften und Ordnungen der Natur bestimmt. Die Wirkungen dieser Naturgegebenheiten auf die Gesellschaft lassen sich voraussagen, und der Erfolg der Schönheit ist ebenfalls etwas Natürliches; so »natürlich« wie das Kapital Zinsen trägt und Prozente abwirft, so natürlich hat die Schönheit Erfolg. Der Begleiter Herrn K.s schätzt das Kapital der vorübergehenden Schauspielerin richtig ein, indem er sich an ihren Erfolg erinnert.

In der herrschenden Anschauung ist Schönheit naturhaft verstanden und infolgedessen verdinglicht, unter den herrschenden Kategorien wird sie verstanden als verwertbares Kapital. Die Gestalt eines Menschen wird als Ware gehandelt. Im Rahmen dieses Verwertungszusammenhanges wird der Mensch als Natur, nämlich von seinen Anlagen und Gegebenheiten her, verstanden, aber eben diese Natur ist wie alle Natur ein ausbeutbares Objekt des Menschen geworden. Der Versuch, sich ein unmittelbares Verhältnis zu dieser natürlichen Schönheit zu bewahren, muß von diesem Verwertungszusammenhang abstrahieren, er muß ihn ausklammern oder verdrängen, um abstrakt und zugleich sentimental bleiben zu können. An anderer Stelle beschreibt Herr Keuner sein Verhältnis zur Natur als eigentümlich reduziert. Die Bäume, die er gern vor seinem Haus sehen, aber keinesfalls eigens aufsuchen möchte, beruhigen ihn deswegen, weil sie keine Gebrauchsgegenstände sind – »wenigstens für mich, der ich kein Schreiner bin«, wie er verschmitzt hinzufügt (12, 382). Aber selbst vor dieser Freude am beruhigend Selbständigen, Nichtverwertbaren der Natur warnt Herr K., weil das auf die bloße Empfindung hin abstrahierte Anschauen der natürlichen Schönheit denjenigen, der »ohne Arbeit in der Natur« weilt, »leicht in einen krankhaften Zustand versetzt«, der eben davon herrührt, daß man vom Verwertungszusammenhang absieht und ihn vergißt. Diese Art

sentimentalischer Schönheitssuche wendet sich zurück zur Natur und sieht ab von der geschichtlichen Welt, in der erst die Aufhebung des Verwertungszusammenhangs in den sozialen Beziehungen ein neues Verständnis von neuer geschichtlicher Schönheit vermitteln könnte; ein Gespräch über Bäume, d. h. über die unverwertbare Schönheit der Bäume, ist erst möglich, wenn Menschen nicht mehr verwertet werden.

Herrn K.s Verhältnis zur Natur ist also dialektisch: die Beruhigung oder der Trost des Natürlichen wird erfahren; aber dieser Genuß kann nicht unmittelbar bleiben, er wird in Frage gestellt von der sozialen Realität. Die Synthese aus diesem Widerspruch ist jetzt nicht gegeben; erst in einer Gesellschaft, in der Menschen nicht mehr auf ihre Verwertbarkeit hin angesehen werden, gibt es ein Recht, sich am Unverwertbaren in der Natur ohne Scham zu freuen.

Aber für Herrn K. gibt es noch eine andere Art von Schönheit als die natürliche, gegebene. Sie ist es, die ihn in der Geschichte von der Schauspielerin interessiert. Der bürgerliche Begleiter Herr K.s vollzieht in seinem Denken den Verwertungszusammenhang, wenn er den Erfolg auf die Schönheit zurückführt, Herr K. dagegen bemerkt die Schönheit als erster, und zwar unabhängig vom Verwertungszusammenhang. Er ist darum genötigt, eine andere Logik als die der Kapitalverwertung aufzustellen, eine Logik, in der die Geschichte eines Menschen, seine Erfolge und Mißerfolge nicht von seinen natürlichen Anlagen herrühren, wo vielmehr umgekehrt auch das, was uns zunächst wie ein Stück Natur erscheint, eine Folge erlebter Geschichte darstellt. Die Geschichte ändert die Natur. Schönheit ist nicht ein vorgegebenes und darum der Verdinglichung preisgegebenes Faktum, sondern sie ist dem Menschen zur Verwirklichung aufgegeben oder, weil diese Formulierung vielleicht idealistisch mißverstanden werden könnte (als sei es die Sache des einzelnen, der zu werden, der er ist): die Schönheit des einzelnen ist allen aufgegeben. Herr K. ist nicht wie sein Begleiter im Reiche der Notwendigkeit beheimatet, in dem die Schönheit verwertet wird, sondern in dem der Freiheit, in dem Schönheit erworben und verspielt werden kann. Insofern ist das Material, mit dem die Geschichte spielt – Schauspielerin und Bühne – nicht nur biographischer Zufall, sondern Hinweis auf das Reich der entmachteten, der überwundenen Natur, eben auf die Kunst. Die Schauspielerin braucht Erfolg, um schön zu sein; sie ist nicht kommewaswolle schön, sondern bleibt abhängig von ihrer Umgebung, angewiesen auf die, die ihre Schönheit wahrnehmen.² So bewahrt die geschichtliche Schönheit auch jenen Zug der alten natürlichen auf, daß sie vergänglich und gefährdet bleibt; zugleich aber glaubt Herr K., daß in dem Reich, um dessen Verwirklichung alle seine Geschichten kreisen, die Menschen schöner sein werden, weil sie in ihrer Arbeit sich selber realisieren können und anerkannt

2 Vgl. auch Me-ti, 12/555 »Der Erfolg macht schön, großzügig und sicher, zumindest macht er ein Gesicht. Der Mißerfolg verwischt ein Gesicht.«

werden. Die ausführliche Interpretation der kurzen Geschichte rechtfertigt sich darin, daß der beschriebene Grundduktus nicht allein hier, sondern in vielen Keunergeschichten derselbe ist: eine überkommene Meinung, ein Verhalten wird einem neuen anderen Verhalten oder Denken konfrontiert. »Alt und neu« ist das zugrundeliegende einfache Interpretationsschema.

II

Das vermittelnde, den Übergang provozierende Glied zwischen dem Alten und Neuen sind die in Herrn K. ausgelösten Affekte, der Ärger, der Zorn, die Verblüffung oder die Scham, die nach Marx ein revolutionäres Empfinden ist. Jedenfalls ist es die Figur des Herrn K., die die überraschende Wendung vollzieht. In einem gewissen Sinn tut Herr K. das, was Brecht von Kunst fordert: sie »soll die Dinge weder als selbstverständlich (gefühlsmäßig Anklang findend) noch als unbegreiflich darstellen, sondern als begreiflich, aber noch nicht begriffen« (18, 22). Vielleicht ist es von daher zu erklären, daß die Sekundärliteratur, die sich mit den Keunergeschichten beschäftigt hat, die innere Einheit der Geschichten im wesentlichen in der Figur des Herrn Keuner selber gesucht hat. Klaus Heinrich³ und John Milfull⁴ sind in ihren Deutungen von der Frage ausgegangen: wer ist Herr Keuner, und sie haben von einer Namensinterpretation aus, die Keuner als Keiner, als Niemand wie Odysseus verstand, sich auf das Identitätsproblem der Gestalt des Herrn Keuner fixiert. Ist er Herr Brecht? Ist er individuelles Porträt oder ein Repräsentant der Arbeiterklasse? Was bedeutet seine Anpassung an die Gewalt, seine Ethik des Überlebens, sein Sichkleinmachen oder Sichauslöschen, und wie verhalten sich diese Fragen einer Intellektuellenexistenz zum Identitätsproblem des revolutionären Denkers? Einige Schwierigkeiten der Theorien, die sich aus dieser Fragestellung entwickeln lassen, scheinen mir daher zu rühren, daß die Interpreten die historische Konkretion zu sehr vermeiden. Das Problem der Gewalt – und der taktischen Unterwerfung unter sie – ist für Brecht 1930 das Problem nicht allgemein der Gewalt, sondern der faschistischen. Seine Hoffnung darauf, daß der faschistische Agent »dick geworden vom vielen Essen, Schlafen und Befehlen« (12, 376) schließlich stirbt, ist die Hoffnung auf die Selbstwidersprüche faschistischer Gewalt, die zu ihrer Auflösung führen müssen⁵. Hoffnung ist also nicht nur eine moralische Entscheidung, die oft gegen Evidenz gefällt werden muß, wie

3 K. Heinrich, *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*. Frankfurt 1964, 47–56.

4 J. Milfull, »Herr Keuner und Herr Brecht«, in: *Germanic Review*, May 1968, 188–200.

5 Anders J. Milfull, a. a. O. 195 »Herr Egge's solution is, after all, dependent on a freak of chance, on a passive and not wholly rational waiting in a situation which may well prove hopeless«. Diese Deutung, die den paradoxen Charakter der Hoffnung im Sinne Walter Benjamins unterstreicht, träfe eher zu, wenn Brecht eine Parabel über Gewalt in sozialistischen Ländern geschrieben hätte, und hier hätte auch das Problem der Identität eines Intellektuellen die eminente Bedeutung, die

Milfull meint, sondern vor allem die vorausseilende Einsicht in die Dialektik, die weiterführt. Das Interesse an der Fragestellung von Identität und Gewalt ist für die Keunergeschichten nicht zentral, ebensowenig wie das an der Figur des Herrn K.⁶ Nicht von der Gestalt her erschließt sich die Einheit der Texte, nicht die Figur hält sie zusammen, sondern des Lehren und Lernen der Veränderung, die Didaktik der Dialektik.

Von hier aus läßt sich auch der Name des Herrn K. ohne allzu große Spekulation⁷ als »Keiner« deuten: K. ist ein Lehrer, d. h. sein wichtigstes Interesse besteht darin, sich selber überflüssig zu machen und sich für die Lernenden aufzuheben, so daß sie ihn nicht mehr brauchen. Die Schüler Herrn K.s müßten antworten wie Polyphem seinen Freunden: »Keiner ist unser Lehrer, keiner hat uns was beigebracht« – nicht nur zur Tarnung, sondern in Würdigung des Lehrers, der sich selber aufhebt. Der Wunsch, originell zu sein und ganz allein etwas zu schaffen, wird mit Recht von dem, der »keiner«, kein Besonderer sein will, verspottet (12, 379 f). Herr K. ist der Denkende, sofern er der Lehrende oder genauer: der lehrend Lernende ist. Es ist daher der Gestalt eigentümlich, ständig von sich fort zu weisen, auf das zu Lernende hin. Dem entspricht in den Geschichten die Bedeutung des Lesers. Statt nach der Funktion des Sprechenden, der Rolle des Erzählers zu fragen, ist es dieser Prosa Brechts gegenüber angemessen, nach der Funktion des Lesers zu fragen und seine produktive Rolle zu entfalten. In den »Thesen für proletarische Literatur« sagt Brecht dem Schriftsteller: »Nicht du allein kämpfst, auch dein Leser kämpft mit dir, wenn du ihn zum Kampf begeisterst. Nicht du allein findest Lösungen, auch er findet solche« (19, 373). Gerade darin unterscheiden sich die kurzen Geschichten oder Aussprüche von klassischen Erzählungen derselben Tradition, z. B. von Hebels Kalendergeschichten. So lapidar nämlich die Antworten auf Fragen erscheinen, so sehr provozieren sie doch neue Fragen. So endgültig, knapp und präzise die Formulierungen sich geben, sie erwarten doch gerade ein dialektisches, d. h. ein am notwendigen Widerspruch sich entzündendes Lesen. Nicht Herr K. nur ist damit beschäftigt, seinen nächsten Irrtum vorzubereiten (12, 377), er bezieht auch den Leser in diese Vorbereitung ein. Anders als in einigen Chören und Liedern in Brechts Dramen fehlt dem Stil

Heinrich und ihm folgend Milfull ihm zumessen. Aber Stalinismus ist in den Keunergeschichten nicht thematisiert, erst im (daraufhin zu untersuchenden) *Me-ti*.

6 Die Anspielung auf Kafkas Helden dürfte eher ironische Distanz zu Kafka verraten als einen Hinweis auf die Brecht nicht wesentlich bewegende Frage personaler Identität.

7 Spekulativ scheint mir Heinrichs Deutung (a. a. O. 52) des Keuner, der als Nichtkeiner ertappt wird, der nicht mit seiner Rolle einverstanden ist. Der Stellenwert des Wortes »verändern« in Brechts Sprache wird da übersehen. »Sie haben sich gar nicht verändert«, wie man es Herrn K. sagt, ist eine Art Todesurteil: was lebt, verändert sich. Diese Deutung ist nicht »idealistisch«, sondern dialektisch. Ein Lehrer, der sich nicht verändert, hört auf Lehrender zu sein.

der Keunergeschichten das Sentenziöse. Von der in der Geschichte gegebenen Situation abstrahierbare Sentenzen wie etwa »Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir / die Wirklichkeit ändern« (2, 663) lassen sich hier nicht finden. Wer die Keunerschen Apophthegmata sentenziös übernimmt, der hat gerade die spezifische Didaktik, also ihre Fähigkeit, einen Lernprozeß in Gang zu setzen, nicht verstanden.

Wie weit bestimmte Verhaltensweisen Lernprozesse in Gang bringen, das ist es, was Brecht an den Eigenschaften und Verhaltensweisen interessiert. In *Me-ti*, den philosophischen Erzählungen in chinesischem Gewande aus Brechts Nachlaß, die den Keunergeschichten sehr nahestehen, wenn sie auch stilistisch sentenziöser sind, heißt es einmal: »Die Klugen machen klug, die Gütigen machen gütig, die Tapferen machen tapfer« (12, 552). Sätze dieser Art müssen auf ihren ausschließenden Gehalt hin gehört werden: die Klugen sind nicht klug, sie sagen nichts Kluges, sondern sie verändern die, mit denen sie umgehen. Herr K. beobachtet an sich selber, daß er zum Nationalisten wird, als ein Besatzungsoffizier ihn demütigt. »Wodurch, fragte Herr K., bin ich für diese Minute ein Nationalist geworden? Dadurch, daß ich einem Nationalisten begegnete. Aber darum muß man die Dummheit ja ausrotten, weil sie dumm macht, die ihr begegnen« (12, 378).

Das Lernziel ist daher identisch mit dem Lernprozeß. Die Erkenntnis besteht darin: zu verhindern, daß etwas fertig wird (12, 401). Denn ebenso wie der fertige Satz wäre auch der fertige Gedanke, der die Funktion, neue Widersprüche zu provozieren, verloren hat, tot. Eine ganze Reihe von Keunergeschichten können als die Darstellung von Lernprozessen angesehen werden. Gelernt wird zu lernen. Der hilflos Knabe, dem ein anderer Junge einen Groschen weggenommen hat, wird grausam belehrt, indem ihm der freundliche Mann auch noch den zweiten Groschen fortnimmt, weil er nicht laut genug schreit (12, 381), und der Sohn Herrn K.s lernt, die eigenen Gefühle planmäßig einzusetzen, weil es keinen Sinn hat, »zu weinen bei einem solchen Wind«, wo man den weinenden Jungen überhaupt nicht hören kann (12, 412). Unter »lieben« versteht Herr K., daß er einen Menschen einem Lernprozeß unterwirft, in dem dieser dem Entwurf, den sich K. von ihm gemacht hat, ähnlicher wird (12, 386). Ein Lernprozeß wird auch in *Herr Keuner und die Flut* geschildert. »Herr Keuner ging durch ein Tal, als er plötzlich bemerkte, daß seine Füße in Wasser gingen. Da erkannte er, daß sein Tal in Wirklichkeit ein Meeresarm war und daß die Zeit der Flut herannahte. Er blieb sofort stehen, um sich nach einem Kahn umzusehen, und solange er auf einen Kahn hoffte, blieb er stehen. Als aber kein Kahn in Sicht kam, gab er diese Hoffnung auf und hoffte, daß das Wasser nicht mehr steigen möchte. Erst als ihm das Wasser bis ans Kinn ging, gab er auch diese Hoffnung auf und schwamm. Er hatte erkannt, daß er selber ein Kahn war« (12, 402). Die einzelnen Stationen dieses Prozesses sind genau angegeben. Flut und Sturm sind wiederkehrende Bilder

der sozialen Unordnung und Bedrohung, wie Wirtschaftskrisen, Arbeitslosigkeit oder Krieg sie darstellen⁸. Diese Bedrohung wird zunächst nicht bemerkt. Herr K. hält die Gegend durch die er spaziert, zunächst für ein Tal; die Gefahr, die ihm wie allen droht, ist ihm nicht bewußt. Als er sie bemerkt, sucht er nach Hilfe von außerhalb und bleibt in einer passiven Geste des Erwartens stehen. Die nächste Stufe ist der Ausdruck der absurden Hoffnung, daß die Unordnung sich nicht noch weiter steigern, sondern sich wieder legen werde. Auch hier ist die Wirtschaftskrise noch wie ein Naturphänomen, das kommt und geht, verstanden; aus dem Erwarten ist ein Abwarten geworden. Zu einem verändernden Eingreifen, einem revolutionären Handeln kommt Herr K. erst, »als ihm das Wasser bis ans Kinn ging«. Der überraschende Schluß der Geschichte: »Er hatte erkannt, daß er selber ein Kahn war«, zeigt den Umschlag von der Hoffnung auf etwas außerhalb zur Erkenntnis der eigenen Fähigkeit und Macht. Es liegt nahe, hier die Gestalt des Herrn K. mit der sich im Lernprozeß befindenden Arbeiterklasse zu identifizieren. Das Lernen verändert den Lernenden, so daß er ihm selber unbekannt Fähigkeiten und Möglichkeiten entdeckt. Noch ehe er sich kannte, »war« er ein Kahn, ein schwaches, gleichwohl taugliches Instrument zum Überleben.

III

Lernen bedeutet für Brecht, sich selber in seinen Möglichkeiten erfahren und die eigene Ohnmacht angesichts von Sturm und Flut überwinden. Lernen entspricht dem revolutionären Bewußtsein, so wie für das bürgerliche Bewußtsein bei Brecht das Kennen charakteristisch ist. Lernen ist das Gegenteil von Kennen, ein Lernender sein das Gegenteil von einem Kenner. Daher rührt eine massive Kritik der Menschenkenntnis, die für den traditionellen Weisen so charakteristisch war.

Herr Keuner hatte wenig Menschenkenntnis, er sagte: Menschenkenntnis ist nur nötig, wo Ausbeutung im Spiel ist. *Denken heißt verändern*. Wenn ich an einen Menschen denke, dann verändere ich ihn, beinahe kommt mir vor, er sei gar nicht so, wie er ist, sondern er sei nur so gewesen, als ich über ihn zu denken anfang. (12, 401 f.)

Einen Menschen kennen, heißt zugleich ihn beherrschen. Kennen ist ein Festlegen, Denken ein Verändern. Der Menschenkenner muß aufhören, an den Menschen, die er kennt, zu arbeiten, sie zu verändern oder in Brechts Sinn an sie zu denken. »Von einem großen Staatsmann, sagt Herr K., er läßt sich durch das, was einer ist, nicht darüber täuschen, was einer werden kann« (12, 404). Die Formulierung ist der menschenkennerischen Rede, die zwischen Schein und Sein zu unterscheiden versteht, nachgebildet. Herr Keuner hat kein Interesse an

⁸ Vgl. 12, 413: »Ich stand nämlich in einem steigenden Wasser.« Ebenso 12, 410: »Als der Denkende in einen großen Sturm kam . . .«

dieser Unterscheidung, er läßt sich von dem wahren Sinn nicht beeinflussen, wenn der Schein für ihn spricht. Er hält es für einen »erträglichen Affront«, wenn einer seiner Mitarbeiter eine unfreundliche Haltung zu ihm einnimmt. »Ja, aber nur hinter meinem Rücken«, verteidigt ihn Herr K. (12, 397). Nicht die Gesinnung, sondern das Verhalten entscheidet, daher ist es auch unnötig, die Gesinnung eines Menschen genau zu kennen oder ihn im Sinne des Kennens zu beurteilen. Am schärfsten tritt diese Unterscheidung von Denken und Verändern einerseits, Kennen und Beherrschen andererseits in den Stellen zutage, die eine Kritik der bürgerlichen Ehe enthalten. Der Zusammenhang von Kennen und Beherrschen, Verwalten und Ausbeuten wird evident, wenn eine Frau von ihrem Mann sagt:

»Ich habe zwanzig Jahre mit ihm gelebt. Wir schliefen in einem Zimmer und auf einem Bett. Wir aßen die Mahlzeiten zusammen. Er erzählte mir alle seine Geschäfte. Ich lernte seine Eltern kennen und verkehrte mit allen seinen Freunden. Ich wußte alle seine Krankheiten, die er selber wußte und einige mehr. Von allen, die ihn kennen, kenne ich ihn am besten.«

»Kennst du ihn also?« fragte Herr Keuner.

»Ich kenne ihn.« (12, 407)

Die Rückfrage nach einem Tatbestand, der soeben angegeben worden ist, ist ein ironischer Kunstgriff, den Brecht öfter anwendet. Die auffällige viermalige Wiederholung des Wortes »kennen« in den letzten Sätzen entlarvt dieses Wort – in seiner Anwendung auf Menschen – mehr, als Explikationen es könnten. Die durch lange Gewohnheit und Regelmäß alltäglicher Konvention vertiefte Kenntnis des anderen erscheint hier in ihrem totalen Herrschaftscharakter. Die Frau kennt ihren Mann total: »alle« Freunde, »alle« Geschäfte, »alle« Krankheiten, es ist, als dürfte der Mann außerhalb dieses von der Frau gekannten Raumes keinen mehr betreten. Der Mann hat kein Geheimnis mehr vor ihr – aber auch keines mehr für sie, und der Satz, daß Menschenkenntnis nur dort nötig ist, wo Ausbeutung im Spiele, trifft offenbar auch für die bürgerliche Ehe zu und zwar im doppelten Sinne. Einmal darf die Frau kein eigenes Leben führen, sie spricht nur von den Angelegenheiten des Mannes. Sie hat keine für die Beziehung beider nennenswerte Geschäfte, Angelegenheiten oder Freunde. Mit dem Namenswechsel hat sie auch die Existenz aufgegeben. Dafür handelt sie sich die Herrschaft durch totale Kenntnis und Kontrolle ein. Herr Keuner fragt eine andere Frau nach ihrem Mann und entwickelt ein Gegenbild, in dem Diskontinuität der Beziehung, Distanz zum Partner, der jetzt zwar so, aber auch anders reagieren kann, der also nicht vorausberechenbar ist, im Mittelpunkt stehen. »Wenn er kommt, hat er manchmal Hunger, manchmal aber ist er satt. Aber er ißt nicht immer, wenn er Hunger hat, und wenn er satt ist, lehnt er eine Mahlzeit nicht ab« (12, 408). Dieses Gegenbild des unbekannt Bleibenden beantwortet die Titelfrage »Wer kennt wen?« durchaus paradox: Die Frau, die keine Reaktion vorausberechnen kann, die die meisten

Sätze über ihren Mann mit der Formel »ich weiß nicht« beginnt, die Nichtkennnerin also, kennt ihren Mann. »Mehr kennt kein Mensch einen andern als du ihn«; – aus der Kennerschaft ist die Bereitschaft des permanenten Lernens geworden.

Herr Keuner versteht sich selber als ein Lernend-Lehrender. Lernziel ist der Lernprozeß. Dieser ist unabgeschlossen und bleibt unabschließbar. So summiert die Geschichte *Wogegen Herr Keuner war* auf heitere Weise nicht individuelle Eigenheiten, sondern alles, was geeignet erscheint, Lernprozesse anzuhalten und außer Kraft zu setzen: Abschiednehmen, Begrüßen, Jahrestage, Feste, das Beenden einer Arbeit, das Beginnen eines neuen Lebensabschnittes, Abrechnungen, Rache und abschließende Urteile (12, 410). Kennen wird als Gegenhaltung zum Lernen begriffen. Kennen schließt ein Wirklichkeitsverhältnis ein, das sich am Bestehenden orientiert und das sich seiner als unveränderlich begriffenen Eigenschaften vergewissert, um Herrschaft auszuüben. Von Lenin heißt es im *Me-ti*, daß er viele Bedingungen für den Umsturz genannt habe. »Aber er wußte keine Zeit, wo nicht an ihm zu arbeiten war« (12, 476). Daß dieser Satz Lenin in den Mund gelegt wurde und nicht Marx, beweist, daß er keinesfalls mit der Revolution abgegolten ist, so daß im postrevolutionären Stadium die alten Fähigkeiten des Kennens und des Herrschens nun wiederum in Kraft träten und die neuen, zu lernen und zu verändern, ersetzen könnten.

Kennen bleibt als die Gegenhaltung zum Lernen verstanden, weil es ein Wirklichkeitsverhältnis einschließt, daß sich am Bestehenden orientiert.

Herr Keuner sah sich die Zeichnung seiner kleinen Nichte an. Sie stellte ein Huhn dar, das über einen Hof flog. »Warum hat dein Huhn eigentlich drei Beine?« fragte Herr Keuner. »Hühner können doch nicht fliegen«, sagte die kleine Künstlerin, »und darum brauchte ich ein drittes Bein zum Abstoßen.« »Ich bin froh, daß ich gefragt habe«, sagte Herr Keuner. (12, 400)

Herr Keuner hat durch Fragen, durch angewandte *curiositas*, die Brecht als neuzeitliche Tugend schätzte, etwas gelernt. Auch diese Geschichte läßt sich unter dem Schema alt-neu deuten: die bekannte Art, Wirklichkeit zu erfahren, wird korrigiert von einem anderen Verständnis des Wirklichen her. Daß Hühner zwei Beine haben und nicht fliegen können, gehört in die bekannte Wirklichkeit. Fliegenkönnen ist für Brecht eines der stärksten Symbole der Veränderung und des Fortschritts. Aus der Zeit der ersten Keunergeschichten stammt ein *Bericht vom Fliegen*, der von der Zeit, »wo die Menschheit anfang sich zu erkennen«, handelt. »Tausend Jahre fiel alles von oben nach unten / Ausgenommen der Vogel. / Selbst auf den ältesten Steinen / Fanden wir keine Zeichnung / Von irgendeinem Menschen, der / Durch die Luft geflogen ist« (2, 589). Die Überwindung der Schwerkraft ist ein Hinweis auf das dem Menschen technisch Mögliche und zugleich auf das sozial noch nicht Erreichte.

Daß auch das Huhn fliegen kann, macht aus dem kleinen Mädchen, das zu-

nächst nur in seiner Verwandtschaftsbeziehung zu Herrn Keuner genannt wird, nun eine »kleine Künstlerin«, für die ebenfalls Denken nicht Wahrnehmen und Erkennen, sondern Verändern bedeutet. Was motiviert diese Veränderung? Das Wort, das hier benutzt wird, hat in Brechts Sprache einen wichtigen Platz, das Wort »brauchen«. Der Ausgangspunkt der Veränderung ist, daß etwas gebraucht wird, mit anderen Worten, die Bedürfnisse. Nicht das Huhn braucht ein drittes Bein zum Abstoßen, sondern das kleine Mädchen »braucht« für das Huhn ein drittes Bein zum Fliegen. Der Ausgangspunkt, der das Bestehende verändert, sind die Bedürfnisse der Menschen, nicht die in der Natur liegenden Möglichkeiten. Die Bedürfnisse setzen sich gegen die Natur durch, der Widerspruch von Natur und menschlichem Bedürfnis verändert die Realität.

Ähnlich erhält auch »Die Frage, ob es einen Gott gibt« (12, 380) eine andere Qualität durch die Einführung des Wortes »brauchen«. Die Frage wird zunächst naiv gestellt auf der Ebene, in die sich der konservative Dogmatismus und die Feuerbachsche Religionskritik teilen. Sie lautet dann: ob es einen Gott gäbe oder ob er eine bloße Projektionsfigur menschlicher Wünsche und Sehnsüchte sei. Es ist eine Frage, die angeblich theoretisch-objektivierend gelöst werden kann, unter Absehung von den Menschen, die sie stellen. Es ist eine Frage, wie man sie nach einem Ding, einem Stück Natur stellen mag, das unabhängig von einem selber existiert. Die Ebene der Theologie ist in dieser Art zu fragen nicht erreicht – »einen Gott, den es gibt, gibt es nicht«, um eine berühmte Formulierung Dietrich Bonhoeffers zu gebrauchen. Eben das weiß auch Brecht. Im Sinne der Marxschen Überwindung der Feuerbachschen Religionskritik formuliert er: »Ich rate dir, nachzudenken, ob dein Verhalten je nach der Antwort auf diese Frage sich ändern würde.« Entscheidend ist also, ob dieser Gott gebraucht wird oder nicht, ob ein Bedürfnis nach Gott besteht oder nicht. Die Bedürfnisse des Menschen sind es auch hier, die Wirklichkeit verändern, und insofern ist Feuerbach nicht erledigt, sondern aufgehoben in dem Satz: »Würde sich dein Verhalten ändern, dann kann ich dir wenigstens noch so weit behilflich sein, daß ich dir sage: du hast dich schon entschieden: Du brauchst einen Gott.« Die Fortführung des Marxschen Gedankens, daß nämlich die Veränderung der Lebensbedingungen aller die Bedürfnisse, die sich jetzt noch religiös formulieren, so stillen werde, daß niemand mehr einen Gott brauchen wird, um ein Mensch zu sein, diese Folgerung ist hier nicht ausgesprochen, weil sie didaktisch sinnlos wäre: nur die Erfahrung könnte den Frager dazu bringen, seine Frage als überflüssig fallen zu lassen, nur das realisierte Glück könnte ihm den Traum von der Seligkeit ausreden. Anders gesagt: erst in der erreichten klassenlosen Gesellschaft könnte er darauf verzichten, einen Gott zu brauchen oder einen Grund anzugeben für die Hoffnung, die gegen die Natur auf den wahren Bedürfnissen der Menschen besteht. Insofern gibt auch diese Geschichte kein »abschließendes Urteil« her, sondern provoziert neue Fragen.

WOLFGANG ROTH

[New York]

WORKING WITH BERTOLT BRECHT

I met Brecht in 1928; Traugott Mueller, Erwin Piscator's designer and my teacher, introduced us. Brecht was then preparing a production of *The Threepenny Opera* in the theater which is now the home of the Berlin Ensemble. Brecht introduced me to Caspar Neher, his designer, for whom I began work as a second assistant on *The Threepenny Opera*. From 1929 to 1932 I worked on and off at the Piscator-Theater where a unit of playwrights, composers, writers and film people functioned as Piscator's advisors and dramaturgical assistants. Brecht was head of this writers group and his influence was very strong. It was at this time that the term "epic theater" was born, which Brecht attributed to Piscator.

Between 1929 and 1933 I worked with Brecht on several productions in addition to *The Threepenny Opera*. I participated in the production of *The Mother*, based on Gorki's novel, planned and produced with very limited funds. (Brecht produced this play again after the war as part of the "Berlin Ensemble" repertory.) In the early 1930's I designed a political musical revue written by Brecht called *Oh How Content We Are*, which was shown in a large Berlin concert hall with a cast consisting of Peter Lorre, Helene Weigel, Lotte Lenya, Ernst Busch, and others, and music by Kurt Weill and Hanns Eisler. With Teo Otto, I assisted on Brecht-Eisler's film *Kuhle Wampe. Man is Man* was another production where I assisted Caspar Neher at the Berlin State Theater. During these years I designed small touring political productions, some of them written by Brecht. Although all of us who worked in these shows were professional theater people, we worked without pay.

Brecht and I planned a marionette show based on his poem "The Three Soldiers," which Hitler interfered with. Shortly after, Brecht left our beloved Berlin. Early in 1933 I followed Brecht but never quite caught up with him—he had always just left. Much later, in the forties, we met in New York where we started to work on an adaptation of Webster's *The Duchess of Malfi* for Elisabeth Bergner. His concept was to recreate the Elizabethan stage for this production, but it never got beyond the planning stage. Another project discussed but never realized was the staging of his play about a contemporary Joan of Arc, *The Visions of Simone Machard*.

These early years were exciting and inspiring. Brecht was total theater for me: poet, playwright, creative, intuitive—a practical man who shrewdly knew everything there was to know about "show business" and I mean just that.

A man of knowledge, constantly curious, who believed in inventiveness and improvisation, he also was a man who believed in fun, joy, and jokes. He influenced my development and this influence is still with me. "If there isn't any fun or amusement or laughter in the theater," he said, "there shouldn't be any theater at all." He wanted us designers to like what we were doing and to have fun with it, creatively and physically. We worked long hours, days and nights, to achieve what we were trying to accomplish so that it all looked (in his words) "höflich" (polite). Our goal was to be part of a whole which should entertain audiences by its own qualities, beautiful materials, colors, clarity and cleanliness. He was against spoiling good surfaces with lousy paint jobs. He disliked the word "scenery," namely picture postcard scenery. He called a designer a "stage builder" and scenery "stage construction." The function of these stage constructions was to tell the spectator that he was in the theater and not in England, Greece, Scotland, etc. "The theater," he said, "has to become a fascinating reality like a prize fight in Madison Square Garden, where audiences become part of the happening." (Where is Brecht's famous theory of alienation?) He said that it would be best to expose all stage equipment to the audience, but, especially in his later years, he digressed from this quite often, and I say rightly so. The set ought to look like it needs to last only two hours—only to indicate the reality of the time. Designs and stage constructions should be the result of the director's stage blocking, and therefore should be practical and part of the performance.

Brecht's genius and craftsmanship, his tremendous involvement, made it possible and necessary that he often contradicted himself. He was an intuitive man whose work came first, his theories later. There is no Brechtian method—the attempt by people less talented than Brecht to recreate a Brechtian theater by applying Brechtian theory can only lead to failure. This constant assumption that "Brecht-Theater" is only possible with the use of placards, exposed lighting equipment, half-high front curtains and similar devices leads to a great misunderstanding and is not necessarily epic theater. He himself often debunked the epic label. (Lotte Lenya visited him in his kitchen in East Berlin in the fifties after they had not seen each other in many years. He asked Lenya to sing some of his earlier songs to him, as he had not heard her for many years. Lenya jokingly: "I don't know, maybe I'm not epic enough for you." Brecht smiling: "Lenya, for me you are epic enough all the time.")

He smiled when confronted with questions or doubts: "I don't know myself what I want, let's try something else." His taste for theater was as varied as his talent. He enjoyed musical comedy and loved Chinese theater and prize fights as he loved his Mercedes. He admired Max Reinhardt, whose productions certainly bore no resemblance to his own plays, and his best actors in those years were academically trained performers whose faculties made it possible for Brecht to reshape them for his purposes.

In 1929 in Brecht's beautiful studio overlooking Berlin there were a couple of us young ones sitting on a couch covered with monkey skin, looking at a large blackboard on his wall, the same blackboard on which Caspar Neher used to design as we all sat around discussing a play. Brecht lectured: "Take from the old and the new, take from the Arts, the theater lives from all the Arts, past and present." The stage builder should have to offer *ein Bild* (a set), in itself a totality like a piece of good sculpture, which the eyes of the audience should enjoy. Often he used illusionistic effects, the very approach he sometimes attacked. He didn't like opera but wrote together with Hanns Eisler in his first year of immigration a grand opera for tenor Richard Tauber, just for the fun of it and to make money. (It was never produced.) In *The Measures Taken*, which Teo Otto and I co-designed, he employed conventional opera singers and a conventionally trained opera chorus to achieve the results he wanted. In America, he tried desperately to find somebody willing to produce *The Visions of Simone Machard*, finally hollering, "I don't care if Shirley Temple plays it, only do it."

Back to the stage. A set should be part of the play, not just the surroundings. We should not only consider the aesthetics but also consider how it can make a statement. "Don't fool the audience with lots of fancy machinery and technical gimmicks," he said, but at the same time he added, "Machinery is necessary and sometimes it might be our job to rebuild a whole theater for the purpose of one play." Despite the contradiction between theory and actual production, his work came out alive. Brecht hated discussions, but loved arguing: "Don't talk so much, don't give me a reason, to hell with the play, show me what you want to do." If he could use something he kept it, the same thing he did with his actors. He was interested in master and pupil working together. "Then," he said, "pupils learn as masters and masters become pupils." Or: "Don't try to put everything into something where it doesn't belong. You only do that to cover up your inability. You substitute things for essence. The performers should be the greatest part of our scenery: when the setting becomes a comfortable place for actors to walk around in, only then is it meaningful; no effects, they're not necessary, no false moods." He once wrote a poem about lights: "Give me more light, electrician, more light. I want to see in order to hear better." Yet there were times he stubbornly insisted on effects. When Edward Kook, the head of Century Lighting in New York, saw Brecht at work with the "Berlin Ensemble" some years ago, he said upon his return to New York, "You know, this goddamn communist, he never uses colored gelatins but his stage is so goddamn colorful."

When the stage construction shows too much evidence of great thinking and the play does not, then you hurt the performance. I would then prefer a bad set. The designer's process of work should be slow, constantly experimenting—the wishes of the playwright, director and performer or composer

should be the fountainhead of invention. Through Brecht I learned to understand and accept this approach. "Learn from History," Brecht said, "but at the right moment throw it away. Don't be hindered by historical accuracy." He didn't care whether or not the button on Pelagea Wlassowa's coat was authentic, but she needed the button. He taught us that a piece of wall and a stool are already very much, that it is difficult to put the two onto a stage, but that they should not only be there for the practical needs of the actor, but should also stand in good relationship to each other and be effective by themselves. That which doesn't perform on the stage should not be onstage. Theater, I do think, has much to do with imitation, imitation has a relationship with fantasy, Brecht had that fantasy, and I learned to use it. Theater, we learned, lives by its own truth and rules—it is not literature. The designer should be guided by his theater instincts, not by literary theory. He should be humanistic and dialectic in his approach, not dogmatic, and always be challenged by his curiosity to produce a new concept, whether the theater is regarded as a pulpit or as a place of alienation, as theater, as a school, or whatever. "A designer should rely on nothing," Brecht once said. No mannerisms, no style, almost not even an experience. Knowledge about *Vergänglichkeit* (transitoriness) is his art, and the gift of forgetting is his help. It is impossible to think of a designer as a self-centered specialist. A designer should study and know political, artistic, and human developments and read the daily newspapers. He has to be his own dramaturge and director. He has to form his own picture of theatrical presentations. It would be bad for a designer to regard himself as self-important because of character or prestige. He has to subordinate himself to the performance, but this does not mean he should not make important contributions. Happy should be the designer who does not remember what he did for a production some years ago. Brecht taught me that my task as a theater person and especially as a stage builder is a wonderful one, that I should be concerned to show others the world in which they have to live. Brecht put doubts and questions in our minds, and made us put our finger on the accounts: how did it get there, why did it get there?

In those years I worked as designer in political cabarets, I did what I had been taught to do—namely to abolish "scenery." Instead of designing I wrote poems and songs and accompanied myself on the guitar. This too I had learned from Brecht und Traugott Mueller.

When we sat in his little apartment on 57th street in New York discussing and working on the plans for *The Duchess of Malfi* he pointed to a beautiful mask of a Japanese fiend on his wall and said, "The stage should look like this mask: pure wood with some gold in it and beautifully angry." This is the mask about which he wrote a beautiful poem, the last line of which was "How exhausting it is to be evil."

Brecht became a friend of mine as did his family. We spent much time to-

gether. We regularly exchanged English crime and mystery stories and went to American movies together. He loved wild west and gangster films and also Chaplin comedies. We went to boxing matches which were a great theatrical experience for Brecht. Many famous prize fighters were his friends.

Finally, a comment by Brecht: "To fulfill all aspirations in the theater is to be looked on as unreachable. . . ." If I seem to have contradicted myself in discussing Bertolt Brecht, I am only proving what a good student of Brecht's I am.

DAVID BATHRICK

[Madison, Wisconsin]

"ANSCHAUUNGSMATERIAL" FOR MARX: BRECHT RETURNS TO
TROMMELN IN DER NACHT

In 1927 Brecht wrote:

Als ich »Das Kapital« von Marx las, verstand ich meine Stücke. Ich entdeckte natürlich nicht, daß ich einen ganzen Haufen marxistischer Stücke geschrieben hatte, ohne eine Ahnung zu haben. Aber dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte. Nicht wegen ihrer Intelligenz, sondern wegen der seinigen. Es war Anschauungsmaterial für ihn.¹

Brecht's confrontation with Marx meant a reunderstanding of his own past, a learning from himself. To embrace Marx was not to reject categorically as "bourgeois thought" that which preceded it, but to make the important teachings of Marx retroactive. This in turn did not mean discovering "Marxist" tendencies in the early writings, but rather the application of Marx's method, namely the dialectic, for a reunderstanding and a reworking of his past. Central to Brecht's art was the process of *re-vision*—the process of viewing his own development historically, of objectifying it. Thus when Brecht refers to his early works as "Anschauungsmaterial" for Marx, it is of a reunderstanding and reevaluating of himself that he is speaking. For Brecht, this was more than merely changing or updating a text. Nor did it always mean the judging of one's former work according to a procrustean model of Marxist-Leninist doctrine. The dialectic as a method entailed the viewing of one's own past and work as they express and are determined by certain historical conditions, *and in so viewing* to suggest the mutability of those conditions. "Diese doppelte Bestimmung, diese gleichzeitige Anerkennung und Aufhebung des unmittelbaren Seins ist eben die dialektische Beziehung," wrote Georg Lukács in 1923,² and this emphasis upon the dialectical relationship between being and consciousness, upon the active role of critical theory in revolutionary praxis must be seen as the basis of Brechtian theater—an art form dedicated to the use of

1 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater* (7 vols.; Frankfurt, 1963), I, 181. All subsequent references to this edition will be cited in the text. These abbreviations will identify the texts:

S = Stücke, I–XIII

T = Schriften zum Theater, I–VII

SV = Suhrkamp Verlag

2 Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Berlin, 1923,), p. 21.

historical perspective as a medium of critical recognition and change. The fact that dramatic theory and practice for Brecht were integrally related, that the creation of dialectical theater involved the writing of new plays, repeated textual revision, and radically new dramatic interpretations provides particular concrete insight into the workings of this process.

Subsequent to becoming a Marxist, Brecht undertook two major critical reinterpretations of his second play *Trommeln in der Nacht*, and an examination of these reveals as much about Brechtian aesthetics at two decidedly different periods in his life as about the play itself. Written in 1919, and originally entitled "Spartakus," *Trommeln in der Nacht* describes one chaotic day in the life of the returning First World War soldier, Andreas Kragler, who, having found his fiancée pregnant by another man, joins a group of revolutionaries on their way to the newspaper quarters. Sensing the futility of this "romantisches Theater," Kragler ultimately abandons the revolution, and returns to his Anna for a life of procreation and survival—"Ich vervielfältige mich, damit ich nicht aussterbe!"³ Whereas the other early plays of the twenties range in time and place with astounding variety, from the jungles of Chicago to China provinces, from nineteenth-century colonial India to Elizabethan England, this work finds as its locus and subject matter an historical setting in which the author himself had played a minor role. More importantly, here stands the pre-Marxist poet writing about a revolution. That Brecht was later to call this work "das Zwieschlächtigste" should not deter us from assessing it as a sequential and organic part of the author's political development. From the very beginning of his art, Brecht was concerned with man in relationship—and often in antagonistic relationship—to his society. The asocial Baal defines and expresses himself in a negation of the bourgeois world, and in this negation resides the philosophical genesis of Brecht's dialectical materialism. Kragler's decision at the conclusion of *Trommeln in der Nacht* is as much a rejection of romanticism—a kind of impotent idealism—as it is a political copout, and as such gives very real expression to the dilemma of thousands of war-weary veterans fed up with fighting for a better cause. In the 1928 "Protokolle zu Gesprächen über *Trommeln in der Nacht*"⁴ Brecht seemed to understand this. The final revisions undertaken shortly before his death suggest that this understanding has become obscured by a more doctrinal approach. Let us view the latter first.

In 1953 Brecht revised *Trommeln in der Nacht* for the collected edition of his works, published by Suhrkamp. The textual emendations read in conjunc-

3 Bertolt Brecht, *Trommeln in der Nacht* (Munich, 1922), p. 94. All subsequent references to this edition will be cited in the text. I shall use the abbreviation DMV (Drei Masken Verlag) when referring to this text as a whole.

4 I shall henceforth refer to this work as "Protokolle."

tion with Brecht's comments about the play in the introductory "Bei Durchsicht meiner frühen Stücke"⁵ reveal a clear Marxist perspective in surprising agreement with orthodox views about political drama, Socialist Realism and its positive heroes. As was the case with all the revisions of this play, Brecht worked almost exclusively with the final three acts. The reason for this was never clearly stated, but can be surmised. The first two acts are essentially not concerned with either Kragler or with the Spartakus revolution. The hero does not appear until the final seconds of the first act, and both he and the encroaching holocaust are merely counterforces to the more central concern of the moment, namely Brecht's unremitting attack upon the bourgeois order as represented by the Balicke family and Murk. It is only in the final three acts that Kragler as an individual and the political panorama become central dramatic concerns.

Certainly the most striking reassessments in this version concern the Spartakus revolution. Workers now sing the "Internationale" instead of the "Marseillaise" and the street action is clearly situated in Berlin. The subtitle to Act III, "Weg in die Vorstädte," is replaced by "Weg in die Zeitungsviertel." The opening exchange to Act III, ii in the DMV:

DER EINE: Sie trommeln tüchtig.

DER ANDERE: Teufel! In unseren Quartieren. (55)

becomes:

DER EINE: Kanonen.

DER ANDERE: Teufel. In der Friedrichstraße. (SI, 171)

The change from "sie trommeln tüchtig" to "Kanonen" suggests a revision with a more directly political significance. Brecht makes it clear throughout the last three acts of the SV that he has altered his view concerning the seriousness of the Spartakus revolt. For instance, a continuation of the above exchange between the two con men in the DMV includes the lines:

DER EINE: Wird Ihnen schwindlig?

DER ANDERE: Geht Ihnen etwa nicht die Luft aus?

DER EINE: Sie riechen ja schon. (56)

In the SV these are replaced by:

DER EINE: Wissen Sie, was die Bolschewiken gemacht haben? Hand vorzeigen!
Keine Schwielen! Piff paff. (Der Andere besieht die Hand) Piff. Paff. (SI, 172)

5 This introduction was written for the edition of Brecht's works published by the Aufbau Verlag in 1954. It was then included in all later publications of the SV

With this slight revision, Brecht historicizes and editorializes. By equating the action and mood of Spartakus with the Bolshevik Revolution of two years before, he lends it impact and seriousness that sharply contrast to his portrayal of revolution as farcical "Theater" in the earlier version.

This recasting of Spartakus entailed as well changes in his depiction of the revolutionaries in Glubb's saloon—this time by virtue of omission rather than addition. The waiter Zibebenmanke's long persiflage on workers as pleasure-seeking degenerates—"wenn sie was requirieren, ist es Schnaps, wenn sie was teilen, sind es Bettstätten und wenn sie was machen, sind es Kinder" (66)—is completely deleted in the SV text. Brecht also bowdlerized the exotic and effusive language of the colorful frequenters of Glubb's saloon, utterances which ultimately self-ridicule and deromanticize this group, dispelling any pretense of a forceful revolutionary vanguard.

If Brecht could easily tamper with his supporting cast to enhance the seriousness of the revolutionary forces and the revolution itself, he still had the problem of how to deal with his "hero." His comments about this in "Durchsicht" are misleading:

Allzuviel konnte ich freilich nicht tun. Die Figur des Soldaten Kragler, des Kleinbürgers, durfte ich nicht antasten. Ich verstärkte jedoch vorsichtig die Gegenseite. Ich gab dem Schankwirt Glubb einen Neffen, einen jungen Arbeiter, der in den Novembertagen als Revolutionär gefallen ist. In diesem Arbeiter, freilich nur skizzenhaft sichtbar, jedoch durch die Skrupel des Schankwirts immerhin verdichtend, gewann der Soldat Kragler eine Art Gegenpart. (SI, 7–8)

The portrayal of Paul in the SV is indeed "sketchy," for he is mentioned only in passing throughout the fourth act and is not in any conceivable way realized dramatically as a meaningful counterpart to Kragler. Moreover, Brecht's claim that he did not touch the figure of Kragler is demonstrably false, and it is here more than the dressing up of the revolution or the insertion of a "positive" hero that we find the real political renovation of the later version.

In the DMV of 1922, Act IV is key to an understanding of *Trommeln in der Nacht* and of its hero Andreas Kragler. Until this point in the play, there has been virtually no portrayal of Kragler's state of mind, his perception of his own past and the events around him, and of his attitudes concerning the war and revolution. At best he is depicted with the mentality of a hunted animal. Murk and Anna describe him as such in Act III:

ANNA: Er ist gestanden wie ein Stück Tier in der Mitte.

MURK: Wir haben ihn erledigt! Mit Haut und Haar!

ANNA: Und sie schlugen ihn wie ein Tier!

MURK: Und er heulte wie ein altes Weib. (62)

This image matches Kragler's pathetic view of himself as an elephant:

Ja, jetzt schämst du dich für mich? Weil sie an den Wänden stehen wie im Zirkus und der Elefant läßt Wasser vor Angst? Und sie wissen doch nichts! (43)

Repeatedly Kragler confesses an inability to follow the events around him:

Es ist alles wie weggewischt in meinem Kopf, ich habe nur mehr Schweiß drin, ich verstehe nicht mehr gut. (34)

In the course of his narration in the Schnapsdestille in Act IV Kragler starts to cohere, and we see for the first time the extent to which his experiences in Africa have fundamentally affected his view of reality and the situation in which he finds himself. Kragler repeatedly emphasizes the endless passage of time as central to his experience. This sense of stagnation is expressed in the numbed throb of his words:

Wir glotzten die Zeit an. Sie ging nie.

Dicke grüne Bäume in der Luft, das habe ich gesehen. Aber nicht die vier Jahre. (70)

And consonant with the waste of time, he describes the physical waste of life; the experience of rotting away:

Die Sonne, die brannte den Kopf aus wie eine Dattel, unser Gehirn war wie eine Dattel. (60)

Ich bin in einem Lehmloch gelegen. Wie Aas in fauligem Wasser . . . aber wir hatten ohnedies die Wassersucht, weil der Graben immer voll war. (70)

His function as defender of the fatherland is reduced to an atavistic struggle for survival:

Wir verteidigten die Heimat, die Steiner und das andere und ich verteidigte alles, den Himmel und den Boden und das Wasser und alles. (70)

His will to live is the feverish clawing of a drowning cat:

Man hielt uns unter Wasser, siehst du, wie Katzen in Ledersäcken, sie wollen nicht sterben. (71)

And out of the rot and misery and hopeless struggle comes a realization that he has been used and a bitterness towards his oppressors. It is a bitterness that is born of despair and the last rights of suffering, one that renders him constitutionally suspicious of fighting for a better world, for a better cause. Thus when Glubb, the red tavern owner, commiserates with Kragler, hoping to enlist him in the cause of revolution—"Ach, Bruder Artillerist, dir ist ein kleines Unrecht geschehen"—Kragler's reply is a disavowal of such values:

Hast du Unrecht gesagt, Bruder roter Herr? Was für ein Wort das ist! Unrecht! Macht euch bequem auf dem Stern, es ist kalt hier und etwas finster roter Herr, und keine Zeit für das Unrecht, die Welt ist zu alt für die bessere Zeit und Schnaps ist billiger und der Himmel ist vermietet, meine Lieben. (74-75)

Kragler's position here is close to the nihilism of Baal. He glorifies sensual life and recants the principles of the Enlightenment and progress. But there is a crucial difference. Baal is depicted as being the way he is because that is his essence. From the opening scene to the last, we are given a furious lyrical statement without exposition. In *Trommeln in der Nacht* we find exposition—Kragler's tale about Africa—because it is necessary for our understanding his behavior. His is not just a knee-jerk response to the straight world of philistine values. His call to sensuality and debauchery is born of experience. He has freed himself from commitments precisely because they have previously proven bankrupt.

In the SV edition of *Trommeln in der Nacht* Brecht eliminates Kragler's long story. Virtually the entire description of the agony experienced in Africa is missing in the later text. This omission takes away the motivation for his final actions and indirectly condemns him. Gone are the vivid revelations of suffering which prepare for and justify his behavior at the close of the play. Thus more drastic than the redressing of the proletarian image is the removal of the political legitimacy for Kragler's final stand.

Brecht's revision of the final three acts contains clear political commentary on his earlier views. In "Durchsicht" he attempts to excuse these views by suggesting "die Auflehnung gegen eine zu verwerfende literarische Konvention führte hier beinahe zur Verwerfung einer großen sozialen Auflehnung." (55) Guy Stern has shown the importance of *Trommeln in der Nacht* as a literary parody, and here Brecht seems to concur with this kind of emphasis. The playwright now finds the source for Kragler's rejection of the revolution in his own rejection of Expressionism and thereby obscures his political perspective of that time. In this light, it is helpful to examine an essay Brecht wrote at the time of *Trommeln in der Nacht*, entitled "Über den Gewohnheitspatriotismus."⁶ This was to be one of the few political statements Brecht made prior to his turning to Marxism, and hence of inestimable importance for understanding the politics of the early Brecht. As in many of his early expository writings, the style is polemical and reveals a casual regard for the systematic development of ideas.⁷ This style is appropriate, for the essay deals

6 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (20 vols., Frankfurt, 1967), XX, 5-7.

7 Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio* (Göttingen, 1963), p. 12. Here Sternberg says the following about the young Brecht: "Das systematische Denken lag ihm nicht. Wenn daher in einem größeren Kreise ein bestimmtes Thema analysiert wurde, war die Diskussion mit ihm nicht sehr fruchtbar. Ich sagte ihm einmal: 'Sie denken nicht in geraden Linien, Sie denken im Rösselsprung. Sie den-

precisely with the problem of systematic thought. It is an attack on fanaticism and excess, on the dogma of absolute idealism and the authority of final principles.

... Ich habe dir gesagt, daß nicht das das Schlimmste für den Gewohnheitssäufer ist, daß er das Gehen verlernt oder das Geschäftemachen oder das Gutsein, sondern das: daß er das Saufen verlernt. So verliert der Mann, der stündlich bereit ist, sein Leben für sein Vaterland hinzugeben, allmählich die Liebe zum Vaterland.⁸

As a prime offender among those who practice what he calls "Gewohnheitsphilosophieren," Brecht attacks his *bête noire*: the teacher.⁹ The teacher is one who claims to know something, only because he gets enjoyment out of knowing more than others; one who teaches but is himself unteachable; and most importantly, one who does not love the world the way it is, but believes, "er könnte alles besser machen." Consequently, Brecht must reject all extreme principled ends of the political spectrum, and his final paragraph throws light on the underlying theses of *Trommeln in der Nacht*:

Zu den Lehrern gehören die Revolutionäre, das heißt: die kleinen Revolutionäre, diejenigen die den Kaiser abschaffen und den Kommunismus einführen, und Konservativen, die sie bekämpfen, das sind auch Lehrer. Rechts und Links auf den Barrikaden stehen Lehrer. Aber ich sage dir, *der Mensch*, der prinzipiell eine Verbeugung macht, und *der Mensch*, der keine macht, das sind Brüder, sie gehören zur gleichen armseligen Sorte... Aber der freie Mensch hat kein Prinzip in solchen Dingen. Der absolute Pazifist und der absolute Militarist, das sind die gleichen Narren.¹⁰

When, at the conclusion of the play, Kragler calls out, "Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt?" (93) it is in the spirit of "der freie Mensch" in the above essay that he poses the question. The use of the term "verwesen" links up metaphorically with the imagery of decadence and rot throughout this play to establish a clear connection with Kragler's experience in Africa. Like the dead soldier in the "Ballade vom toten Soldaten" which Glubb sings at the outset of Act IV, Kragler is being marched

ken in Assoziationen, auf die sonst kaum jemand käme.' Dagegen konnte eine Diskussion mit Brecht allein unendlich fruchtbar sein."

8 Brecht, *Gesammelte Werke*, XX, 5.

9 Ibid., XIV, 1401-7. In "Flüchtlingsgespräche" Brecht gives a vivid description of his earlier feelings about school and teachers. It is important to emphasize that Brecht was to revise this categorical assessment of the pedagogue, and even came to view himself primarily as a teacher.

10 Ibid., XX, 6-7.

off again to fight for a better world by fanatics and idealists who believe in such things.

If there is a single underlying purpose in the earlier version of *Trommeln in der Nacht* it is Brecht's attack on the myth of idealism. Babusch's debunking of the euphuistic sentimental poeticizings of the waiter Picadillybarmanke in Act III anticipates in spirit and message Kragler's final, "es ist alles gewöhnliches Theater." One is aimed at cultural, the other at political myth-making. This play exists on several levels. Its one sword hacks away at the effusive theater of Expressionism and is successful in that capacity. The exchange between Picadillybarmanke and Babusch in particular ridicules the conventions-structural and linguistic-of the "Oh Mensch Drama." The strength and dramatic integrity of the work lie in Brecht's interweaving the literary satire with general themes which demystify and attack dogma. Brecht works systematically: he deromanticizes the conventional bourgeois love tragedy by having his hero take his woman without her "lily," pregnant by another man. He deromanticizes the conventional notions of the proletariat by presenting a decadent drunken bunch of reprobates and misfits. He deromanticizes the revolution itself, by showing its uncontrolled and fortuitous nature; by questioning the relevance of the ideals which have supposedly set it in motion; and by holding up to its glorious view of the future Kragler's very real needs of the present.

Brecht of the SV version is unsparing in his reassessments, blind to the dimensions of this play which contain a valid materialist critique of abstract idealism in art and reality. His invocation to the later readers of *Baal* seems ironically applicable to his own later reading of *Trommeln in der Nacht*: "Das Stück *Baal* mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten." (SI, 8) Paradoxically, the later Brecht has in one way remained faithful to his original conception. In both the DMV and the SV, *Trommeln in der Nacht* is conceived as an "Individualdrama" in which central figures are the prime bearers of the action who are held responsible for their behavior: Kragler, the now truncated "randalierende Held" is countered by Paul, a positive hero in the spirit of Socialist Realism.

Has the Brecht of the DDR completely abandoned the tenets of dialectical theater in his reworking of this play? A remark at the conclusion of his discussion in "Durchsicht" suggests that this is not entirely so:

... aber es war mir nicht gelungen, den Zuschauer die Revolution anders sehen zu lassen, als der Held sie sah. Die Technik der Verfremdung stand mir noch nicht zur Verfügung. (SI, 7)

In this one statement Brecht suggests a very different way of recasting *Trommeln in der Nacht*. When he speaks of "Technik der Verfremdung" he is not describing an abstract rhetorical or acting device by which things are taken

out of their customary contexts, as is often understood by this term.¹¹ Rather, Brecht is referring to a means by which individuals and events are put into a particular historical perspective. In another part of his theoretical writings he has described this process in the following manner:

Verfremden heißt also historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. (TIII, 101-102)

The above formulation is central to his concept of dialectical theater, and shows us how even a discussion of technique must include Brecht's fundamental principles concerning art and politics. To historicize for him meant to ground persons and events in objective conditions as determined by and determining economic-political relationships.

Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen und zugleich als fähig, sie zu verändern. (TIII, 270)

This process has revolutionary implications. In uncovering the essences of political phenomena, and showing on the stage the historical determinants of social existence, the actors must suggest their mutability and thereby encourage the possibility for change. To achieve this, social conditions must be viewed from a new vantage point:

Bei der Historisierung wird ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems aus betrachtet. Die Entwicklung der Gesellschaft ergibt die Gesichtspunkte. (TV, 294)

Thus we see the concept of "Historisierung" as a generic aesthetic category; a method for viewing social conditions. And "Verfremdung" is the "technique" by which these insights are realized dramatically.

The concepts of "Historisierung" and "Verfremdung" point to new ways of viewing *Trommeln in der Nacht* which go beyond Brecht's mechanistic solutions in the SV, where he merely added a "positive hero," and deleted Kragler's role in the historical context which produced him. In this light the 1928 discussions of Brecht, Piscator and Fritz Sternberg about a reinterpretation of *Trommeln in der Nacht* are of particular interest.

The "Protokolle" are significant, for they exemplify the process by which

¹¹ Here one must differentiate between the kinds of alienating effects—rhetorical and dramaturgical—which were present from the beginning of Brecht's art, and his later political grounding of the term as a key to his dialectical theater. My discussion concentrates upon the latter, recognizing that the earlier version of this play does contain a number of "alienation techniques" in the more broadly conceived, non-political understanding of the term as developed by Reinhold Grimm in his *Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes* (Nürnberg, 1959).

Brecht arrives at a basic conception for a dramatic production. Through Socratic dialogue we are offered opposing positions concerning the politization of *Trommeln in der Nacht*, and at the same time we observe the evolution of a prevailing interpretation. The three roles in this dramatic exchange—and it has all the markings of good dialogue—are not necessarily to be identified with the views of historical personages. The Piscator voice in particular seems at odds with many premises expressed in *Das politische Theater*. Rather, the three speakers represent differing Marxist views on the Spartakus Revolution, and the role of a socialist art in the depiction of reality. Importantly, Brecht's position, if there be a clear position, represents at times a third point of view in opposition to the other two, at times a synthesis of all three.

In his opening passage, Brecht introduces and adumbrates the central ideas of these discussions:

BRECHT: Eine totale Umarbeitung wäre nötig, wenn man als Effekt eine Anklage gegen Kragler haben wollte. Darum Vorschläge, um zu versuchen, die totale Umarbeitung umzugehen. Man muß untersuchen, ob es möglich, den Typ Kragler zu verteidigen. Seine Erlebnisse als gegeben ansehen, nun herausbringen, ob man den Typ verteidigen kann. Brecht behauptet: Ja, indem man die deutsche Revolution angreift, an der Hand seines Schicksals. (TII, 272)

For Brecht (and even more explicitly in the course of the discussion, for Sternberg), a "defense" of Kragler involves understanding him as a type. It entails seeing the roots of his behavior as historical rather than subjective. The reasons for the failure of Spartakus must be sought in the social and economic conditions which produce, or fail to produce, revolutions; not in the infirmities of individuals. Thus Brecht says of Kragler: "Macht ihn zum reinen Historiker." (TII, 276) By this he means make Kragler representative of the millions who did not partake in the revolt, and thereby explicate why this was so. Sternberg is even more insistent in his effort to show Kragler as determined by a particular set of economic conditions.

Wir müssen zeigen, warum der Typ Kragler weggelaufen – weil keine richtige Revolution da war. Gerade der Unterbau hat sich so entscheidend gewandelt, daß Typ Kragler nicht mehr als Typ gelten darf. (TII, 280)

Sternberg articulates a position of extreme economism: changes in individuals are the direct result of changes in the basis (Unterbau); Kragler's four years as a soldier separate him from the means of production, *eo ipso* he becomes apolitical. Sternberg repeatedly notes that now, in 1928, as integrated members of the production process with falling wages and deteriorating economic conditions, the Kraglers can no longer remain immune from the social and political struggles of their time.

Kann mir vorstellen, daß Kragler heute in der KPD sitzt, richtiger Kommunist ist . . . nicht mehr typisch. Der Typ, der sich heute verwandelt hat. (TII, 281)

The Brecht-Sternberg position deindividualizes the hero, and shifts the focus of dramatic concern to the historical and social conditions which produce such men. Thus the "subject" Kragler is exonerated through historical objectification.

Erwin Piscator presents the counter-position to Brecht's in this interlocation. A brief exchange in the first part sums up their differences:

PISCATOR: Es bleibt der Einzelfall eines Individualdramas. Von einem Mann so gesehen, der mit der Bewegung nichts zu tun hatte.

BRECHT: Kann man nicht sagen. Er hatte soviel damit zu tun wie diese Millionen. (TII, 281)

Implicit in their disagreement are differing views concerning the Spartakus revolution. For Piscator, Kragler must remain the tragic figure, because, as an individual he failed to recognize the existing objective conditions which were indeed present—namely "die Bewegung," the party leadership under Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht.

Über die proletarischen Parolen wußte jeder Bescheid. Nur ein Hornochse konnte diesen ausweichen. Kann Kragler so ignorierend außerhalb der Verhältnisse bleiben? Dadurch wird er Individualfall, nicht Typ eines Arbeiters. (TII, 274)

Thus the Piscator position paradoxically anticipates Brecht's own conceptions for revising this play in the SV and "Bei Durchsicht meiner frühen Stücke." He holds Kragler personally responsible and even goes on to suggest the need for a "positive figure."

In the final exchange Piscator and Brecht summarize the essential differences in their positions:

PISCATOR: Warum muß das Stück aufgeführt werden?

BRECHT: Um zu erklären, warum diese Leute heimgingen, warum aus der Revolution nichts wurde. Historische Aufklärung. Sie scheiterte an dem Typ, der war.

PISCATOR: Weil gezeigt werden soll, wie aus Revolution etwas werden kann. (TII, 284)

This early use of the term "Historische Aufklärung" points to two fundamental categories in Brecht's theory of epic drama. The first of these is concerned with the function of theater as a means for politization. Very clearly Brecht and Piscator represent categorical differences on this matter. These may best be distinguished by examining their understanding of "typological." Both men use the term in the discussion, yet imply different emphases. Piscator stresses the normative or prophetic nature of ideal types, which point to a still imperfect present and to the perfection of future fulfillments; in Aristotle's *Poetics*,

"things as they *should* be." Throughout the "Protokolle" Piscator emphasizes the importance of outstanding individuals or models as the subject for drama. Thus we understand his stress upon the role of the party and the importance of key figures such as Liebknecht and Luxemburg; his insistence also that Kragler is not a type, but an individual. Implicit within Piscator's viewpoint are the seeds for Socialist Realism with its "positive figures."

Opposed to this view is the more scientific understanding of "type" advocated by Brecht. He would show the world as it *is*. However, as another early essay of this period makes clear, this kind of representation is not an exact replication of reality:

Die Anwendung dieser epischen Prinzipien ermöglicht es vor allem, den dargestellten Vorgängen einen historischen Charakter zu verleihen. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Hiervon hängt es ab, ob das Theater aus der leeren Widerspiegelung herauskommt, und wieder in das kulturelle oder politische Leben eingreifen kann oder nicht. (TI, 158)

Thus his types would not be simple, slice-of-life representations, but portrayals of individuals with all their mediating circumstances: personal, political, social and economic. Brecht differs from Piscator in his ideas about the affective response to political drama. Brecht suggests the active involvement of an audience: that the leap in consciousness comes from the reasoning impulses within an individual, not as a result of the coercive presence of outside models.

A second aspect of "Historische Aufklärung" emphasizes the view of an individual as a process. As is true of Brecht's later plays, *Mutter Courage* and *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, his reinterpretation of *Trommeln in der Nacht* in "Protokolle" places a peripheral figure at the center of dramatic focus as a representative of a collective. An exploration of this personage and his "kleine Geschichte" provides insights into the underlying contradictions of the society as a whole. Brecht speaks of this in the following manner:

BRECHT: Hat kleine Geschichte schreiben wollen. Nämlich in München während der Rätezeit. Eine Geschichte, die wahr. Ein Bauer aus Dachau, der in die Brauerei Fässer brachte. Er wollte seine Fässer abliefern. Man nahm ihm den Gaul weg, nahm ihm den Wagen weg. Er hat mal da und mal da mitgemacht. Zum Schluß fährt er in die Schwabinger Brauerei. Der steht überall dabei. (TII, 285)

Unfortunately these discussions do not provide much information as to how Kragler is to be divested of his attribute of a "Charakterkopf" and made a representative of the "social-democratic petit bourgeoisie." Nevertheless, through the elliptical and confused formulations of the "Protokolle" an interpretation emerges, which would reduce the emphasis upon Kragler's role as an individual and seek to understand the historical and social forces around

him. Piscator argues for a grand spectacular focusing on historical events and leading personalities, a mass panorama similar to his own productions of *Revue Roter Rommel* and *Trotz alledem*. Brecht counters this by concentrating upon the seemingly peripheral—"die kleine Geschichte." He emphasizes the importance of Kragler not being seen as counterrevolutionary, but rather as a "Leichnam auf Urlaub"—caught up in the swim of a fortuitous unplanned political holocaust and forced, indeed dragged back home because of material needs: "die Frauen holen ihn wieder heim, er soll arbeiten gehen." Importantly, Kragler would be paradigmatic rather than atypical, and through an understanding of Kragler one would come to understand the failure of Spartakus.

In "Bei Durchsicht meiner frühen Stücke" Brecht rejects outright his early *Trommeln in der Nacht*. As a young Marxist in the late twenties, he reveals a different attitude. Through the teachings of history he was able to look for new points of emphasis, and thereby to learn from his earlier self. This truly dialectical approach is illustrated in another comment about this play written some time after 1928:

Die wirklichen Revolutionäre konnten eine Zeitlang das Stück bedauern, indem sie den Kragler für einen Proletarier hielten und sie Grund hatten, sich für solche Proletarier als Helden zu bedanken. Sie konnten auch dagegen sein, weil sie den Kragler für einen Bourgeois hielten und sich für solch einen Helden bedanken. Denn es bestand kein Zweifel, daß dies ein Held war. Aber sie könnten heute nicht mehr leugnen, daß es ein eminent politisches Stück ist. Ein Anschauungsmaterial wie nicht leicht eines. (TII, 61)

The use of the "Anschauungsmaterial" reminds us of our initial discussion of this term as it related to Marx.

Trommeln in der Nacht is a political play, not for what it explicitly directs us to do in the future, but for what its view of the past, seen from the vantage point of another social system, suggests about change and the potential for change in the present.

FRANK K. BORCHARDT

[Durham, North Carolina]

MARX, ENGELS AND BRECHT'S GALILEO

Ideological texts emanating from Communist countries are usually supplied with a table of brief biographies of the figures mentioned in the work. This is so a reader can tell the heroes from the villains. The descriptions range from "revolutionary democrat" to "counterrevolutionary opportunist." One might seem justified in asking what business a "bourgeois reactionary" has with Marx, Engels, and Bertolt Brecht. The first two, of course, have had not inconsiderable influence on recent history, and the third on German literature and world drama. This alone makes them fair game, more or less like Thomas Aquinas and Dante, who for some years have not been the exclusive property of Roman Catholics. I might point out that the relationship between them bears a more than passing resemblance to the relationship between Marx and Brecht. For all the pleasure we receive from reading Dante simply as poetry, we know that full understanding depends on study of the medieval world system, largely as it was summarized by Thomas. *Mutatis mutandis*, the same holds true for Brecht. We read him with pleasure, but full understanding depends on study of the Marxist world system. It would seem that Marxists would be best equipped to tackle such studies and offer such understanding. But in truth, they have no more privilege or prerogative over Brecht than Roman Catholics have over Dante. Marxism shares with religion, among other characteristics, the need to develop dogma historically and the inclination to break up into sects. As Marxist doctrine develops and becomes more sectarian, a modern Marxist reading his Brecht encounters dangers no less subtle than those facing the Catholic reader of Dante.

It often seems that the vast Dante criticism comes from well outside the realm of orthodoxy, or conversely, that orthodoxy stands in the way of accurate reading. In Marxist Brecht criticism, all too often neither Marx nor Brecht is recognizable through the veils of developing ideology or partisan polemic. Dante is poorly interpreted through post-Trentine Catholic thought: one must turn to Dante's sources or such an author as best summarizes the world view of his time, viz., Thomas Aquinas. Brecht should, I believe, be subjected to the same regimen. Although there is no known Aquinas for Brecht, the major classical texts of Marxism are as available to us as they were to him, and he should be read against them in the way he probably used them himself.

This last is the crux of the present argument. It is more than safe to assume that Brecht's dependency on the Marxist classics is eclectic and unprogrammatic, like his dependency on other classics. The reduction of this dependency to one principle is defiant of Brecht's actual practice. The dialectic—a difficult tenet of Marxism, however central it may be—seems to offer such rich possibilities for “total” interpretation that critics who use it often miss the most obvious antecedents of their literature. In these pages I attempt not to replace the dialectic with another monolithic principle, but rather to dislodge the dialectic from its position as *allein seligmachend*, to suggest one of many alternatives to the dialectic for the study of Brecht against his Marxist backgrounds.

Marx and Engels have been cast in many roles in recent history, but rarely in the roles of mush-minded romantics. As unlikely as it seems, one facet of their many-faceted thinking throws a distinct, rosy beam of light back, longingly, into the golden past. Bertolt Brecht was similarly afflicted, and his *Leben des Galilei* is a major symptom. As progressives, Marx, Engels, and no less Brecht, put their hope in the future. But their progressivism had a strong coloring of nostalgia.

Nostalgia hardly seems the province of revolutionaries. The revolution of the future is supposed to transform the whole of civilization into a product and servant of humanity at large. The labor of the worker—and the artist—will no longer be subject to the whims of other individuals and classes. When the worker—or artist or scientist—works for himself, he will be working for society. There will be no conflict of interest between self-service and public service. Corruption and the displacement of natural values will be eliminated. The progress inherent in dialectical materialism will proceed unhindered, and a new order will prevail.¹ According to Marx and Engels, and Brecht as well, this order is, surprisingly, not quite new.

Time was when natural values reigned. Machines, the means of production, were created in order to liberate workers from the slavery of production rather than as in modern times (i.e. the nineteenth century) to extend the working day indefinitely. For Marx and Engels, Greek antiquity was this Golden Age. Marx maintained that the Greeks understood the subordination of machines to natural interests, that they failed to understand how machines could be used

¹ O. V. Kuusinen, et al., *Fundamentals of Marxism-Leninism*, Clemens Dutt, ed. and trans. (Moscow, 1963), pp. 85–87. The Brecht bibliography is so vast that anyone with the temerity to enlarge it by another title should be morally obliged, by way of penalty, to compile it in its entirety and accredit every notion to every source. Since morality cannot be legislated, I have gone to the opposite extreme, citing, with few exceptions, only primary sources. I have nonetheless plundered the labors of many others, primarily Grimm, Mayer, Schumacher, and Willett, whose more important titles are conveniently gathered in “A Select Brecht Bibliography,” *TDR*, 12, no. 2 [T 38] (Winter 1968), 156–169.

for the further enslavement of productive workers. Machines can be regarded as labor-saving or as wealth-creating devices. In the hands of Marx's limitlessly greedy capitalist, the machine is primarily wealth-creating. The worker must labor as much as, or more than before, in order to produce increased wealth. He himself receives no benefit from the machine. This principle, according to Marx, the Greeks failed to understand. They used machines for other purposes. The invention and sensible use of the water-powered mill contributed the leisure necessary for the Greek flowering.²

For Engels, the ancient Greeks were able to give even slavery a positive and relatively humane function in their society. It helped draw them out of barbarism and represented an improved use of human resources: those who were now slaves, usually war captives, were previously just killed or even prepared as a roast.³ In any case, the slave of antiquity was better off than the worker of modern times, or so Engels wrote in 1847.⁴ Engels had reservations about the necessity of the state, but he found its highest form—the self-governing American municipality of his own time—in the government of ancient Athens.⁵ He had no such reservations about the cultural product: it was a glorious time.⁶ When the new age, the Renaissance, dawned on Europe, it began, so Engels thought, with a return to the Greeks.⁷

The Golden Age of Greek antiquity established, once and for all, the unattainable model for all subsequent culture. The Greeks represented for Marx and Engels the childhood of civilization, a childhood with access to natural truth. We cannot return to our childhood, and all attempts are merely childish—but is not the naivete of the child a joy? Those days are forever gone. Achilles is no longer possible in an age of gunpowder and lead.⁸ Gunpowder and lead are henceforth unavoidable facts of economic life. A full restoration of the Golden Age is clearly impossible. For all the good life and progress promised by the revolution, the best days do not lie in the future but in the irretrievable past.

Brecht's similar disposition reveals itself less in a romantic retrospection

2 Karl Marx and Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, Manfred Kliem, ed., 2 vols. (Berlin, 1967–1968), I, 252 (henceforth *ÜKL*). I cite *ÜKL* wherever possible, since the collection is recent and convenient. Texts not included in *ÜKL*, I cite by *Marx-Engels Werke*, 39 vols., 2 Ergänzungsbände, and Verzeichnis (Berlin, 1956–1968), henceforth *MEW*.

3 *ÜKL*, I, 242–244.

4 *ÜKL*, I, 246–247.

5 *MEW*, XXI, 114–115.

6 *ÜKL*, I, 254.

7 *ÜKL*, I, 339.

8 *ÜKL*, I, 125. Cf. Peter Demetz, *Marx, Engels, and the Poets*, Jeffrey L. Sammons, trans. (Chicago and London, 1967), pp. 69–71, to which this essay owes more than its title.

than in an intense distrust of the modern. In 1926, just as he was beginning his serious studies of Marx and Engels, Brecht declared that progress disgusted him.⁹ The text in question leaves no room for doubt. Progress disgusted Brecht. He saw everywhere in the modern world deterioration in the name of progress. Its worst expression was the city, the home of industry and mechanization. In the early 1920's Brecht claimed to describe the downfall of a family which had left the Savannahs for the jungle of the cities.¹⁰ The same disastrous error cost another family the simple joys and happy prospects of country life and rewarded them as follows:

Wir haben kein Zimmer in Chicago
Keinen Dollar und keine Aussicht, mein Gott
Und: hier ist es schlecht, sagt jetzt Billy
Aber nirgendwo wird es besser sein.¹¹

The demoralizing effect of the city appears throughout Brecht's work.¹² It is the major emblem of his profound cultural pessimism. The emblem of the happier world is frequently the Savannah, implying a less focused and somewhat sentimental view of rural simplicity: the less progress the better.

Ancient Greece, the corresponding emblem in Marx and Engels, was not merely a sign for them, but a reality in itself, one of several historical moments which contrasted favorably with the worst vices of the nineteenth century. Marx's distaste for the historical present underlies his whole system, but has its clearest expression in his principle of alienation (*Entfremdungstheorie*, not to be confused with Brecht's *Verfremdungseffekt*, another issue altogether). Since I must disclaim, emphatically, any pretensions to philosophical expertise, I shall present the theory as it emerges from the writings mostly of the early Marx, rather than on its proper historical backgrounds, specifically Hegel.¹³ The theory seems to have three not altogether discrete areas of application: the first and most basic refers to labor, the second to the individual in society, the third to the individual's dealings with other individuals.

Labor is the most important of these applications because in the Marxist system labor is at the essence of man, if man has an essence in Marxism. What distinguishes man from the apes, among other things, is his ability to exercise control over nature. The control comes only through labor. It is in truth merely apparent, because nature always seeks revenge. All apparent progress, the

9 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 20 vols. (Frankfurt/Main, 1967), XVIII, 27 (henceforth GW).

10 GW, I, 126.

11 GW, VIII, 145.

12 E.g., GW, II, 505, 575; IV, 1719 ff.; VII, 2857 ff.; VIII, 229, 306 f., 373 f.; IX, 475-483; XVII, 976 f.

13 See Herbert Marcuse, *Reason and Revolution* (Boston, 1969), pp. 273-322.

winning of land for agriculture in Mesopotamia, for example, is accompanied by long term regress, deforestation, dehydration, desert.¹⁴ But for better or worse it is man alone who intervenes in nature for his own immediate goals, and his intervention is realized only through labor. Labor is the basic condition for all human existence. Labor is at every decisive step in the transition from ape to man. It is extremely doubtful whether Engels thought the transition worth all that good labor. But nonetheless, labor is the basic fact of human existence in Marxism; and where human affairs take a turn for the worse, the treatment of labor will provide some clues to the nature of the problem.

Marx observed the most horrendous abuses of the Industrial Revolution, and with his philosophical background set out to describe them. He saw that the propertyless worker was imprisoned in a dehumanizing activity, even though labor itself should be the most human of occupations. The paradox was explained by the principle of alienation operating in the concrete conditions of the worker's life, and is there called by Marx "the externalization of labor" (*die Entäußerung der Arbeit*).¹⁵ Marx describes this as a manifold estrangement between the worker, the product, and the act of production. The worker is estranged from the *product* of his labor since it does not belong to him. The product is not at his service; on the contrary, he is at the service of the product. The product, which ought to be the free expression of the worker representing his own interests, is a forced expression and represents the interests of another. The worker is also estranged from the *act of production*, since it also does not belong to him. Insofar as the act of production, labor, is the very life of the worker, he is estranged from his own life, from himself. What ought to be free activity for the self (*Selbsttätigkeit*) becomes forced labor for another (*Zwangsarbeit*).

The worker's human interests should ideally coincide with the product and the act of production. The product and the act of production survive, but the worker's interests reside elsewhere; he is free and human only when he is away from his work. The labor that should be fulfillment becomes frustration. Work itself is not the satisfaction of a need; it is only a means toward satisfaction. The worker's most important function, his specifically human activity,

¹⁴ ÜKL, I, 112-114, 128-131.

¹⁵ The clearest articulation of the doctrine appears in Marx's *Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844)*, in *MEW, Ergänzungsband* (henceforth EB), I, 465-588, esp. pp. 510-522; for the terminology cf. p. 514. The antecedent to ÜKL, an anthology of the same title edited by Michail Lifschitz (1st German ed., Berlin, 1948, with numerous subsequent editions) contained all the pertinent parts of the 1844 manuscripts. The present ÜKL, more complete in other regards, is missing the central texts for the *Verfremdungstheorie*, and has distributed the rest under other headings: cf. ÜKL, I, 111-112, 114-116, 117-120, 139, 385-390, 491-495, 496-497; II, 338, 345-347.

is diverted from its natural inclinations and forced to express itself partially in a product and act of production foreign to him. What ought to be life becomes mere livelihood.

The fruit of this general estrangement is capital, which is created precisely to the degree that human needs and inclinations are suppressed. The less one eats, drinks, buys books, goes to the theater, the more one saves. The virtue of the worker is not self-fulfillment but self-denial. The less one is, the more one has. What is lost in the way of life and humanity is gained in wealth, whose nature is simply to seek its own increase.¹⁶ The externalization of labor brings with it then, the estrangement of man from himself and the replacement of the self with alien products and acts of production, with *things* universally convertible into money. Money, rather than labor, becomes the one truly creative force in society. Ultimately it and it alone transforms will into reality.¹⁷

Marx exemplifies the principle by contrasting Milton with a writer of economics textbooks.¹⁸ Milton produced *Paradise Lost* for the same reason that a silkworm produces silk. It was an activity of his nature. This activity was not productive in the sense of profit-making. The textbook writer working for a publisher is, on the other hand, a productive laborer. His product is financed by capital in order to create wealth beyond the investment, in other words, profit and more capital. Milton's work is free activity for the self (*Selbsttätigkeit*) and as such is of little monetary value, some five pounds to be exact. The textbook writer's work is a commodity produced for sale, wholly subject to the will of the publisher or the market-place, a *thing* from which the worker (author) is estranged, unfree labor for another (*Zwangsarbeit*). As such it can be of considerable value, perhaps to the worker (author) and more likely to the entrepreneur (publisher). The very nature of bourgeois society, according to Marx, discourages *Selbsttätigkeit* as unprofitable and encourages dehumanizing *Zwangsarbeit*.

The Marxian principle of alienation builds up from the economic base to man's overall functioning in society. The individual in the old order is an individual only insofar as he belongs to a class, and then only by contrast to another class or by failure and consequent expulsion from his own class. A burgher, for example, knows best that his survival depends on his class when he sees himself in conflict with some feudal overlord in times past or the working class in times present, or when bankruptcy drives him from the bourgeoisie.¹⁹ The individual achieves social realization by negation, by *not* belonging to

16 MEW, EB I, 549-550; ÜKL, I, 496-497.

17 MEW, EB I, 565; ÜKL, I, 388.

18 ÜKL, I, 520 and cf. p. 514 f.

19 ÜKL, I, 497-498.

other classes, by differences, by separation, in short, by alienation. This alienation parades as freedom, independence of human bonds, of natural and reciprocal social duties. The individual is made dependent on property, industry, or religion—all alienating forces according to Marx and Engels—and these take precedence over bonds and duties to other individuals.²⁰

The Marxian theory continues with the conviction that, as long as classes exist, class interests will regularly intervene between human beings. Class interests make all other individuals into commodities. Trust and love, for example, can be bought and sold. An employer can buy the trust of his assistant insofar as the assistant depends on him for his livelihood. A burgher can buy a wife and all attendant advantages with an economic alliance. Only when human beings confront one another without economic intervention, as human beings rather than as commodities, can trust be exchanged for trust, love for love, etc. Human values are genuine, Marx says, only when they evoke a response in kind, otherwise they are ineffectual or alienated. An expression of love, to use the young Marx's own example, must at the same time make you beloved. If it does not, it is ineffectual. Whatever prevents such an expression from evoking a response in kind is alienating. Economic advantage or dependence supports or suppresses the effects of that suspicion. Lovers are parted by economic interests, or joined, not as lovers but as business partners. In either case, money intervenes between the human expression and a response in kind. For Marx, the materialist critic of materialism, the economics of the class system are humanly alienating.²¹

Insofar as the class system and the bourgeois order are the scene of all pre-revolutionary activity, these principles should apply to the Marxist describing pre-revolutionary society. Brecht is such a playwright, and his *Galileo* is, at least in part, such a play. The first spoken line of the play—Galileo instructing Andrea, "Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu"²²—is first reminiscent of Brecht's own renowned doctrine, "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral." Beyond that, however, the line indicates Galileo's milieu, indeed the driving forces of his life: food and books. These Marx considered characteristically human preoccupations.²³ Andrea replies with a reminder that the milkman has to be paid, simultaneously a reminder to the Marxist that characteristically human preoccupations are not in the habit of creating wealth. Galileo seems quite aware of this and is more than willing to endure his inability to pay the milkman. But he is not aware of the gravity of this failing. His dependence upon the powers for milk money will eventually

20 ÜKL, I, 524.

21 MEW, EB I, 567; ÜKL, I, 390.

22 Edition cited: GW, III, 1229-1345.

23 Cf. n. 16 above.

cost him his freedom. In Brecht's *Mahagonny* a similar failing brought Paul Ackermann to the gallows.²⁴ What is important to Galileo is the ability to explain the new astronomical theories even to ten-year old Andrea. A few moments later, Andrea is the first to be sacrificed for money, when Galileo is obliged to take the wealthy and bored Ludovico as a private student. Andrea cannot pay.

When Frau Sarti announces the visit of the Kurator of the University of Padua, Galileo orders his immediate admission; he could conceivably be worth the 500 scudi that would free Galileo of tutoring. The Kurator brings the news that Galileo's raise has been denied. Mathematics is, after all, a poorly paying profession, not nearly so useful (= profitable) as philosophy or theology. How times have changed! The Kurator suggests more tutoring (*Zwangsarbeit*), and Galileo demands more time for research (*Selbsttätigkeit*). The Kurator calls attention to the relative freedom of inquiry in the Republic, which to his mind justifies a lower salary. Galileo retorts that freedom seems to be good business. He is paying for his freedom. Galileo's work on the laws of motion is worth infinitely more than 500 scudi to the Kurator, but not in cash: only what brings in a scudi is worth a scudi. Philosophy, for example, earns the Duke of Florence at least 10,000 scudi a year. Brecht seems to be lodging a mild protest against the universal convertibility of values into money.

The Kurator is one of the most articulate representatives of the bourgeoisie in the play. He is thus member of a class which played a revolutionary role in history, when this role was of greatest importance.²⁵ Engels connected the rise of the bourgeoisie intimately with the rise of natural science. The merchants needed accurate descriptions of nature for the development of their industrial products.²⁶ In notes on the history of science, which mention Galileo in the same context, Engels wrote: "Hitherto, what has been boasted of is what production owes to science, but science owes infinitely more to production."²⁷ The Kurator reproaches Galileo's contempt for commerce, saying with Engels, that physics is in great debt to the demand for better looms.²⁸ Just so is astronomy about to become indebted to the demand for better commercial navigation.

The first scene ends with Galileo's recognition of the immediate value of the telescope: 500 scudi. Its use for navigation and naval warfare will bring him his raise. The telescope is a *thing*, a profit-bringing commodity, a means

24 GW, II, 555.

25 ÜKL, I, 397.

26 ÜKL, I, 398.

27 MEW, XX, 457.

28 GW, III, 1243.

of creating surplus value.²⁹ This, more than any desire for historical fidelity, doubtless moved Brecht to make Galileo so blatantly innocent of the invention of the telescope. Galileo instantly subordinates the *thing* to his own purposes, first for the raise in salary and then by raising the telescope to the stars. He has not permitted his estrangement into a foreign product, for the product is now an expression of himself. This is signified in the play by the change from a green to a red container for the lenses, which Ludovico remarks upon at the end of the second scene.³⁰ That is a tube of a different color: red means revolution, here, more than just the revolution of the planets.

From the end of the second scene it is fairly clear that Ludovico and Galileo's daughter are well disposed toward one another. They are later betrothed. But Ludovico is a landowner of great wealth. His economic interests reside in the preservation of the present order. Galileo threatens that order. When the threat comes to the surface in Galileo's hasty confidence of new freedoms with a new pope, Ludovico departs.³¹ Virginia is abandoned, the response to her love frustrated by economic interests. Deprived of this natural human relationship, she seeks consolation in religion. Religion, we have seen, Marx and Engels specifically categorize with property and industry as alienating forces which take precedence over natural bonds and duties between individuals.³² At the conclusion of the play, Virginia is the eye of the Inquisition, watching Galileo's every move. She is so diverted into religion, so alienated from humanity, that her relationship to Galileo is no longer that of daughter to father but of warden to prisoner.³³ Her youth has been sacrificed on the altar of the class system.³⁴

Brecht gives a passing nod to the proper character of youth in the fourth scene of *Galileo*. Andrea and Cosmo de' Medici approach one another first with natural caution, then curiosity, and finally struggle. Even though they stand at opposite ends of the social ladder—Cosmo is archduke and Andrea the son of a servant—their responses to one another are completely honest, if less than cordial. But they are children, the equivalent in man's lifetime to what the Greeks were in the lifetime of mankind. Only when the adults enter upon the

29 Cf. Brecht, "Aufbau einer Rolle: Laughtons Galileo," in *Materialien zu Brechts "Leben des Galilei"*, Werner Hecht, ed. (Frankfurt/Main, 1963), p. 53 (henceforth *Mat.*).

30 *GW*, III, 1246–1249.

31 *GW*, III, 1310–1312.

32 Cf. above at note 20.

33 Cf. Ernst Schumacher, "The Dialectics of Galileo," *TDR*, XII, 2 [T 38] (Winter 1968), 124–183, esp. p. 129 f. His analysis of Virginia and Ludovico seems to me correct; it is presented *sub specie* dialectic rather than alienation.

34 Like Anna-Anna's in Brecht's *Seven Deadly Sins*: *GW*, VII, 2857–2871, esp. p. 2870.

scene are the children forced to observe social conventions and to end their process of mutual understanding. The system of social conventions is clearly alienating. The two children exchange not another word for the rest of their meeting, only one loaded symbolic gesture: Cosmo passes the model of the Ptolemaic universe politely back to Andrea. It was broken in their struggle and noticed by—of all people—the theologian. As the scene proceeds, Galileo's enthusiasm, concealed in the simple request that his guests look through the telescope, is unable to evoke a response in kind. The scholars are all in the grips of the feudal order, their minds bought and sold by their patrons. They will permit no truth, however simple or obvious, to disrupt the system. Their society intervenes between them and Galileo, between them and the truth.

The principle of alienation continues to be of importance throughout the play, but it is unnecessary to point this out in minute detail. One crucial action, however, bears closer scrutiny in the light of the principle. In the twelfth scene, the sophisticated and world-weary Cardinal Barberini has an interview with the Cardinal Inquisitor, during which the robes of office make Barberini into Pope Urban VIII. The scene begins with a loud, thrice-repeated "no!" Here Barberini clearly rejects compulsion upon Galileo or himself. The Inquisitor argues persuasively that Galileo must be silenced, that is, he must retract his heretical heliocentricity. Barberini seems adamant in defense of Galileo until the conclusion of the scene. Then, in full papal regalia, he concedes, allowing that Galileo be shown—but only shown—the instruments of torture. The Inquisitor responds: "Das wird genügen, Eure Heiligkeit. Herr Galilei versteht sich auf Instrumente."³⁶

The Inquisitor dominates the verbal exchange, but the drama of the scene centers on Cardinal Barberini-Pope Urban. The Inquisitor argues an unchanging position in contrast to the radical change Barberini-Urban undergoes. The focus of the change is the costume. Barberini's own will is to let the matter rest, but the interests of the feudal order demand a decision in favor of the Inquisitor. Only when the *things* of the papal office cover Barberini from head to toe is he willing to concede, and the concession also involves *things*. By the signs, Barberini becomes head of the feudal order.³⁶ He is estranged by them from his own inclinations and is simultaneously diverted into those very signs, signs alien to his humanity. Thus alienated, he permits other signs of the feudal order to alienate Galileo. The Inquisitor could presumably have achieved the same end by saying nothing and simply awaiting the costuming of the pope.

The coercion finally agreed upon applies directly to the person of Galileo, not his material or intellectual property. The most effective threat has to be

35 GW, III, 1325.

36 Cf. ÜKL, I, 397, where Engels identifies the Roman Church with the feudal order.

on the most characteristic interests of the victim. If the victim had been a merchant, then the threat would have been directed against his capital, if a craftsman then against his tools of production. Galileo is a sensualist and a scientist. The two cannot, in fact, be divorced. The threat is to Galileo's senses, and science tells Galileo what the instruments can do to his senses. The instruments, themselves a product of science, are to divert Galileo from his natural scientific inclinations. The sight alone will turn his sensuality from its dangerous pleasure in the life of ideas to a desperate refuge in self-preservation. The threat seems to succeed. The instruments of torture, tools of production according to a wry Marx,³⁷ estrange Galileo from his own products (science) and from his act of production (research). That the threat is not wholly effective, that Galileo does write the *Discorsi*, demonstrates only that Galileo remains heroic, no matter how guilty or alienated Brecht wished him to be.

Galileo's heroism is a troublesome issue and should perhaps not be relegated to a discussion of Marxist doctrine. Galileo could be seen as a collective hero, historically determined and purely a product of his environment, if Brecht had been some kind of orthodox determinist and if he had made Galileo into some kind of perfect Renaissance man. The Renaissance has a significant place in orthodox Marxist thought and a clear identity drafted by Engels in a thoroughly idealized picture. It appears as a magnificent age, repeatedly breaking with tradition, the bourgeoisie overthrowing the feudal order and breaking the spiritual dictatorship of the pope, the peasants revolting against their overlords and anticipating the proletarian revolution to come. Greek antiquity was being revived, and science was coming into its own. It was an age which demanded and produced giants engaged in the battle with the fullness and strength of whole men flourishing before the deadening effects of the division of labor.³⁸

Brecht seems to set his play in this age. Galileo frequently announces that an old age is over, and a new one dawning. He cites the famous slogan of Ulrich von Hutten: this is an age in which it is a joy to live.³⁹ The vagaries of the popes, the self-assuredness of the Venetian republic, the power of the north Italian commercial cities, all point toward some generalized Burckhardtian Renaissance, an age of discoveries like that of Leo X de' Medici (1513-1521). But Galileo's pope is not Leo. He is Urban VIII-Barberini (1623-1644). Italy is in the process of being cut up by the papacy and the Habsburgs. The living glory of Venice has passed into memory with the shift of trade away from the Mediterranean to the Atlantic. The art of Rome is not that of the Renaissance but that of the burgeoning Baroque. Has Brecht then been rewrit-

37 MEW, XXVI, i, 363 f.

38 ÜKL, I, 349-352.

39 GW, III, 1236.

ing history for his own purposes? His Kurators and Cardinals are not the decadents of the divine Aretino's satires. They are German university men and "Gymnasialprofessoren," upper intelligentsia, partly out of the coffee house, partly out of the elegant literary journals. Brecht wrote a kind of history, but a history that is at the same time other than it appears. Galileo is Galileo, but not only Galileo. He belongs in the seventeenth century, but not only in the seventeenth century. However ahead of his time the historical Galileo may have been, he is not likely to have counted in cubic millimeters as Brecht's Galileo does.⁴⁰

The glorious age Galileo saw breaking on Europe was in no case just the Renaissance. Brecht forces us to look elsewhere in real or imagined history. When he was first writing the play in 1938-39, a new age had been promised which was to last a thousand years. In fact it lasted only some six years and ended with the first promise of the holocaust. Brecht knew that the Housepainter, as he usually called Hitler, had used the promise of a new age to seduce Europe: the people say that they have been dominated, and that now they will do the dominating (as good a definition of Fascism as any). The playwright was asked whether he turned to the past in *Galileo* because the future held nothing but barbarism. He hoped not. But Brecht did not believe in programmatic optimism.⁴¹

Toward the end of the play (scene 14), Galileo predicts the progress of science away from humanity. He predicts that the new achievements which scientists greet with jubilation will be greeted elsewhere with a cry of universal horror.⁴² Science, as far as Galileo can see, will be inevitably at the service only of those in power; it will be out for hire. Galileo's crime, by his own admission, was a bad example. He stood at a unique historical juncture, where by endurance he could have helped scientists develop a Hippocratic oath, only to employ science for the well-being of mankind. But he did not endure and the moment passed. Andrea asks whether Galileo still believed that a new age was dawning. Galileo replies, yes, but hide the truth when you travel through Germany.

The new age was Germany's new age under the Housepainter, or the equivalent in another time and place. The better days may come, but they will not come like a morning after a well-slept night, so Brecht wrote in 1938-39.⁴³ The individual will have to help, as the Galileo of Brecht's play failed to do. Brecht's notes to this scene make his and Galileo's attitude unequivocally clear. They have nothing but contempt for a mankind—including Andrea—that

40 GW, III, 1269.

41 *Mat.*, pp. 7-9.

42 GW, III, 1340 f.; cf. *Mat.*, p. 24 f.

43 *Mat.*, p. 10.

condemns but is unwilling to undertake the necessary action to effect change.⁴⁴ The contempt refers no less to Galileo himself. He breaks into Andrea's happy ruminations to explain that the retraction was a crime not undone by continued work. If anyone should be interested, says Brecht, this is also the opinion of the playwright.⁴⁵

By reference to the principle of alienation, Galileo's action becomes understandable, no matter how regrettable. He has achieved perfect "freedom," in the sense of independence of human bonds and duties. He is ostracized from society and is now explicitly in the alienated social position he always held implicitly. He is now most fully a scientist. This supposed freedom is now independence from all outside moral forces. He has little choice but to turn entirely to his science, regardless of the possible cost to humanity.

Galileo's guilt may seem disputable in the last scenes of the play, if Andrea's view is correct, that Galileo sacrificed nothing more than his reputation. The manuscripts of the *Discorsi* are rescued, and research can be pursued elsewhere without interference. At the very thought of the manuscripts, Andrea is prepared to forgive Galileo all his sins, indeed, to believe that they were not sins to begin with. Galileo is unwilling to accept the condescension, perhaps because Andrea himself is one of his sins, a clear example of the relentless advance of science. The master made Andrea much in the same way as he made the *Discorsi*. They may both have been inevitable, but Galileo bears critical responsibility for their creation. If his responsibility is meritorious, then Brecht has written in *Galileo* a hymn of praise to modern science. Neither he nor his Galileo believed modern science that praiseworthy. If the responsibility is culpable, then Galileo is a monster who knowingly drove science into its modern inhumanity. In response to the question whether Galileo should be praised or blamed, Brecht suggested that neither should be maintained to the exclusion of the other: Galileo, after all, pursued his research with an animal-like instinct.⁴⁶ One might rephrase and say, with Marx, that he pursued research like a silkworm makes silk.

Galileo never ceased to express his own humanity in his work (*Selbsttätigkeit*). Even his recantation was more an expression of self-interest than an estrangement from the self by submission to the will of the ruling class. To pursue his own interests he had to recant, but by doing so, he doomed science to a career without a Hippocratic oath. Thus his self-expression, in itself good, turned on the man and his intellectual descendants to become moral irresponsibility. At the moment of the recantation—not staged in the play—Brecht gave Galileo the choice of two evils, negation of the self or negation of the

44 *Mat.*, p. 33.

45 *Mat.*, p. 37.

46 *Mat.*, p. 13.

future. Galileo can hardly be blamed for his decision. At fault is the order which places self-interest at odds with the interests of society. Brecht's play presents a great man forced to act or refrain from action and in either case to do wrong. Wrongdoing is the province of the hero, and he is not to be condemned or hated for it. The order which commands this wrongdoing, on the other hand, is unmasked in the downfall of the hero. Brecht's hero perishes, and his science progresses without serious interruption. Neither of these can be changed, but change is imperative for that order which dooms the hero and demands inhuman science. Brecht as teacher and revolutionary clearly wished to convey at least this message.

A plea for change in society is hardly enough to make a play. This is, however, as far as these Marxist principles can be taken in an explication of *Galileo*. They help clarify Brecht as teacher and revolutionary, but when it comes to the central dramatic issues their pertinence vanishes. The moral issue of the play is not the validity of Galileo's scientific achievements, not any loyalty to class, and not the end product of some economically or historically determined social system. It is rather one man's abdication of responsibility at a time when persistence could have made all the difference. His scientific instincts are of little importance at such a moment; his intense personal responsibility is of great importance. Insofar as he is a product of circumstance he bears no guilt, but Galileo could have and should have acted to effect change. He knew it. He aided scientific progress and nothing more. That was for Brecht a highly dubious achievement.

If the playwright had been writing history, he would perhaps, as a good Marxist, have felt obliged to subordinate Galileo to some inescapable social or economic laws. To the extent that the play is fictitious history Galileo is in truth subject to historical forces: the power of the waning feudal order, economic dependency, and the effects of alienation. Brecht, however, regularly destroyed historical verisimilitude with anachronisms and similar incongruities. They appear too consistently to be coincidental. They may be a form of *Verfremdungseffekt* or simply a declaration that he was not an historian but a playwright. In any case, *Galileo* is not history but a play. Not only is it a play, but a thoroughly traditional tragedy. Galileo's sensuality stops at *Selbsttätigkeit* in a Marxist interpretation. In another light it is a flaw that underlies his whole character and causes him to bring catastrophe down on his head. Galileo suffers from overweening pride that clouds his judgment, for example, of the political situation, the election of a new pope. The play itself has formal lines of exposition, moment of climax ("Ich muß es wissen"⁴⁷), apparent and abrupt reversal of impending disaster ("Er widersteht." "Er widerruft nicht!" "Oh wir Glücklichen!"⁴⁸), and descending

47 Scene 9: *GW*, III, 1312.

48 Scene 13: *GW*, III, 1328.

action. Although it bears the trappings of Brecht's Epic Theater—written signs, street singers, open inconsistencies—*Galileo* is among the most traditional, "Aristotelian" products of Brecht's pen. In this light, Galileo's person loses the historical uniqueness it could never have had in Brecht, and acquires tragic universality. Like every hero worth the name, Galileo acts and his actions bring with them responsibility, indeed guilt.

Galileo's complicity in the amorality of science is one crime. He recognizes it. He does not recognize his broader complicity in the religion of progress. He is optimistic at the beginning of the play and pessimistic at the end. In the universe of Brecht's play, Galileo contributes more and more to the advance of science. His final and most important contribution in Brecht's construct is the *Discorsi*. They are given over to science with the direst words of warning. The greatest advance is accompanied by the greatest pessimism. Brecht, like Marx and Engels before him, was a cultural pessimist and lived in an age not only of gunpowder and lead, but also of splitting atoms and incinerating ovens. Science was equivalent to progress, and progress, it will be remembered, disgusted Brecht. The playwright gave his hero a heavy burden.

Brecht's *Galileo* is unequivocally in a Marxist tradition. It is explained in part by doctrines of the early Marx, specifically the principle of alienation. On this level Brecht wrote a denunciation of the imperfect society which condemns the free intellect to inevitable enmity with its surroundings. The play shares with the Marxist classics (although not with them alone) a sense of cultural pessimism. Brecht transcended these backgrounds and wrote a tragedy of a man driven by nature to take man on the road of progress away from nature. The fascination of the play resides in the figure of Galileo, not the seventeenth-century scholar as he was, nor the twentieth-century scientist who seems to stand behind the mask of Galileo, rather in the individual Brecht created for the stage. We watch the individual work out his personal destiny at the most frightening cost to himself and to us. Brecht the Marxist wishes to move us to action against society. Brecht the playwright holds a mirror up to nature and shows us one human possibility.

HENRY GLADE

[North Manchester, Indiana]

BRECHT AND THE SOVIET THEATER: A 1971 OVERVIEW

If the volume of secondary literature on his works can be used to measure a writer's stature, then most certainly Brecht has "made it" in the Soviet Union. There are well over one thousand items in Russian listed in the Brecht bibliography published by "Kniga" in 1969. In striking contrast, Brecht's primary works have been published on a somewhat modest scale; by the end of 1970, they totalled 42 books and 648,000 copies. These figures compare poorly with those of the East and West German best sellers in the Soviet Union: Anna Seghers' 67 books and 2,733,000 copies and Remarque's 42 books and 3,670,000 copies.¹ And thereby hangs a tale. Brecht's works, especially his dramas, have become an "in" subject for scholarly and critical treatment, but they have most certainly not been enthusiastically received by the general reading public. Brecht's plays on stage, however, are another matter and it is crucially important to make a distinction between Brecht's *Lesedrama* and his theater; as Boris Zingerman put it:

The vigor of Brecht's artistic devices can be fully revealed only on the stage; on the printed page he is blunter, more measured and deliberate. Outside the theater, he is more trivial, closer to the old didacticism, in short—more tedious.²

Therefore, we must look to the theater to truly appraise Brecht's influence in the Soviet Union. And his influence has been considerable: in fact, the past decade of development has been in large measure a response to the powerful creative stimulation of Brecht's theater. That development has followed a twisting road and the story of Brecht on the Soviet stage, of course, mirrors much of Soviet theatrical and political history.

Brecht's work first appeared on the Soviet stage in 1930 with Tairov's production of *The Threepenny Opera* at the Kamerny Theater. Except for the hastily put-together production of one scene from *Fear and Misery of the Third Reich* ("The Informer") in September, 1941, nothing more was seen of Brecht until 1958.

This long hiatus coincided with the most doctrinaire period of socialist

1 Information is based on data obtained from *Vsesojuznaja knižnaja palata*.

2 *Žan Vilar i drugie* (Moskva: VTO, 1964), p. 156. See also Werner Hecht, *Aufsätze über Brecht* (Berlin: Henschel, 1970), p. 145.

Plays of Brecht in the USSR, continued

1964		1965		1966		1967		1968		1969		1970		Total No. of Performances 1959 to 1970
No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	No. of Theaters	No. of Performances	
4	58	2	14	8	198	6	102	4	51	3	39	2	10	659
3	39	4	46	3	37	4	41	5	69	1	33	1	2	423
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24
-	-	-	-	1	32	2	54	1	29	1	25	1	25	167
4	138	12	315	10	379	16	330	13	218	9	118	4	112	1655
2	9	1	6	2	19	3	31	2	17	4	47	1	4	158
4	85	3	104	5	74	2	44	2	52	2	46	2	32	445
3	84	2	46	2	58	2	34	1	13	1	12	1	2	269
2	75	2	60	2	21	1	9	2	19	1	36	2	28	248
1	2	-	-	-	-	2	42	1	19	1	28	1	21	112
-	-	1	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
-	-	3	60	5	58	2	20	5	25	3	25	1	3	191

realism in the Soviet Union. Socialist realism was first promulgated in 1934. It was only two years later, however, that theatrical productions were affected directly. Stalin and Molotov attended a performance of Dzerzhinsky's opera *The Quiet Don* at the Bolshoi Theater. "After the performance, Stalin and Molotov commented on the need to remove certain defects [a euphemism for stylization] in the staging of the opera."³ In those days, these comments were sufficient to brand any type of stylization with the epithet "formalism" and thus ban it from the stage. The following year *Pravda* launched a formidable attack against Meyerhold and since Brecht's theatrical credo was closely linked to that of Meyerhold he, too, was officially "out."

In a like manner, the rehabilitation of Meyerhold after the Twentieth CPSU Congress (February 1956) made possible the publication of an edition of Brecht's plays (12) in 1956. But the time had not yet come for the production of these plays on the Soviet stage. Thus, in 1957 a young *regisseur's* suggestion that a Brecht drama be staged was turned down by an official of the Committee on Artistic Affairs (*Komitet po delam iskusstva*) as not being consonant with the tenets of socialist realism. This same year the Berliner Ensemble made its first visit to Moscow and Leningrad, and one can easily imagine the explosion of conflicting responses it set off at that time. One most salutary effect was that objections which had been made to Brecht's works in the preceding years were now brought out into the open: 1) its cold rationality in contrast to the warm, emotional humanism of the Soviet theater; 2) its regressive link with the Soviet theater of the 20's and beginning 30's: TRAM (Theaters of Working Youth), Blue Blouses, etc.; 3) the understandable hesitancy of espousing a playwright so integrally associated with Meyerhold; 4) officialdom's deeply ingrained fear of giving the seal of approval to a dramatist whose stated objective was to get the audience to think for itself and to draw its own conclusions.⁴

The Berliner Ensemble's visit ignited vigorous debate on these points, which

3 Notice in *Teatr i dramaturgija*, No. 2 (1936), p. 75.

4 "Muß man noch ausführlich erklären, warum wir erst nach dem XX. Parteitag daran gingen, die Werke dieses großen revolutionären Künstlers, dieses wahren Kommunisten und folglich auch wahren Demokraten und Humanisten zu veröffentlichen und aufzuführen? Wird nicht die wesentliche Eigenart der Dichtung, der Dramaturgie und der Bühnenkunst Brechts durch sein Bestreben bestimmt, selbstständiges kritisches Denken zu provozieren, zu wachsender Unruhe und wirklich revolutionärem Wagemut im Kampf für die Veränderung der Welt zu erziehen—zugleich aber auch nüchterne und vernünftige Auseinandersetzung mit allen Erscheinungen des Lebens zu fördern, Mißtrauen gegenüber allzu selbstsicheren Autoritäten, gegenüber allzu pompöser Rhetorik, gegenüber jeder Art von Ansprüchen auf Größe, Ausschließlichkeit, Auserwähltheit und Fehlerlosigkeit." Lew Kopelew, "Brecht in der Sowjetunion", *Wiener Tagebuch*, June-July 1967, p. 32.

cleared the air and paved the way for Brecht's re-acceptance in the Soviet Union. However, it is important to emphasize that the long-range significance of this acceptance lay in the catalytic quality of Brecht's works which helped the Soviet theater to break out of its sterile structure. It is in this sense that E. Luts kaya (*Teatr*, No. 8, 1957) championed Brecht's theater as being the wave of the future: "The laconism of the artistic means, the trust of the spectator, the reservedness of emotions in Brecht's theater will soon be declared the hallmark of the contemporary style of our theater" (p. 178). The noted Lenin-grad director G. Tovstonogov had also sounded the same note in *Teatr*, No. 5, 1957. While that prophecy did not come true in a literal sense, Brecht's theater did provide a powerful alternative to the high-sounding phrases, pomposity, bombast, and pathos which had marked productions of the Zhdanov era.

More central to the post-Stalin ferment in the theater was the push to broaden the scope of realism by including the principle of *uslovnost*: stylization in the Meyerholdian sense. Okhlopkov, a vigorous exponent of theatrical experimentation in the thirties, started a long-running debate in the pages of *Teatr* at the end of the fifties on "Stylization" when he argued for a middle course between Stanislavsky and Meyerhold. Literary critics joined the fray with a vigorous and most fruitful debate between T. Motylyova and I. Fradkin in the pages of *Voprosy literatury* (No. 11, 1958, and No. 6, 1959, respectively). They took opposite sides of this middle course in their assessment of Brecht's works, with Fradkin pleading for a broader interpretation of the concept of realism when dealing with Brecht.

The Soviet theater responded slowly. It is not coincidental that the first Brecht productions were done in the Baltic Republics where there are still relatively strong ties with German culture and tradition. It was in Tallin, Estonia's capital, that W. Panso staged *Mr. Puntila* at the Kingisepp Theater in 1958. Its Finnish-Estonian folklore basis made it a perfect play with which to introduce Estonian audiences to the work of Brecht. His Brecht production was an important milestone for both actors and *regisseur* in their search for new approaches to staging and acting. As pointed out by N. Krymova:

In *Puntila*, the actors of the Estonian theater added to their acquired skills an entirely new quality, which could be called the joy of stage acting, the delight of using diverse theatrical methods, ranging from the direct appeal to the audience to the performance in the proscenium of light songs with the ease of a popular singer.⁵

There followed a production of *The Good Woman of Setzuan* in 1959, directed by P. Peterson at the Rainis Theater in Riga, which accentuated "not the

5 *Soviet Literature*, No. 5 (1965), p. 165.

psychological, but the topical and socio-political character of the play."⁶ Meanwhile in Moscow, the same year, the highly creative *regisseur* A. Efros staged *The Visions of Simone Machard*, but his rather Maeterlinckian approach proved inadequate.

In 1960, Bernard Reich's book, *Brekht*, appeared in the Soviet Union. Its seminal importance for the Soviet theater cannot be overestimated. M. Straukh's staging of *Mother Courage* at the Mayakovsky Theater in November, 1960, for example, built on Reich's view of Kattrin as the real heroine of the play. For the next six years more and more theaters began staging Brecht's plays, until a high point was reached in 1966 when there were nine productions in the Moscow repertoires.

I have previously published an overview of these productions and an account of Brecht on the Moscow stages in 1966-67.⁷ Let me, therefore, go on from where I left off at that time. Not one new Brecht production has been staged in Moscow during the four intervening years. More graphically, the table above, with its listings of Brecht's plays in the repertoire for the years 1959-1970, plots the rise and fall of Brecht on the Soviet stages. Beyond that, it shows *The Threepenny Opera* to be the Brecht play most frequently performed in the Soviet Union with a total of 1,655 performances, followed by *Puntila* (659), *Setzuan* (445), and *Mother Courage* (423).

During the 1970-71 season I spent five months in the Soviet Union. Of the four Brecht plays still in the Moscow repertoire in 1970-71, the production of *Fear and Misery* at the Lenin Komsomol Theater, directed by S. Stein and L. Durov, left much to be desired: there was no clear conceptual line holding together a presentation that fluctuated between the excessively emotional and the soporific. Much of the poignancy of "The Jewish Wife" was lost because of poor acting.

Yu. Lyubimov's *Setzuan* and *Galileo* are still "packing them in" at the Taganka. The staging of these plays has been a subject of frequent commentaries, the most recent in an illuminating essay by Lev Kopelev in *Theater heute* (Jahressonderheft: Theater 1971). Therefore, I will restrict myself here to a consideration of other aspects of Lyubimov's work. With *Setzuan* Lyubimov proved, among other things, that it makes no sense to imitate "pure" Brechtian productions (using the *Modellbücher* as guide), as had been done in the lacklustre *Puntila* staging at the Soviet Army Theater. Nor will an academic approach do, as the R. Suslovich production of *Setzuan* in the Leningrad Pushkin Theater in 1962 proved. Lyubimov has creatively and successfully interwoven strands of Meyerhold's, Vakhtangov's and Stani-

6 M. Ljubomudrov, "Uroki brextovskix spektaklej," in: *Režissura v puti. Sbornik statej* (Leningrad-Moskva: Iskusstvo, 1966), p. 126.

7 *The Drama Review* (Fall, 1967).

slavsky's techniques with Brecht. His concept of "synthetic" theater is the most daring theatrical innovation on the Soviet stage of the past decade. In this connection, G. Tovstonogov (*Teatr*, No. 10, 1967) has spoken of the need for a broader vision of reality and pleads for what he calls a "poetic theater," essential aspects of which he discerns in, among others, the Taganka Theater. Significantly, Tovstonogov remarks that, irrespective of Lyubimov's actual accomplishments, he is to him, above all, a catalyst for the theatrical processes in the Soviet Union. And, one should add here, it is significant that Brecht's play served as the medium for this important development.

The fourth Brecht production still in the Moscow repertory is *The Threepenny Opera*, which continues to draw full houses after eight years on the stage of the Stanislavsky Theater. In his staging of *The Threepenny Opera*, the *regisseur* S. Tumanov made use of several entertaining stylized devices which, however, serve to fragment rather than reinforce the impact of the work. As B. Zingerman has observed, all stylization, in essence, has only one purpose: to reveal the main idea of the play. Stylization is called for when one can use it to present some new fact about life, when it carries metaphoric significance.⁸ However, the lack of metaphoric significance in this staging of *The Threepenny Opera* does not seem to bother the audiences. They keep coming because they enjoy the operetta-ization and heavy-handed slapstick of the staging. Matthew's clownish get-up and silly stage business are distracting but he gets the guffaws. Western theater-goers are amused by the *ersatz* naughtiness of the girls who coquettishly fling open negligees to reveal rather utilitarian-looking corsets—somebody's idea of brothel attire. The score has been jazzed up in an American manner. It is doubtful, however, if the outrageously deviate ending with its socialist-realist message finds favor with the audience. The entire cast sings "We would be good, instead of base / But this old world is not that kind of place" (Eric Bentley's rendition). Then Brown, Macheath and Peachum move to the front of the proscenium and confess that they stick together, they always have and always will, and they will continue to steal the bread from poor people.

The Lyubimov Brecht productions demonstrate the viability of employing a synthetic Soviet approach while remaining faithful to the spirit of Brecht's work. The Brecht staging that sticks the closest both to the original text (only three words were left out of the theater text) and the Berliner Ensemble approach is the production of *The Threepenny Opera*, staged in 1964 by Epp Kaidu in Kaarel Ird's Vanemuine Theater in Tartu, Estonia. (It was still in the repertoire in 1970 but I was unable to see it.) The young Leningrad critic, M. Timchenko, was quite impressed with the staging:

8 Interview with B. Zingerman at the Moscow Institut istorii iskusstv, February 8, 1971.

The Tartu *Threepenny Opera* was . . . admirable for its organic structure, its expressive mono-tone greyness, its mechanistic parody of the business world . . .⁹

Despite the austerity and severity of the staging, the university town audiences accepted the production. One must not assume that audiences are standardized in the Soviet Union. There is quite a difference in temperament between theater-goers in Moscow and Tartu.

Why is it that there have been no new Brecht productions in Moscow during the last five years? The most important factor may be that the first great wave of Brecht's catalytic influence has receded and with it has gone the desire to produce his works. Brecht is no longer such a challenge to *regisseurs*. Besides, Brecht's plays call for a director's theater and there has been a perceptible shift towards the development of an actor-oriented theater. Furthermore, the latest trend in Soviet theater is the revival of classical works, especially those of Shakespeare and Gogol. Modernized stagings of these classics by prominent Moscow and Leningrad *regisseurs* have really shaken up critics and audiences.¹⁰

While no new Brecht productions have been staged since April, 1967 in Moscow, things are a bit livelier outside the capital.¹¹ In Riga, two new Brecht productions were mounted in 1968: *Mother Courage* was directed by A. Shapiro who has made the Young Peoples' Theater the most lively and exciting theater in Riga. When I was in Riga in February, 1971, the production was no longer in the repertoire, but it has been praised by the critics.

The Caucasian Chalk Circle is being staged by the young *regisseur*, A. Kats, at Riga's Russian Theater. Grusche, played by R. Praudina, is refreshingly unsentimental, even strikingly so if compared with the Dudin production at the Mayakovsky in Moscow in 1964-66. Kats told me that he considered the prologue to be unplayable for Soviet audiences. Therefore, he synthesized a

9 "Brecht v iskanijax sovetskix režisserov," in: *Zapiski o teatre* (Leningrad, 1968), p. 212.

10 See, above all, Tovstonogov's *Henry IV*, Efros' *Romeo and Juliet* and Lyubimov's *Hamlet*. Gogol's *The Inspector General* (already in the repertoire of the MXAT and the Maly theaters) will, to judge by unofficial information, break with tradition in the eagerly-awaited premieres (spring, 1972) of Tovstonogov, and Pluchek at The Satire.

11 New Brecht productions outside the capital during 1967-70 were:
The Threepenny Opera: Irkutsk (1967); Petrozavodsk (1967); Saratov (1967); Frunze (1967); Kostroma (1968); Leningrad (1969); Magadan (1969).
Mother Courage: Južno-Saxalinsk (1967); Kaliningrad (1967); Iževsk (1967); Alma-Ata (1968); Riga (1968); Džambul (1969).
A Man's a Man: Vil'jandi (Estonia) (1967); Nal'čik (1968); Pskov (1968); Leningrad (1969); Minsk (1969).
Schweik: Tartu (1967); Orenburg (1969); Murmansk (1969).
Setzuan: Rostov N/Dony (1968).
The Caucasian Chalk Circle: Riga (1968).

prologue by quoting from *Der Messingkauf* to establish Brecht's aesthetic credo and by using the play's final lines to give the audience the basic idea of the drama. This technique gives added significance to the lines when they are repeated at their proper place. The stage is bare, except for poles hung with symbolic clothing and a huge silvery disk which serves as a backdrop and is the only authentically Caucasian element of the stage design. It should be mentioned that the *regisseur* fails to establish the alienation effect; his attempts to do so lack cohesion and disrupt the pace of the production.

Also in Riga, the actress Ilga Zvanova periodically presents a one-woman concert version of *Mother Courage*, written by B. Reich and directed by Asja Lacis. At the same time, Galina Pashkova's and A. Shaginyan's recitals of Brecht's songs and poems are gaining popularity among Moscow and Leningrad theater-goers.

Although Brecht's plays are less frequently included in the Moscow repertoires, it is undeniably true, though not demonstrable, that Brecht continues to influence the development of a more synthetic theatrical style. Whether directly traceable to Brechtian stage designers or not, an early example was G. Tovstonogov's open set for *The Three Sisters* (1965). The stage design of his latest production, M. Roshchin's *Valentin and Valentina* (1971), is dazzling and inventive in its mobility and lightness. Lyubimov's penchant for using a single (symbolic) object as a center of a production, most striking in his latest production, *Hamlet* (1971), where a curtain, in the words of the Shakespearean scholar A. Anikst, is "not the background, but a *dramatis personae* of the tragedy, and, moreover, the most powerful one" (*Literaturnaya gazeta*, 12 Jan. 1972). Efros considers his latest production, *The Outsider* by A. Dvoretzky (1971), to be his most Brechtian to date. Both the staging and the lighting of his production are very similar to those used in the Berliner Ensemble's adaptation of *Der Messingkauf*.

Brechtian influence on Soviet actors has been more subtle. Tovstonogov pointed out to me (Jan. 6, 1972) that the influence has been considerable on his actors as a result of the *Arturo Ui* staging (1963). E. A. Lebedev who played the title role used the technique of alienation effectively in a subsequent production, Gorky's *The Merchants*, where he played the role of Bessemenov.

Undeniably, the Brechtian method of incorporating songs into the production of a work has been increasingly accepted. However, as the Leningrad critic Smirnov-Nesvitsky justifiably points out, the songs are predominantly used for entertainment and are not integrated with the main idea of the production.¹² For example, in the Leningrad Komsomol Theater's stage adaptation of the *novella* by the Polish writer A. Brykht, *Danzig at the Headquarters of Hitler*, there are almost too many songs, dances and musical inter-

12 Yu. Smirnov-Nesvickij, *Ključ k obrazu* (Leningrad: Iskustvo, 1970), pp. 74-76.

ludes which nearly overwhelm the basic dramatic message of the production. Surprisingly, many songs from the musical *Hair* have been used. Need one add that the lyrics have been rewritten for this production?

Finally, one should mention the earlier (1950 to mid-sixties) productions of The Theater of Satire (Regisseur: V. Pluchek). Mayakovsky's *The Bedbug* and *The Bathhouse* (the latter is still in the repertoire), A. Tvardovsky's *Tyorkin in the Hereafter* and Nazim Hikmet's *And Was There an Ivan Ivanovich?* were all staged in an epic manner, close to Brecht's own style. In 1955 Brecht saw *The Bedbug* and the *The Bathhouse* and was much impressed with the Satire's staging and the acting of V. A. Lepko as Prisyphkin and A. B. Yatshnitsky as Pobedonosikov which he judged to be "episch und voller Verfremdungen."¹³

What of the future? After a six-year hiatus there will be two new Brecht stagings in the spring of 1972 in Moscow. The Mayakovsky Theater will present *Bitter*¹⁴—three one-act plays on the subject of weddings by Chekhov, Zoshchenko and Brecht. The premiere of a new production of *Mother Courage* is planned for April, 1972 by the Theater of Satire (regisseur: M. Zakharov). 1974 has been designated as the DDR festival year; most probably, this will provide a powerful impetus for a new cycle of Brecht productions. But, whatever the future of Brecht productions in the Soviet Union, there is no question that when the history of the Soviet theater of the sixties is written, Brecht will be recognized as one of the most important moving forces behind the revivification of the Soviet theater during that decade.

13 Käthe Rüllicke-Weiler, footnote 87 in: *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin: Henschelverlag, 1966), p. 255.

14 The title is taken from the traditional shout of "bitter" at wedding celebrations, after which the newlyweds must kiss to make things "sweet."

BERTOLT BRECHT'S BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN HÖRSPIELS

Bertolt Brecht hatte bereits einigen – allerdings umstrittenen – literarischen Ruhm erworben, als er sich bereit fand, für das Medium Rundfunk zu arbeiten. Obwohl grundsätzlich allen neuen künstlerischen Produktionstechniken aufgeschlossen, ist Brecht gewiß nicht zu jenen ›Männern der ersten Stunde‹ zu rechnen, die, nachdem am 29. 10. 1923 die »Berliner Funkstunde« als erste offizielle deutsche Rundfunkanstalt ihren Sendebetrieb aufgenommen hatte, den Apparat ›beliefernten‹ und als Transportmittel für ihre literarischen Produktionen nutzten. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre, genauer: seit 1927, begannen ihn die technischen Möglichkeiten und gesellschaftlich-politischen Implikationen des neuen Mediums in verstärktem Maße zu interessieren, so daß er eine (heute würde man sagen:) Medientheorie konzipierte und ihre Ergebnisse in einem künstlerischen »Versuch« erprobte.

Um das Jahr 1927 verfaßte Brecht dramaturgische Bearbeitungen des *Macbeth*¹ und des *Hamlet*² für den Rundfunk; jedoch haben diese Versuche nur an der Gattungsunsicherheit der ›Rundfunkautoren‹ jener Zeit teil und gelten noch nicht dem theoriefähigen Versuch, das technische Medium mit der Kunst zu vermitteln und zur Ausbildung einer rundfunkspezifischen Kunstgattung beizutragen. Darüber hinaus lassen sich diese Bühnenadaptionen in eine Reihe jener Roman-, Novellen- und Dramenbearbeitungen einordnen, für die Alfred Braun die Bezeichnung ›Sendespiel‹ gebraucht hat³. Nicht zeitlich, sondern gattungspoetologisch kategorisiert, sind diese Funkbearbeitungen zur Vorgeschichte der rundfunkspezifischen Kunstgattung, des Hörspiels, zu rechnen.

1 Ko-Autor dieser wahrscheinlich 1927 gesendeten Bearbeitung war Alfred Braun, der zu dieser Zeit als Regisseur bei der »Berliner Funkstunde« tätig war.

2 Die Bearbeitung kam wieder unter Mitarbeit A. Brauns zustande. – Im folgenden bleiben die Rundfunksendungen und -bearbeitungen einiger Brechtscher Dramen bzw. Stücke [*Mann ist Mann* (1927), *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932), *Die Dreigroschenoper* (1935 u. ö.)] unberücksichtigt. Sie enthalten weder einen Beitrag zur Hörspielgeschichte noch sind sie rekonstruierbar, da die Funkmanuskripte größtenteils nicht mehr vorhanden sind.

3 Ein typisches Beispiel für diese Sendeform ist eine Aufführung von *Wallensteins Lager* aus dem Jahre 1925. Es spricht für die zunächst falsche Einschätzung des Mediums, daß zur Erhöhung der ›Suggestivkraft‹ der Aufführung die Sprecher maskiert und kostümiert (sie trugen Rüstungen) und – in Ermangelung eines Geräuscharchivs – wie im Theater agierend, ihre Texte vortrugen.

Es gilt heute als erwiesen, daß die Geburtsstunde des ersten eigens für die »Mikrophondarstellung« (Braun) geschriebenen und auch gesendeten deutschen Hörspiels auf den 23. Oktober 1924 fällt. Es ist Hans Fleschs Rundfunkgroteske *Zauberei auf dem Sender*, die die erste Phase der Entwicklung des deutschsprachigen Hörspiels einleitet, nachdem die BBC am 15. 1. 1924 mit *A Comedy of Danger*, einem Stück des englischen Lyrikers, Romanschriftstellers und Dramatikers Richard Hughes, das erste europäische Originalhörspiel ausgestrahlt hatte. Hughes' dramaturgisch ergiebiger Einfall, das Stück in einem walisischen Bergwerk spielen zu lassen, in dem – durch einen Kurzschluß verursacht – das Licht ausgefallen ist, hat die Gattung extremen Mißverständnissen ausgesetzt. Er hat erheblichen Anteil an einer falschen Einschätzung dieser neuen Kunstform und ihrer medialen Voraussetzungen, die sich heute noch gelegentlich in der Bezeichnung des Hörspiels als »Theater für Blinde«, *Stücke, in denen es dunkel wird*⁴ usf. artikuliert und im übrigen eine bis in die gegenwärtigen Hörspielprogramme zu verfolgende »dramaturgische« Konzeption kennzeichnet. Ein frühes Dokument für diese falsche Einschätzung des Mediums bildet die Hörspieltheorie Rudolf Leonhards. Seine im Jahre 1927 vertretene Ansicht, das »Rundfunkdrama« intensiviere gegenüber dem »Bühnendrama« die »innere Schau«, sieht die Kunstform Hörspiel zu sehr in der Nähe des »gefunkteten Theaters, das im übrigen die Einheit des Ortes und der Zeit wahren müsse⁵.

Brechts mit einiger Intensität geführte Auseinandersetzung mit dem Medium Rundfunk datiert aus den Jahren 1927 bis 1932, einer Zeit, in der die sensationelle Aufnahme des Rundfunks durch große Teile der Bevölkerung einer Gewöhnung gewichen und das Frühstadium des Experimentierens mit den neuen technischen Möglichkeiten vorbei war. Auch das Vergnügen des Hörers, sich als Ohrenzeuge akustisch vergegenwärtigter »Sensationen«⁶ zu fühlen und durch die akustischen Illusionsmöglichkeiten faszinieren zu lassen, machte bald der Einsicht Platz, daß dem Rundfunk als Träger und Übermittler künstlerischer Werke doch nur eine Surrogatfunktion und allenfalls die Rolle eines Reproduzenten bereits etablierter Ausdrucksmittel zukomme. Zeichen dieser Insuffizienz waren Versuche einzelner Produzenten und Regisseure, die künstlerischen Techniken des Films auf den Rundfunk und das Hörspiel zu übertragen. Die ersten Ergebnisse dieser Bemühungen, die ihre Blütezeit in den Jahren zwischen 1926 und 1930 hatten, zeitigte der »akustische Film« (Braun). Dessen besonderes Kennzeichen war nicht mehr der sukzessive Ablauf einer Szenenfolge oder einer linearen Handlungsdarstellung; die vom Film adaptier-

4 So der Titel einer Anthologie einiger Hörspiele Wolfgang Hildesheimers.

5 Zitiert nach Heinz Schwitzke (Hrsg.), *Sprich, damit ich dich sehe*. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform (München, 1960), S. 11 f.

6 Vgl. zu den frühen Versuchen des Geräusch- und Pionier-Hörspiels Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel*. Dramaturgie und Geschichte (Köln-Berlin, 1963), S. 74 ff. u. passim.

ten Blend- und Schnitttechniken ermöglichten die Unterbrechung und die beliebige Fortsetzung einer Handlung und auch den Einbezug einer Fülle kurzer – auch außerhalb der Studios erstellter – Aufnahmespots, die den Hörer nicht länger auf Erzählereinschübe angewiesen sein ließen und ein Zurechtfinden in den schnell wechselnden Aufnahmesequenzen und ›Schauplätzen‹ gewährleisten. Brauns Theorie des »akustischen Films« stellt gleichsam das formale Schema dar, das in seiner künstlerisch gelungensten Form Alfred Döblin mit der Bearbeitung seines Romans *Berlin Alexanderplatz* dichterisch ausgefüllt hat. Döblins Hörspiel gleichen Titels markiert den vorläufigen Höhepunkt dieser Entwicklung, die im übrigen von Brecht energisch unterstützt wurde: bereits 1927 empfahl Brecht den Sendeleitern, sich zwecks Erprobung des »akustischen Romans, den Arnolt Bronnen versucht«, der besten Schriftsteller der Zeit zu versichern, und nannte in diesem Zusammenhang die Berliner Adresse Döblins⁷.

Döblins Hörspielkonzeption ist eine auch heute noch brauchbare Gattungsbestimmung zu danken. Auf der Kasseler »Arbeitstagung Dichtung und Rundfunk« (1929) hielt er ein Referat, das sich mit den Problemen der künstlerischen Gestaltung speziell für die Funkübertragung geschriebener Dichtung befaßte und zum ersten Male das Hörspiel als eine episch-lyrisch-dramatische, also balladische Mischform mit musikalischer Untermalung und auch Einbeziehung essayistischer Formen kennzeichnete. Im Hinblick auf Brechts Beitrag zur Hörspielliteratur verdient die Bemerkung Beachtung, daß Döblin mit der von ihm geforderten eigenständigen Rundfunkkunst eine »kommende Epik« und eine stärkere Zusammenarbeit zwischen den Schriftstellern und dem Rundfunk erwartete⁸.

Das im Jahre 1930 – ein Jahr nach der Veröffentlichung des Romans und ein Jahr vor der Erstellung der Filmfassung – urgesendete Hörspiel Döblins bildet inhaltlich den Übergang zur dritten Phase der Hörspielgeschichte vor 1933⁹. Seit 1929 gewinnt das auf die politisch wirren Verhältnisse jener Zeit antwortende zeitbezogene, ja zeitkritische Hörspiel an Geltung und Vorherrschaft im Programm¹⁰. Und eben diese Zeitbezogenheit rühmten die Kritiker an

7 Bertolt Brecht, Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks. In: *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt a. M., 1967), Bd. 18, S. 121–123; hier S. 122 f. – (Künftige Zitierweise: GW Bandzahl, Seitenzahl.)

8 Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*. (Referat zur Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« im September 1929 in Kassel). In: Hans Bredow, *Aus meinem Archiv*. Probleme des Rundfunks (Heidelberg, 1950), S. 311–317; Zitat S. 315.

9 Diese Einteilung der frühen Hörspielgeschichte erfolgt in enger Anlehnung an die Periodisierung von Reinhard Döhl. Vgl. dessen *Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen*. Funkmanuskripte zu einer Sendefolge des Westdeutschen Rundfunks (Köln, 1970 ff.), passim.

10 Vgl. Schwitzke, *Das Hörspiel*, S. 139 ff. – Gerhard Hay, Bertolt Brechts und Ernst Hardts gemeinsame Rundfunkarbeit. Mit bisher nicht publizierten Dokumenten. In: *Jahrb. d. dt. Schillerges.* 12 (1968), S. 112–131; passim. – Döhl, passim.

Brechts erstem Hörspiel »Der Lindberghflug« (entst. 1928/29). Das unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann und mit der Musik von Hindemith und Weill geschriebene Originalhörspiel Brechts, 1929 während der »Festspiele der deutschen Kammermusik« in Baden-Baden uraufgeführt, hat den Atlantikflug Charles Lindberghs (1927) zum stofflichen Vorwurf. Brecht, der spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre ein intensiv betriebenes Studium marxistischer Theorien aufgenommen und seit 1927 die Institution Rundfunk einer Kritik unterzogen hatte, weist sein Stück im Untertitel als ein »Radiolehrstück für Jungen und Mädchen« aus. Der historische Stellenwert dieses Hörspiel, das die Verfasser des *Hörspielführers* irrtümlich als Scholoratorium auffassen¹¹, liegt darin begründet, daß Brecht seine theoretischen Überlegungen zur Umgestaltung und Neuorientierung des Rundfunks praktisch anwandte und dieser »Versuch« die Reihe seiner Lehrstücke einleitete.

Brecht konzipierte seine Lehrstücke als Gegenmodelle »abseits des Theaters, das durch den Zwang, Abendunterhaltung zu verkaufen, allzu unbewegliche Grenzen hatte«, zur experimentellen Erprobung eines »Typus theatralischer Veranstaltungen [. . .], der das Denken der daran Beteiligten beeinflussen könnte¹².« Es handelt sich bei diesen Versuchen um »Kunst für den Produzenten, weniger um Kunst für den Konsumenten«¹³, verknüpft mit der pädagogischen Absicht, den Produzierenden beim (Mit-)Vollzug der Übung etwas lernen zu lassen. Brechts Vorstellungen lag die ihm bekannte Praxis einiger Programmgestalter und Rundfunksender (vor allem der »Deutschen Welle«) zugrunde, die Hörer zum Mitspielen anzuregen. So wurden Kammermusikstücke in unvollständiger Instrumentation mit dem Appell an die Hausmusiker gesendet, das fehlende Instrument selbst zu ergänzen und so die Aufführung zu vervollständigen. Ein ähnlichen Zwecken dienendes Übungsstück stellt die Baden-Badener Demonstration (!) einer Aufführung des *Lindberghflugs* dar. Den Zuschauern und Hörern der Produktion sollte modellhaft vorgeführt werden, wie Brecht und seine Mitarbeiter sich eine Beteiligung des Rundfunkhörers vorstellten und die Kunst und der Rundfunk zu pädagogischen Absichten genutzt werden könnten, wenn das Medium eine »fortschrittliche« gesellschaftliche Funktion erlangen sollte.

Brecht leugnet die ästhetische Autonomie seines Radio-Lehrstücks, wenn er sagt, der *Lindberghflug* habe »weder einen ästhetischen noch einen revolutionären Wert, der unabhängig von seiner Anwendung besteht¹⁴.« Und auch die revolutionäre Zwecksetzung des Spiels sieht Brecht allenfalls darin, daß der »gegenwärtige Staat« als Organisator der Verfügung über den Rundfunkapparat kein Interesse habe, diese Übungen zu veranstalten. Die Herrschenden

11 Heinz Schwitzke (Hrsg.), *Reclams Hörspielführer* (Stuttgart, 1969), S. 111.

12 GW 15, S. 239.

13 Ebda.

14 GW 18, S. 126.

hätten sich dieses Instrumentes lediglich bedient, um den Hörer in der gesellschaftlichen Abhängigkeit und politischen Unmündigkeit zu belassen, statt ihm Möglichkeiten emanzipativen Verhaltens aufzuzeigen und ihn aus der rein rezeptiven Konsumentenrolle herauszuführen. Die Erfüllung der Brechtschen Forderung, den Rundfunk »aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln«¹⁵, hieße die »gesellschaftliche Basis dieser Apparate [...] erschüttern«¹⁶. Dies hoffte Brecht durch »immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit«¹⁷ zu erreichen. Im Widerspruch zur Basis-Überbau-These marxistischer Theorien glaubt Brecht, durch »Neuerungen« die »ideologischen Institute« »zur Aufgabe ihrer Basis« bewegen zu können¹⁸. Dem *Lindberghflug* weist Brecht die Aufgabe zu, dem »gegenwärtigen Rundfunk« nicht zum Gebrauch zu dienen, sondern: »er soll ihn verändern«¹⁹.

Brechts Theorie findet ihre geschichtlichen Parallelen in den Veranstaltungen einiger proletarischer bzw. kommunistischer Radiohörer-Vereinigungen, die durch gezielte Medienkritik (»proletarische Rundfunkkritik«) und Programmempfehlungen eine Politisierung des Rundfunks und eine stärkere ideologische Einflußnahme auf die Programmgestaltung anstrebten²⁰. Sie hat ferner Entsprechungen in Friedrich Wolfs Versuch, das Massenkommunikationsmedium Rundfunk als politisches Instrument zur Beförderung eines proletarisch-revolutionären Bewußtseins zu benutzen, vor allem aber in Walter Benjamins Studien zur materialistischen Kritik der Stellung künstlerischer Werke in und zu den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen, deren Summe Benjamin in seiner Rede *Der Autor als Produzent* (1934) gezogen hat. Benjamin würdigt Brechts Forderung an die fortschrittlichen Intellektuellen, den »Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern«²¹. Eben dies hatte – deutlicher als Brecht zu jener Zeit – Friedrich Wolf in seinem (ursprünglich als Schauspiel konzipierten) Hörspiel »SOS ... Rao Rao ... Foyn. Krassin rettet Italia« (1929) beabsichtigt, dem Siegfried Hähnel die geschichtliche Bedeutung zuspricht, zum ersten Male im deutschen Rundfunk »das ›Ethos‹ einer neuen proletarischen

15 GW 18, S. 129.

16 GW 18, S. 133.

17 Ebda.

18 Zitate ebda.

19 GW 18, S. 125.

20 Vgl. dazu Horst Hanzl, *Rundfunk und Arbeiterklasse*. Zur Geschichte des Kampfes der deutschen Werktätigen um den Rundfunk (Leipzig, o. J.); ders., *Der Rundfunk der Weimarer Republik als Klasseninstrument der Bourgeoisie und der Kampf der Arbeiterklasse um das Mitbestimmungsrecht* (Diss. Leipzig, 1961).

21 Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*. In: *Versuche über Brecht* (Frankfurt a. M., 1966), S. 95–116; Zitat S. 104.

Gesellschaft [proklamiert] und erstmals die Internationale von einem deutschen Sender ausgestrahlt« zu haben²². Wolf thematisiert in seinem Stück, das die Rettungsaktionen für das 1928 am Nordpol verunglückte italienische Luftschiff »Italia« zum Inhalt hat, die von der Technik (d. h. hier auch von dem Rundfunk) beflügelte »Solidarität der Völker« (Hähnel) und, so formulierte es Hermann Pongs, das »kollektive Ethos«²³.

Wie Brecht sieht auch Benjamin den »Modellcharakter der Produktion« darin, »andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens [ihnen] einen verbesserten Apparat [...] zur Verfügung zu stellen«²⁴. Er faßt seine Überlegungen in der – von Brecht geteilten – These zusammen: »Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden«²⁵.

Was Brecht mit seinem Hörspiel lehren wollte, hat er in einem Brief an den Produzenten des Stücks, den damaligen Intendanten des WDR, Ernst Hardt, mitgeteilt:

[...] ich habe über die Radiosendung des Lindberghfluges etwas nachgedacht und zwar besonders über die geplante öffentliche Generalprobe. Diese könnte man zu einem Experiment verwenden. Es könnte wenigstens optisch gezeigt werden, wie eine Beteiligung des Hörers an der Radiokunst möglich wäre. (Diese Beteiligung halte ich für notwendig zum Zustandekommen des »Kunstaktes«.) Ich schlage also folgenden kleinen Bühnenaufbau für diese Demonstration vor: vor einer großen Leinwand, auf die die beiliegenden Grundsätze projiziert werden – die Projektion bleibt während des ganzen Spieles stehen – sitzt auf der einen Seite der Bühne der Radioapparat, Sänger, Musiker, Sprecher usw., auf der anderen Seite der Bühne ist durch einen Paravent ein Zimmer angedeutet und auf einem Stuhl vor einem Tisch sitzt ein Mann in Hemdsärmeln mit der Partitur und summt, spricht und singt den Lindberghpart. Dies ist der Hörer. Da ziemlich viel Sachverständige anwesend sein werden, ist es wohl nötig, auf der einen Seite die Aufschrift »der Rundfunk« auf der anderen die Aufschrift »der Hörer« anzubringen. Vor dem Ganzen würde ich Sie bitten, lieber Herr Hardt, über dieses Experiment und die ihm zugrundeliegende Theorie, die ich Ihnen beilege [...], etwas zu reden ...²⁶

Leider ist kein Tondokument dieser Aufführung, die wohl Brechts Vorstellungen mit größtmöglicher Entsprechung realisiert hat, erhalten. Dagegen ver-

22 Zitiert nach Döhl, 4. Lektion, S. 11 (dort ohne Quellenangabe).

23 Zitiert nach Schwitzke, *Das Hörspiel*, S. 128.

24 Benjamin, S. 110.

25 Ebd. – Wie Benjamin sich des Rundfunks als Transportmittel für die Versuche zu einer Aktivierung der kritischen Reflexion und der klassenbewußten Haltung des Konsumenten bediente, zeigen seine drei Hörspiele; vgl. W. Benjamin, *Drei Hörmodelle* (Frankfurt a. M., 1971). – Dazu meine Rezension. In: *Neue Rundschau* 82 (1971), S. 573–577.

26 Zitiert nach *Hörspiele im Westdeutschen Rundfunk*. 1. Halbjahr 1971. Hrsg. v. d. Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks (Köln, 1971), S. 80. – Vgl. Hay, S. 125 ff.

mittelt der Mitschnitt der dritten Rundfunksendung des Spiels vom März 1930²⁷ nur noch wenig von den ursprünglichen Intentionen Brechts. Nicht nur wird unter Hermann Scherchens musikalischer Leitung das Wort von der Musik überwuchert und durch die ausgesprochen ›schön‹ und einfühlsam gesungenen Arien des Tenors (des Lindbergh-Darstellers) ein kulinarischer Effekt erzielt, der es dem Hörer erlaubt, sein eigenes Gefühl mit dem Gehaltsinhalt des Textes zu identifizieren. Die Darbietung beläßt den Hörer zudem in der Rolle des Konsumenten, sowohl im ersten Teil des Lehrgegenstandes (Gesänge der Elemente, Chöre, Geräusche etc.) als auch im ursprünglich zum Mitsprechen bestimmten zweiten bzw. pädagogischen Teil der Aufführung (Fliegerpart), wodurch die von Brecht beabsichtigte modellhafte Zusammenarbeit zwischen dem Apparat als Vermittler des Lehrgegenstandes und dem Übenden (dem den Text bewußte mitsprechenden Hörer) entfällt²⁸. Hinzu kommt, daß durch die Kürzung und Auslassung einiger wesentlicher Teile des Hörspiels weder die Parabelform zum Ausdruck kommt noch die Pioniertat Lindberghs als die durch die Arbeit eines Kollektivs erst ermöglichte Leistung deutlich wird. In einer Aufführungsvorschrift aus dem Jahre 1930 betont Brecht, bei einer – nach seiner Ansicht übrigens falschen – konzertanten Aufführung müsse der Fliegerpart »wenigstens« von einem Chor gesungen werden, »damit der Sinn des Ganzen nicht völlig zerstört werde«, weil nur durch das »gemeinsame Ich-Singen« eine pädagogische Wirkung erzielt werden könne²⁹. Brecht präziserte seine Absichten, indem er in der Druckfassung des Hörspiels im ersten *Versuche*-Heft die Person Lindberghs durch »Die Flieger« ersetzte, den Titel in *Der Flug der Lindberghs* änderte und einige seine pädagogische Zielsetzung verdeutlichende Passagen hinzuschrieb. Als der Süddeutsche Rundfunk im Dezember 1949 Brecht um die Aufführungsgenehmigung für den *Flug der Lindberghs* bat, bedang der Autor sich eine weitere Anonymisierung der historischen Leistung Lindberghs aus. Brecht forderte, daß der Name Lindbergh, dessen Träger er – von seinen politischen Vorstellungen und Erfahrungen aus nicht zu Unrecht geurteilt – zu den Faschisten rechnete, getilgt werde und das Hörspiel fortan den Titel *Der Ozeanflug* führen solle³⁰. Mit der Eliminierung des Namens ist jede Erinnerung, daß in der Frühfassung ein Individuum der Handlungsträger des Lehrstücks war, vollends ausgelöscht.

27 Nach der Baden-Badener Ursendung und deren Übernahme durch den Westdeutschen Rundfunk fand im Dezember 1929 eine weitere Aufführung unter Otto Klemperer statt.

28 Der Druck des vollständigen Hörspieltextes in *Die Werag*, dem Ansageblatt der Westdeutschen Rundfunk AG Köln, und in der *Südwestdeutschen Rundfunkzeitung* – zugleich mit den Programmmankündigungen – läßt darauf schließen, daß Brecht sich die Ursendung des Hörspiels als »Mitspiel« vorstellte. Vgl. dazu die Bemerkungen Döhls, 5. Lektion, S. 9.

29 Zitate GW 18, S. 127.

30 Vgl. den Abdruck des Briefes. In: GW 2, Anmerkungen S. 2* f.

Der *Ozeanflug* teilt mit den frühen Lehrstücken Brechts die unverschlüsselt mitgeteilte ideologische Sinngebung. Kurz nach der Ursendung hat Brecht genau in der Mitte des Hörspiels vier Strophen unter dem Titel *Ideologie* eingefügt, in denen an die Übenden appelliert wird, an der »Liquidation des Jenseits« und dem »Verscheuchen jedweden Gottes« mitzuwirken. Die Zeilen »Wenn ich fliege, bin ich / Ein wirklicher Atheist« machen deutlich, was – neben der Umfunktionierung des Apparates – Zweck der Übung sein soll: die Erkenntnis, daß die ständig wachsende Bedeutung der Wissenschaften und der Technik zur totalen Naturbeherrschung führen und mit notwendiger Konsequenz die Gottesvorstellung und jegliches »idealistische« Denken liquidieren werde. Brechts Überlegungen zu einer Fortschrittsideologie, das unreflektierte Vertrauen zu der Produktivkraft Wissenschaft und auch die Erwartung einer Revolution des Proletariats verfehlen aber die richtige Einsicht in die dialektische Bewegung der Geschichte. Gerade einer »historisch-materialistischen« Kultur- und Zeitkritik kann es nicht entgehen, daß der Mensch spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in den totalen Herrschaftsbann von Wissenschaft und Technik geraten ist nur einen Mythos gegen einen anderen ausgetauscht hat. Die bisherige Geschichte hat auch Brechts Ansicht widerlegt, daß von der »dialektischen Ökonomie« ein Beitrag zur »Bekämpfung des Primitiven« zu erwarten sei.

Immerhin nimmt der Schluß der frühesten Fassung den unreflektierten Optimismus zurück, denn Brecht widmet den *Bericht* dem »Unerreichbaren« – und grammatikalisch-syntaktisch kann damit nur die Möglichkeit einer Überwindung der Herrschaft der Natur über den Menschen gemeint sein. Aber schon kurz darauf – zuerst in einer Fußnote am Anfang des *Badener Lehrstück vom Einverständnis*³¹ – hat Brecht die Textstelle in das »*Noch nicht Erreichte*« geändert und damit marxistischer Orthodoxie seine Reverenz erwiesen.

Brechts zehn Jahre nach dem *Lindberghflug* in Zusammenarbeit mit Margarete Steffin im schwedischen Exil entstandenes Hörstück *Das Verhör des Lukullus* (1939) trägt ausdrücklich den von Hans S. von Heister im Jahre 1924 geprägten Terminus »Hörspiel« als Gattungsbezeichnung. Im Gegensatz zu Brechts erstem Hörspiel ist das Werk nicht als Beitrag zu einer Auseinandersetzung mit der Gattung und dem Medium Rundfunk und dessen (Re-)Produktionsmöglichkeiten konzipiert. Obwohl es die pädagogische Absicht mit dem *Lindberghflug* teilt, ist der Lehrinhalt ein anderer. Der Apparat wird hier ausschließlich als ein Transportmittel für Literatur benutzt; seine institutionellen Voraussetzungen und Möglichkeiten bleiben undiskutiert. Es ist die Absicht Brechts, eine der letzten ihm noch verbliebenen Publikationsmöglichkeiten zu nutzen, die einige wenige europäische Sendeanstalten den deutschen

31 GW 2, Anmerkungen S. 3*.

Exilschriftstellern boten, und an antifaschistischen Programmen mitzuwirken, um mit Hilfe des Rundfunks deutsche Hörer zu erreichen und über die Politik des Nazi-Regimes aufzuklären. Am 12. Mai 1940, während der ›Westoffensive‹, strahlte Radio Beromünster die Ursendung des Parabelstücks unter dem Titel *Lukullus vor Gericht* in die deutschsprachigen Gebiete. Brecht kleidete seine Verurteilung der deutschen Kriegspolitik in die historische Parabel einer Gerichtsverhandlung über Lukullus, jenen römischen Feldherrn, der im ersten Jahrhundert v. Chr. »den Osten erobert hat / Der sieben Könige gestürzt hat / Der unsere Stadt Rom mit Reichtümern gefüllt hat«³². Zwar bleibt in der ersten Fassung die Verurteilung des Feldherrn ausgespart und dem Hörer die Urteilsfindung und die Aufdeckung der historischen Aktualität des Spiels überlassen, aber das Verhör des ›Kriegsverbrechers‹ macht das – in der späteren Opernfassung tatsächlich hinzugeschriebene – Urteil »Ins Nichts mit ihm!« unabwendbar: Tausende während der Eroberungsfeldzüge Getöteter belasten die Waage der Justitia so sehr, daß sie durch nichts ins Gleichgewicht zu bringen ist.

Der Hörspieltext diente später auch als Grundlage für die Vertonung der ›epischen Oper‹³³ *Die Verurteilung des Lukullus*, die am 17. März 1951 in der Regie Wolf Völkers und unter der musikalischen Leitung Hermann Scherchens in der Staatsoper Berlin uraufgeführt wurde³⁴ und durch ideologische Auseinandersetzungen zwischen den Autoren und den Funktionären des Ministeriums für Volksbildung einiges Aufsehen erregte. Obwohl diese Fassung bereits die Verurteilung des Lukullus enthielt, mußten Brecht und Dessau auf ministeriellen Druck hin einige Passagen hinzuschreiben bzw. -komponieren, die die Glorifizierung des Verteidigungskrieges ebenso deutlich herausstellten wie die Ablehnung des Angriffskrieges. Das kritische Urteil, daß die Parabel sowohl durch die Vertonung Dessaus als auch durch die in der Endfassung überdeutliche Didaxe künstlerisch nicht verbessert worden ist, mag auch darin eine Bestätigung erfahren, daß Brecht für Hörspielaufführungen in der BRD die Urfassung zur verbindlichen Textgestalt erklärt hat³⁵. Die ideologischen Korrekturen, denen sich das Werk in der DDR unterwerfen mußte, sind (von einer Produktion des Bayerischen Rundfunks abgesehen) in den bisherigen westdeutschen Realisationen des Hörspiels unberücksichtigt geblieben – und nur in ihnen bleiben die absolut pazifistischen Tendenzen der Urfassung bewahrt.

32 GW 4. S. 1447. – Vgl. dazu auch Brechts Prosastück *Die Trophäen des Lukullus* (1939) in: GW 11. S. 304–314.

33 Zeitweilig verwendeten Brecht und Dessau auch die Bezeichnung »Ein musikalisches Schauspiel«. Vgl. die »Anmerkungen zu *Die Verurteilung des Lukullus*«. In: GW 17, S. 1151–1156; hier S. 1156.

34 Dessaus Oper ist nicht die erste Vertonung. 1947 wurde in der University of California, Berkeley, das Hörspiel in der Vertonung von Roger Sessions uraufgeführt.

35 Vgl. Schwitzke, *Das Hörspiel*. S. 117.

In der Rede *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* kritisiert Brecht den Rundfunk als eine jener »ideologiebildenden Institutionen«, deren »Hauptaufgabe« darin bestehe, die »Rolle der Ideologie folgenlos zu halten, entsprechend einem Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzten schöpferischen Bemühung bedarf³⁶«. Und Brecht knüpft an diese – im ganzen heute noch gültige – Feststellung die »Frage, ob es denn gar keine Möglichkeit gibt, den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen³⁷«. Er bezichtigt den Rundfunk seiner Zeit wegen des »kulinarischen Charakters« und der »rein dekorativen Haltung« seiner Veranstaltungen der gesellschaftlichen Irrelevanz, die daraus resultiere, daß die Programmgestaltung keine Eingriffe in die Wirklichkeit und damit deren Veränderung bezwecke, sondern nur eine Abbildungsfunktion habe³⁸. Ein Vergleich mit der in unserer geschichtlichen Gegenwart praktizierten Programmpolitik aller offizieller Rundfunkanstalten in ›Ost und West‹ belegt die Aktualität der Brechtschen Medienkritik. Auch die für die »Radiotheorie« grundlegende Forderung Brechts, den Rundfunk aus einem Distributionsapparat in ein Kommunikationsinstrument umzufunktionieren, ist weder in den west- noch in den ostdeutschen Sendeanstalten verwirklicht worden³⁹.

Nicht nur blieb der praktische Versuch einer gesellschaftlich-politischen Umfunktionierung des Massenmediums Rundfunk aus, auch Brechts Theorie selbst ist fast dreißig Jahre lang ›stillgestellt‹ gewesen. Daß Brecht nach der Rückkehr aus dem Exil weder seine Theorie ausgebaut und praktisch erprobt noch eigens für die funkische Darstellung konzipierte Werke geschrieben hat, scheint sein späteres Desinteresse am Rundfunk zu belegen⁴⁰.

Erst einige westdeutsche Medientheoretiker, allen voran Hans Magnus Enzensberger, haben seit dem Beginn der sechziger Jahre den revolutionären Gehalt der Brechtschen und vor allem der Benjaminschen Medienkritik und

36 Zitate GW 18, S. 130.

37 GW 18, S. 131.

38 Ebda.

39 Die den Richtlinien der »Bitterfelder Konferenzen« entsprechenden Versuche im DDR-Rundfunk, die »Werk tätigen« als Textlieferanten für Hörspielproduktionen zu gewinnen, verfehlen in ihrem Rückgriff auf die »Radiotheorie« den Brechtschen Begriff der »Kommunikation«. – Vgl. dazu die fortlaufenden Kommentare zum DDR-Hörspiel in den letzten Jahrgängen der *Neuen deutschen Literatur*; bei Manfred Engelhardt, *Sozialistische Funkdramatik – Abbild und Voraussicht unseres Lebens*. In: *Weimarer Beiträge* 17 (1971); H. 8, S. 58–91. – Vgl. meinen Aufsatz »Sozialistische Funkdramatik und Neues Hörspiel. Zur unterschiedlichen Entwicklung des Hörspiels in der DDR und BRD.« In: *Deutschland Archiv* 5 (1972).

40 In einem kurzen Artikel aus dem Jahre 1954, *Die Volkskammer* betitelt, urteilt Brecht: »Der Rundfunk ist trotz einiger Bemühungen nach wie vor tot« (GW 20, S. 330). Vgl. dazu die Anmerkung der Herausgeber auf S. 27*.

Warenästhetik wiederentdeckt und für ihre – teilweise nicht unerheblich divergierenden – sozialistischen Theorien der Massenmedien fruchtbar gemacht.

Enzensberger greift in seinem Essay *Baukasten zu einer Theorie der Medien*⁴¹ (der im übrigen die ›fortschrittlichste‹ Gestalt einer bisher unsystematisch betriebenen und fragmentarischen marxistischen Medientheorie darstellt) ausdrücklich auf das Brechtsche Postulat der Umfunktionierung des Kommunikationsapparates Rundfunk zurück, um daran die emanzipatorischen Möglichkeiten der Produktivkraft der Massenmedien aufzuzeigen. Aus der Einsicht Brechts, daß der Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten den – heutigen – elektronischen Medien nicht inhärent sei, leitet Enzensberger die kollektive Struktur der Medien ab. Brechts Überlegungen dienen Enzensberger als Legitimation der Forderung einer »sozialistischen Strategie der Medien«, die imstande ist, die »objektiv subversiven Möglichkeiten der elektronischen Medien« zu nutzen, um die »enormen politischen und kulturellen Energien in den gefesselten Massen freizusetzen«⁴². Wie Brecht versteht Enzensberger den Autor als »Agenten der Massen«⁴³ und sieht dessen Aufgabe darin, den Konsumenten aus der gesellschaftlichen Isolation herauszuführen und zum ›klassenbewußten‹ Verhalten anzuleiten, damit er instand gesetzt wird, kollektive Produktionsweisen zu entwickeln, die die Interessen der Produzierenden zum Gegenstand der Produktion machen⁴⁴.

Auf dem Umweg über die verstärkte Gesellschafts- und Medienkritik hat Brechts Radiotheorie mit Beginn des letzten Jahrzehnts auch auf das westdeutsche Gegenwartshörspiel großen Einfluß gewonnen. Während die beiden Hörspiele Brechts keine unmittelbare Wirkung auf die Entwicklung des deutschen Nachkriegshörspiels hatten, aktualisierte eine große Zahl von Autoren die »Radiotheorie« für ihre Versuche, dem Rundfunk als Kommunikationsträger und dem Hörspiel als rundfunkspezifischer Kunstgattung neue formale Möglichkeiten zu erschließen. Die ersten Ergebnisse dieser Bemühungen sind bereits überschaubar: der von Klaus Schöning geprägte Terminus ›Neues Hörspiel‹ steht für die unterschiedlichsten Versuche einer Neuorientierung, nachdem die Gestaltungsmöglichkeiten des ›literarischen Hörspiels‹ gegen Ende der fünfziger Jahre erschöpft schienen. Setzte das Neue Hörspiel in seiner ersten Phase der »Illusionierungs- und Einfühlungstheorie des traditionellen Hörspiels [. . .] die Forderung nach Distanzierung, Aperspektive und Illusions-

41 Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: Kursbuch 20/1970, S. 159–186.

42 Zitate S. 169, 173, 175.

43 S. 186.

44 Auf eine Kritik der Medientheorie Enzensbergers muß in diesem Zusammenhang verzichtet werden; vorstehende Ausführungen gelten nur dem Nachweis der Rezeption der »Radiotheorie«.

durchbrechung«⁴⁵ entgegen, so deutet heute die Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Autor und Regisseur sowie der Verschmelzungsprozeß der verschiedenen, ursprünglich autonomen Elemente und Stile auf eine Emanzipation dieser neuen Hörspielform. Der formalen Offenheit dieser Experimente entsprechen die Intentionen der Autoren, die Funktionszusammenhänge zwischen Medium und Publikum, Text und Aufführung, Sprache und deren Bedeutung usw. transparent zu machen und den Hörer zur reflektierten Rezeption anzuleiten.

Elemente des Brechtschen epischen Theaters (in summa: die ›verfremdenden‹ Mittel der distanzierenden und aperspektivischen Darstellung und der permanenten Illusionsdurchbrechung) sind ebenso zu Konstituentien des Neuen Hörspiels geworden, wie die »Radiotheorie« den Experimentatoren ausdrücklich als Legitimation ihrer künstlerischen Bestrebungen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen dient⁴⁶. Das wird nirgends so deutlich wie in den jüngsten Versuchen einiger ›Hörspielmacher‹, den Hörer als ›Produzenten‹ zu gewinnen und das Medium Rundfunk in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Zugleich hat sich mit diesen Experimenten das Originaltonhörspiel als ein weiterer Typ des Neuen Hörspiels herausgebildet. Allerdings beruht hier der Rückgriff auf die »Radiotheorie« auf dem Mißverstehen Brechtscher Erklärungsabsichten. Die im Originaltonhörspiel geübte Praxis, anonyme Straßenpassanten oder nach bestimmten Vorstellungen ausgewählte Personenkreise sich spontan und in unverstellter Alltagssprache auf Fragen eines Interviewers, auf gestellte Spielsituationen etc. artikulieren zu lassen, hat nur wenig gemeinsam mit dem von Brecht angestrebten Ziel, den Rundfunk zum Kommunikationsapparat der proletarischen Ideologie umzufunktionieren. Auch das Argument der Apologeten des O-Ton-Hörspiels: die Selbstdarstellungen einzelner Individuen enthielten mehr ›Wirklichkeit‹ als die poetischen Fiktionen, kann nicht durch Äußerungen Brechts gestützt werden. Zwar forderte Brecht in seinem Zeitungsartikel *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* die Programmgestalter auf, »mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher heranzukommen« und »an Stelle toter Referate wirkliche Interviews [zu] veranstalten«⁴⁷, aber er bezog seine Empfehlungen auf die Berichterstattung aktuellen Zeitgeschehens. »Was [dagegen] die Produktion für das Radio betrifft«⁴⁸, so wäre mit Brecht zu kritisieren, daß die im Klartext vorgetragenen

45 Klaus Schöning, Hörspiel als verwaltete Kunst. In: *Neues Hörspiel. Essays. Analysen. Gespräche.* (Frankfurt a. M., 1970), S. 248–266; Zitat S. 259.

46 So steht Brechts programmatische *Rede über die Funktion des Rundfunks* nicht nur am Anfang des von Schöning herausgegebenen Materialienbandes; die in diesem Band versammelten Beiträge von Schöning, Wondratschek, Knilli und anderen Autoren wissen sich auch in wesentlichen Teilen ihrer ›Programmempfehlungen‹ der »Radiotheorie« Brechts verpflichtet.

47 Zitate GW 18, S. 121 u. 122.

48 GW 18, S. 122.

Wirklichkeitserfahrungen einzelner Angesprochener unverbindlich und damit folgenlos bleiben, da diese Art der Reproduktion unfähig ist, die Widersprüche des menschlichen Seins in der bürgerlichen Gesellschaft aufzuzeigen – ihr kommt höchstens die Funktion einer ›Ventilierung‹ revolutionärer Antriebe zu. Das Originaltonhörspiel erweitert allenfalls das Spektrum formaler Möglichkeiten des Hörspiels, dient aber nicht – wie Brecht es forderte – einer »besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit«⁴⁹, d. h. einer Demokratisierung der Institution⁵⁰.

In diesem Zusammenhang ist der Hinweis nötig, daß die Medienkritiker und Autoren des Neuen Hörspiels bei ihrem Versuch einer Aktualisierung der »Radiotheorie« Brechts Mißtrauen gegenüber der potentiell systemsprengenden Kraft des Mediums Rundfunk unterschlagen. Brechts Theorie enthält die ›realistische‹ Einsicht, daß die dort entwickelten »Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden«⁵¹, lediglich in einer bereits – im Brechtschen Sinne – freiheitlich organisierten Gesellschaftsordnung durchführbar seien.

49 GW 18, S. 133. – Vgl. dazu auch Brechts Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: GW 17, S. 1004–1016.

50 Vgl. zur Kritik am Originaltonhörspiel meinen Beitrag »Kritische Bemerkungen zur jüngsten Tendenz im Neuen Hörspiel«. In: *medium* 8 (1971), S. 166 ff.

51 GW 18, S. 134.

JAMES K. LYON
[Gainesville, Florida]

BERTOLT BRECHT'S AMERICAN CICERONE

If one mentioned the name "Ferdinand Reyher" to most Brecht scholars or critics, the response one could expect would be "Ferdinand who?" In the flood of Brecht scholarship of the last dozen years or so, the name occurs only four times.¹ If one were to claim further that Reyher was Brecht's most intimate friend during the writer's American emigration and one of his few close friends during the later years of his life, it might well trigger a bit of skepticism. But the fact is that this assertion originates with Brecht's widow, Helene Weigel, with his son and daughter, who remember him as one of the closest friends of the family, and with Ruth Berlau, Brecht's collaborator, who was close to both men during the American years.² One acquaintance even claims that Ferdinand Reyher was one of the two closest friends Bertolt Brecht ever had.³ Yet general unawareness of this important friendship extends into the Brecht Archives in Berlin. What follows derives from material dispersed in private hands that has been located within the past three years.⁴

Reyher belonged to the handful of *Duzfreunde* Brecht had during his entire life and was, as far as is known, the only American whom Brecht honored with this intimate form of address. According to Günther Anders, Brecht used

- 1 Alex Natan, "B. B. und der Boxer. Als Bert Brecht sich von Samson-Körner inspirieren ließ," *Die Zeit*, February 22, 1963, p. 29; John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*, 3rd rev. ed. (London: Methuen, 1967), p. 71 n.; Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht* (Stuttgart: Metzler, 1961), p. 37; Klaus Völker, *Brecht-Chronik* (Munich: Hanser, 1971).
- 2 Interviews with Ruth Berlau, October 23, 1970; Barbara Brecht, October 29, 1970; Stefan Brecht, December 28, 1970; and Helene Weigel, October 27, 1970.
- 3 Walter Nubel, Brecht's bibliographer, who became well acquainted with Reyher in 1950; interview of January 25, 1971. I am grateful to Mr. Nubel for making this and other information available to me.
- 4 I am deeply indebted to Mr. Ernst Halberstadt of Onset, Massachusetts, a cousin of Ferdinand Reyher's, for calling my attention to the Brecht-Reyher correspondence in his possession; for making me aware of who Ferdinand Reyher was; and for his generous assistance in providing leads and material to me at every stage of my research. Biographical data are taken largely from Reyher's posthumous papers, which are in the possession of Mrs. Faith Reyher Jackson, Washington, D. C., to whom I am also grateful for making available many letters from Brecht to Reyher, also cited in this paper.

the polite form of address even with associates and collaborators of many years.⁵ Anders's description of the almost Confucian-like ceremonial that attended Brecht's conversations with his best friends in Southern California contrasts sharply with accounts of discussions with Reyher—boisterous laughter, loud talk, perambulating conversations around Brecht's study while both men gesticulated to make a point and tried to drive the other out with fumes from their cheap cigars. There were the quieter moments, too, when they played chess (Reyher always won) or when they talked long into the night on plans for movies, plays, or on aspects of American life. Brecht was genuinely interested in understanding certain facets of America from an American viewpoint and had, in Reyher, the perfect guide. In a diary entry of February 13, 1942, he characterizes him this way: "er ist ein guter cicerone für die staaten, wenn er, auf seinem linken schienbein kauernd, mit dem rechten arm sich unterm hemd in der achselhöhle kratzend, die jettschwarzen äuglein in seinem gelblichen fuchsgesicht funkelnd, die komischen besonderheiten dieses riesenbabys amerika erläutert."⁶ Because Reyher played the role of Brecht's cicerone in the States perhaps better than anyone Brecht could have chosen, their friendship puts a new focus on Brecht's American years and illuminates the German playwright from a previously unseen perspective.

Seven years Brecht's senior, Reyher was born in Philadelphia on July 26, 1891, of German-American parents, his mother being Jewish and his father Protestant. He occasionally returned with his parents to visit grandparents in Berlin, where the artistically inclined family had owned a porcelain factory before one of them sold it to become a painter. He grew up speaking his parent's mother tongue fluently in the type of German subculture that flourished in the America of the 1890's. Here begin the parallels with Brecht's life, for Reyher too revolted against a stultifying petty bourgeois world. Being raised as a German while living in America caused identity problems, resolved in part through an abiding love affair with America which everyone who knew him quickly perceived. Even after acquiring a strong Marxist-Socialist outlook, he never lost this affection for his land of birth.

His upbringing in a German tradition where occasional poetry was churned out for every special family event nurtured Reyher's flare for writing. As a young man he was already composing somewhat kitschy verse plays in the best decadent *fin de siècle* style. He followed a strong pedagogical bent by taking a normal certificate in pedagogy from the University of Pennsylvania. Then he indulged his equally strong desire to be a dramatist by studying English literature at Cornell; then at Harvard, where from 1912 to 1914 he was involved in Professor George Pierce Baker's famous dramatic workshop.

5 Bert Brecht. *Gespräche und Erinnerungen* (Zürich: Verlag die Arche, 1962), p. 38.

6 This and all subsequent diary entries are quoted by permission of Helene Weigel.

After teaching English briefly at MIT, he turned to writing and journalism, with a brief interlude for marriage and a quick separation. Beginning with service as a war correspondent in 1915-16, he lived abroad for months or years at a time during the next two decades, especially in France and Germany.

Reyher was a brilliant raconteur and a gifted writer, and those who knew him recognized it. His close friend Sinclair Lewis called him the best natural-born storyteller he ever met in his life.⁷ In 1921 he published his first serious novel, *The Man, The Tiger, and The Snake*. Throughout the twenties he produced fairly good fiction for such leading magazines as the *Atlantic*, *Harpers*, *The New Republic*, *Liberty*, *McClure's*, *Smart Set*, and *The Saturday Evening Post*. He also wrote some poetry, but his forte seems to have been in the area of dramatic forms. In 1914 his play *Youth Will Dance* was performed at the MacDowell Dramatic Festival, and in 1923 the Provincetown Wharf Players performed his one-acter *Mignonette*.

During these years Reyher himself was commuting to Berlin, Paris, and the Mermaid Tavern in Rye, England where he consorted for a time with Ford Madox Ford, Richard Aldington, John Rodker, and others of that coterie. Socially he moved within established cliques on both sides of the Atlantic. He knew and corresponded with James Joyce; was well acquainted with André Germain and Scott Fitzgerald; counted Ernest Hemingway, Wallace Stevens, and Dorothy Parker among his friends; and was intimate with Sinclair Lewis and Dorothy Thompson. His posthumous papers include dozens of letters from Stevens, Ford, Lewis, Joyce, and others who appreciated his wit, his magnetism as a raconteur, and his life style.

In 1932 at the urging of his friend John Huston, son of movie director Walter Huston, he went to Hollywood as a screen writer and rewrite man. Sinclair Lewis, by now a Nobel laureate, predicted that with his ability to spin a yarn he would conquer Hollywood in a week.⁸ But Lewis was wrong, for Reyher was unable to write movies with quite the same sparkle with which he spoke. His knack for phrase making and dramatic structuring did serve him well, and he worked in one way or another on dozens of movies, but a variety of circumstances kept him from gaining distinction as a film writer. Dissatisfied with Hollywood, he moved to New York in 1943 where he lived in the Chelsea Hotel and turned to more serious writing during the next dozen years or so. After 1954 he divided his time between the east and west coasts. In his post-Hollywood period two works appeared—the novel *I Heard Them Sing* in 1946, and a biography *David Farragut, Sailor*, 1953. But his most ambitious

7 Reported by Mr. George Seldes, who was close to both men, in a letter to this author, May 21, 1971.

8 *ibid.*

works of this era were left unpublished or unfinished. There is an attempt at the Great American Novel entitled "Tin," and a multi-volume novel, on which Brecht assisted him, known only as "Hodge Podge." There is also a finished drama of epic dimensions about a pogrom in the Middle Ages with the title *Castle Israel* that would compare favorably with the best American dramas of recent decades. He left a manuscript of a completed novel entitled "Kristin," and other finished short stories and fragmentary novels. Reyher had great facility with shorter or lighter prose, but had difficulty wrapping up serious works. This inadequacy as much as anything else kept him from the success that most of his friends achieved.

An anecdote may illustrate why he ended his life as *poet manqué*. In the early twenties a friend once spoke of the difficulty of selling fiction to large-circulation magazines. Reyher wagered that he could turn out an acceptable story the same night and sell it to *The Saturday Evening Post* for \$ 75. He did, but later regretted this discovery of his own facility. And Reyher's prodigal ways, coupled with a life-long inability to manage his own affairs, left him in constant need of money. But his own talent and unrealized potential also helped him to recognize Brecht's genius before most Americans had heard the name. While American critics in the forties shrugged off Brecht's plays, Reyher recognized them for the great works they were.

Several other factors figure strongly in their relationship. The first was Reyher's genius as a catalyst for the works of others. He could captivate anyone with his yarns and American folklore, and his conversation animated his listeners to reciprocate with their own tales. This charismatic trait attracted other writers, who asked him for help. With the instinct of a born pedagogue, he went to the heart of the matter and inspired first-rate work. This gift extended beyond writing alone — a study could be done on his role as a teacher of bibliophiles, historians of photography, students of Americana, bibliographers, and others who learned much of their craft and gathered ideas from his encyclopedic store of information.⁹ In a sense he may have wasted his life talking, though Brecht valued their friendship partly because of this marvelous gift of gab, which he admired and took advantage of.

Brecht listened to Reyher for another reason—the German-American's political ideology was right for Brecht. Like Brecht, he was a somewhat unorthodox leftist of bourgeois origins who found it more to his taste to embrace Marxist ideology than to join the Communist party. From his earliest youth he had been deeply disturbed by social inequity and injustice. He shared with Brecht

9 E.g. Mr. Beaumont Newhall, prominent historian of photography and curator of the Eastman House, Rochester, New York; Mr. Todd Webb, internationally known photographer; Mr. Walter Nubel, Brecht bibliographer whom Reyher assisted for a number of years during the fifties. It was through Reyher's role as a bibliophile and connoisseur of old books that Wallace Stevens also came to know him.

a concern for the "common man" that verged on homage, and he was infected with a strong belief in the nobility of the working man. He also affected an ambivalent style of dress reminiscent of Brecht's silk shirt under his leather jacket: a cap, resembling Lenin's workingman's cap, with a Brooks Brother's label.

In addition to ideological affinities, their views of life converged at many other points. Both were fascinated by modern technology; both were drawn by the spell of the metropolis, despite or perhaps because of its inhumanity; both loved adventure, though Reyher complained that nothing vivid ever happened to him. Brecht played out this passion for adventure vicariously in those writings he set in exotic climes with pirates, outlaws, and soldiers, while Reyher tried to carry it out on frequent trips abroad, such as one to Turkey right after World War I where he was nearly mobbed after interrupting a Moslem procession. But their common interest in sports, specifically boxing, underlies their earliest association. It turned on a play Reyher had written in the twenties known as *Boxer* or *Don't Bet on Fights* that dealt with a champion suspiciously like Gene Tunney who abandoned his closest childhood friend as he clawed his way to the top.

Reyher first met the rising young dramatist in Berlin late in 1927. Ernst Rowohlt apparently arranged for the introduction, though the exact circumstances are still unknown.¹⁰ Brecht was fascinated by this American. Elisabeth Hauptmann, Brecht's close collaborator, recalls what it was in their relationship that led to a friendship lasting nearly thirty years: "Reyher gefiel Brecht; er hatte viel erlebt und war ein guter Erzähler."¹¹ By the end of a visit that lasted well into 1928, enough of a friendship was sparked that Brecht gave Reyher two of his books with handwritten dedications in the front: a 1927 first edition of the *Hauspostille* inscribed "herrn ferdinand reyher/herzlich/Brecht/zum gebrauch/ berlin, 1928," and a second edition of a printing of *Trommeln in der Nacht* using virtually the same words without the injunction to use it.¹²

10 In a diary entry of June, 1952, Reyher noted several items he wishes to discuss with Walter Nubel, with whom he was at the time discussing his relationship to Brecht. One note reads: "Brecht life 11/24/27." Presumably this refers to their first meeting.

Rowohlt exchanged several letters with Reyher early in 1930. In one dated Jan. 3, 1930, he indicates he was present at the premiere of Reyher's *Boxer* (*Harte Bandagen*) on Dec. 31, 1929, and adds: "Ich fühle mich etwas verantwortlich für das Zustandekommen dieser Aufführung, da ich Sie doch seinerzeit mit Bert Brecht und der Übersetzerin, Fräulein Hausmann (sic) zusammengebracht habe" (letter in possession of Faith Reyher Jackson). At this point no other information on the first meeting is known.

11 Letter to this author, Apr. 24, 1970.

12 Both copies are in possession of Mr. Walter Nubel.

Through his interest and assistance following these initial encounters, Brecht arranged in 1928 that Miss Hauptmann would translate *Boxer* into German, and that Felix Bloch Erben would take over the performing rights. A number of letters went to Reyher in London, where he was attending the wedding of Sinclair Lewis and Dorothy Thompson in May, 1928, and to New York after his return. Those from Miss Hauptmann discussed technical aspects of the translation, while Brecht's letters advised him on a German performance. Through Felix Bloch Erben, and with Brecht's influence, it was arranged that the play should be staged at the prestigious Deutsches Staatstheater in Berlin with Leopold Jessner as director. After a series of misfortunes during rehearsals almost comparable to what preceded Brecht's *Dreigroschenoper*, *Boxer* opened on New Year's Eve, 1929, bearing a German title, *Harte Bandagen*. A combination of the general political climate and internal difficulties in the Berlin theater world turned it into a minor calamity, and it is generally considered to have been the last blow that led to Jessner's resignation as Intendant.¹³

For a period of almost ten years to follow, no documentary evidence exists that the two had contact, though there are many intimations that they did. This is one of several gaps in a still emerging picture where the general outline is clear, but where details are still missing. Reyher must have kept in touch with Brecht, for during one European trip, he made a special detour to meet the exile in Copenhagen late in October, 1938. The results of this meeting, which both writers documented, were noteworthy. In addition to playing chess together, they discussed dozens of topics relating to Brecht's writings, specifically his idea for a work on the life of Galileo. In his customary role as catalyst, Reyher took up the idea enthusiastically and fired Brecht on with suggestions. They discussed plans to do what, according to their correspondence, was originally to have been a screen play for a movie, with a stage play perhaps to follow. Two bits of evidence suggest that Reyher's function was more than adequately fulfilled in motivating Brecht. The first was another book, volume one of Brecht's collected works which had only recently appeared in Malik Verlag, given with the dedication: "Ferdinand Reyher / in Kameradschaft / Kopenhagen 38."¹⁴ The second was an unusually long letter for the otherwise cryptic Brecht dated Svendborg, December 2, 1938, in which he thanks Reyher for books and letters the latter has sent; states how exhilarating it was to see him again in Copenhagen; and reports the following: "Mit dem Galilei-Plan ging es merkwürdig. Nach Svendborg zurückgekehrt, ging ich sogleich daran, das Stück zu schreiben. Es war fertig in 3 Wochen. Ich schicke Ihnen also an-

13 For a description of these events, see Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917-1933. Im Spiegel der Kritik* (Frankfurt: S. Fischer, 1967), p. 1008.

14 Book in possession of Mr. Walter Nubel.

statt eines Filmexposees zunächst einmal das Stück. Es enthält eine Rollenrolle, und wenn man an einen einflußreichen großen Schauspieler damit käme, würde er vielleicht etwas für eine Aufführung tun. Aber vielleicht hängen Aufführungen in Amerika nicht wie in Europa von Schauspielern ab. Ich wage kaum, Sie damit zu belästigen, aber wenn Sie ohne Mühe mir einen Weg angeben könnten für das Stück, wäre ich Ihnen natürlich zu riesigem Dank verpflichtet."

Though they had written to each other in the twenties, this letter marks the beginning of a continuous correspondence between the two that to date has produced twenty-five letters by Brecht, another sixteen by Reyher to Brecht, and numerous others addressed to Reyher in Brecht's behalf by Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel, and Brecht's children Stefan and Barbara. For a notorious non-writer of letters like Brecht, this represents a significant figure, more than he wrote, for example, to Karl Korsch, his Marxist teacher, and there are no doubt still others to be found.

The Brecht Archives in Berlin have copies of just over 1000 letters he wrote during his entire life, most of them on business or publishing matters.¹⁵ He was simply not given to writing letters to keep a friendship alive. His favorite mode of communication was personal or telephone conversation. Having these letters in an era where a coherent, integrated correspondence between two writers is increasingly rare illuminates much in Brecht's life that would otherwise remain obscure or unknown.

Yet there are gaps. In the 1938 letter cited above, Brecht writes using the polite form of address. During the following months they apparently exchanged several letters which are lost. The next known one bears the dateline Lidingö near Stockholm, Sweden on August 27, 1939, and Brecht uses the familiar form of address. It is difficult to imagine a man as frugal as Brecht was with this *Du* having offered it in a letter.¹⁶ Yet there is no record of their meeting in person between January and August, 1939, and it is unlikely that Reyher was even in Europe.

During the 1938 meeting in Copenhagen, Brecht had asked him to translate some scenes from *Furcht und Elend des Dritten Reichs* for the American stage. He did and entitled it *The Devil's Sunday*, but in adapting it for performance on the American stage, Reyher felt it necessary to restructure the play so that it was considerably changed. He did so with Brecht's approbation. This

15 According to verbal information given by Günther Gläser of the Bertolt Brecht Archives.

16 He never offered it, for example, to Lion Feuchtwanger, whom he knew from 1919-1956 and with whom he collaborated on several plays. He extended this courtesy to the composer Hanns Eisler only after knowing and working with him for many years.

marks the first of several translations he would do for his German friend, and Brecht's request to have him do it exhibits both trust in Reyher and an eagerness to get a foothold on the American stage at all costs. Legal documents were executed in Sweden in the spring of 1939 to clarify the arrangement. Brecht also empowered him to adapt *Galileo* for the American stage. Here too, he urged him to do everything possible to get it staged. A good deal of correspondence on this matter went back and forth, and Reyher reported on the different problems he encountered. Whether he lacked the right contacts, fell victim to his own inability to wrap things up, or could not find an American producer who was interested is unknown. The play was not performed at this time, but it marked the beginnings of Reyher's fruitful and frustrating collaboration on *Galileo*, which continued right through the American premiere.

The German playwright was unaware of it, but soon after the 1938 meeting in Copenhagen, Reyher also began exerting efforts to help get him to this country sooner. In a letter early in 1939 to his friend George Seldes he writes, "Bert Brecht's little Green isle of Denmark is getting hot, and I believe will soon be untenable for him. He is trying everything to get out and wants to come to America." He states that through official channels Brecht could come over in two years on quota, but this is too far off. Can Seldes speed it up or suggest whom to contact?

In another letter to the Committee for Refugee Writers of the League of American Writers dated April 13, 1939, he also requests help in getting Brecht to America. He says something few Americans of the day would have realized: "Brecht is certainly one of the greatest writers in Europe today—author of the play *Schweijk* (sic),¹⁷ *The Beggars' Opera*, etc. His books were among the first to be burned by Hitler in the spring of 1933, and in every way he merits your assistance." Other attempts went through friends. He also requested by letter that the League of American Writers invite the dramatist to the American Writers' Congress in 1939 on a visitor's visa. They did, but Brecht apparently never responded, perhaps because they had no money to pay his fare. Reyher wrote to Brecht that he was working furiously to get *Furcht und Elend* staged in America as a wedge to get him in ahead of quota. This, too, failed. But in addition to these efforts, Reyher gave concrete financial support to help him come over. By early summer of 1939 he had made his first contribution of \$ 30 to a fund set up by Fritz Lang to bring Brecht to America, and he pledged another \$ 5 a month in a fund toward supporting the Brecht family, a sum he continued to pay as long as the Brechts needed it to live.

Brecht and Reyher joined forces shortly after the exile arrived in Southern

17 Here Reyher seems to be referring to Brecht's 1927 adaptation of Hasek's novel for Erwin Piscator's Berlin theater. It is not unlikely that he saw a production of it during the fall of 1927 in Berlin, and that he met Brecht in conjunction with it.

California in July, 1941. Before long they had plunged into discussions on a half dozen or so projects. Brecht needed money, and he viewed film writing as a quick source of income. In a diary entry of October 4, 1941, Brecht notes that he related to Reyher one night his plans for the "Joe Fleischhacker in Chicago" material, an idea he had carried around with him since the mid-twenties: "ich erzähle, nach filmstoffen aus, reyher den plan zu Joe Fleischhacker in Chicago und in ein par stunden entwickeln wir eine filmstory Der Brotkönig lernt backen." In an act similar to warning a thief against pickpockets, Reyher had already warned Brecht about the laxity in matters of intellectual property that prevailed among Hollywood screenwriters and rewrite men, and how unabashedly they stole ideas. To protect them, Reyher registered their motion picture idea with the Screen Guild, Inc., of the Author's League of America. Like so many of their film projects it went nowhere, but the way they tied up an interesting plot that Brecht could not finish emphasizes Reyher's ability to catalyze those he worked with. Ironically, the screen play touched on something Brecht complained of in his diaries—the impossibility of getting decent bread in America. Joe Fleischhacker, a Chicago baking tycoon, discovers a little old lady who bakes superb bread. He sets her up in a small store, but when her son-in-law decides to expand the business and adulterates the quality of the bread through mass production methods, Fleischhacker, who misses his good homemade bread, wipes out his competitor.

For the Brechts, Reyher was a frequent and welcome household guest during the first year or so in America. Six diary entries between October, 1941 and December, 1942 mention his visits and report on protracted conversations. Whenever he visited, such as the day after Christmas of 1941 or Christmas eve of 1942, he was the only American present (the other guests were emigrés Brecht knew from Germany), for Reyher would remain Brecht's only close American friend. Brecht at this time suffered from what he later called "das anstrengende geschäft der exilierten: das warten."¹⁸ He felt bored and intellectually isolated in Hollywood. He had written to Karl Korsch that "die geistige isolierung hier ist ungeheuer, im vergleich zu hollywood war Svendborg ein weltzentrum."²⁰ But Helene Weigel recalls that when Reyher's visits were announced, Brecht would come alive, and that he would talk about them days before and afterward. After Reyher left Hollywood early in 1943, a postscript that he appended to a letter from Weigel to Reyher testifies to the type of intimacy they seem to have shared: "wann kommst du zurück, es ist erheblich

18 A note at the end of the typescript indicates that Brecht told the plot to Gottfried Reinhardt (son of Max Reinhardt) on Oct. 7, 1941. Reinhardt, in Hollywood since 1934, was a producer and a director at MGM.

19 Letter to Reyher from Feldmeilen bei Zürich, April, 1948.

20 Karl Korsch, "Bertolt Brechts marxistischer Lehrer," *Merkur*, 8 (October, 1963), 992.

langweiliger hier geworden seit die abende mit schach und heimatkunde wegfallen!"

When Reyher moved to New York in 1943, they carried on a correspondence extensive by Brecht's standards. Brecht began to come to New York quite frequently that year. Whenever he did, he looked up Reyher and let him "show him the town." In this sense Reyher became his cicerone for part of the American scene. He took Brecht to the Museum of Modern Art and to movies; he later went with him and with Charles Laughton to see a Chinese theater production in Chinatown. He introduced Brecht to Union Square, the Hyde Park corner of New York where working class intellectuals and leftists of every stripe held forth in open-air debates during the thirties and forties. He even introduced him to that great American contribution to culinary culture—the automat. Brecht was fascinated by technology and by *Esskultur*, but the combination was a new experience for him. A Horn and Hardart, the original automat, was located a few doors from the Chelsea Hotel where Reyher lived. A cup of coffee cost a nickel, and one could sit over it the entire morning or afternoon without being asked by a waitress to leave. For both men this became their automated equivalent of the European coffee house, and they used it as their base for long conversations, some of which turned on American tastes in food. If he spied some unfamiliar food in the automat or elsewhere, Brecht would dismiss it with his well-known retort, "Das gab's nicht in Augsburg." But in his role as cicerone, Reyher was always bent on having Brecht see America in a balanced perspective. Almost as if to prove one could get decent food in this country, Reyher, who prided himself in understanding something of food and cooking, invited the Brechts in February of 1942 to a dinner he cooked himself. In a diary entry of February 13, 1942, Brecht meticulously records two items he especially liked that evening—"eine suppe . . . , die alle gemüse der welt enthält" which Reyher bought that day at the Farmer's Market in Los Angeles, and "einen Virginian meatloaf mit makkaronis." At least Brecht was getting a balanced picture of food in America, if not a balanced American meal.

New York is no more representative of America than Hollywood, and it has often been claimed that Brecht had a distorted view of this country because of knowing only these extremes.²¹ But he understood perhaps more about America than many Americans do, again because of Reyher's ramblings. That part of the American scene which he could not show to Brecht he described, and Brecht listened. His guided tours led through American social, economic, and political history, past and present. They talked about the WPA and FDR's New Deal. They traced the development of the railroad and of technol-

21 Thomas Brandt, *Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts* (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968), p. 42.

ogy in America. Reyher also had unbounded admiration for what he imagined to be the almost intuitive mechanical and technical know-how of the average American boy who, he thought, could repair a car or build a machine, and transmitted this to Brecht. He sketched the rise of industry in America and praised the organizational genius of some American tycoons who in his view loved organization for its own sake and not primarily to make money. Brecht also heard from him about the assassination of American presidents, a topic that interested the German playwright considerably. Through Reyher he became exposed to "penny dreadfuls," those subliterate popularizations of sensational events from America's past that Brecht would have found appealing because of their kinship with the popular German sources on which he drew as a young writer. Reyher had, in a sense, grown up with America, and as he told about his own background in the great melting pot, it must have struck a sympathetic chord in Brecht. In a diary entry (February 13, 1942) recording topics he and Reyher discussed one night, Brecht notes that "überall stößt man auf apostel des großen schmelztiegels, advertisers der paradiesstadt new york," apparently referring to Reyher. But he goes on to observe that German emigrants presently in America vehemently reject the immoral notion that they should become integrated into American society: "die deutschen emigranten, in dumper wut vor so unsittlichen aufforderungen, sich einzuschmelzen, legen los mit biblischen invektiven."

Ferdinand Reyher, the German-American born and raised in Philadelphia, firmly believed that the Midwest was America's heart and heartland. His novel *I Heard Them Sing* (the title derives from Walt Whitman) traces the birth and coming of age of this America in the microcosm of a midwestern town through the life of a tramp barber who settles down there and, in effect, loses his innocence and illusions as the country does. He discussed this work with Brecht, and from it Brecht would not only have learned considerable folklore about American folk ways; he could not have missed sensing how intensely Reyher felt about this country.

Brecht might have dismissed all this as chauvinism had it not been for one important factor—Reyher saw these things from the perspective of a Leftist-Socialist. Most of American history was interpreted for him in terms of the common man or of the American labor movement. In his last years in Berlin the playwright corrected what ignorant Communists would say about America by insisting that they failed to understand the common people.²² The distinction he made stems in large part from Reyher's discussions with him. Through Reyher he learned more about the "Wobblies," about figures such as Joe Hill, Eva Pastor, Mother Bloor, and others who figured prominently in

22 Richard Ruland citing Eric Bentley in "The American Plays of Bertolt Brecht," *American Quarterly*, 15, No. 3 (Fall, 1963), 388-89.

the rise of the labor movement.²³ Here again only a few tantalizing details are known about a project which Reyher must have suggested to Brecht—short plays dealing with American history. In a letter written to Reyher in late 1946, Brecht closes with a remark about his desire to get on with such plays: "ich hätte große lust, bald mit den kurzstücken über amerikanische geschichte anzufangen, die wir besprachen. dieser kontinent wird täglich wichtiger (und spaß täglich schwerer zu kriegen)." Helene Weigel believed that these plays were to be based on aspects of the workers' movement in America. Another letter written from Santa Monica in July, 1946, seems to allude to the same thing. Brecht is already making plans to return to Europe, and he invites Reyher to come along: "wie ist es mit deiner gesundheit? du solltest mit uns in die schweiz oder nach dänemark kommen in frühjahr, ernstlich. schach und hotch potch und die amerikanischen historien (jede 40 minuten lang, dafür zehne)." This suggests a series of ten one-act plays, but unfortunately no further information is known. Again it seems that Reyher's commentary on the "curious characteristics of this giant infant America" fired Brecht on to consider the country seriously.

Reyher was also one of the few people from whom Brecht could or would tolerate disagreement, in part because they were so close and saw things alike, and in part out of admiration. In a diary entry (February 2, 1942) Brecht records how he remarked that movies and the cosmetics industry forced American women to maintain their image of perpetual youth and carry on sexual competition until the grave: "den sexuellen konkurrenzkampf weiterzuführen bis zur bahre." According to Brecht, Reyher shot back with the observation that America had added ten to twenty good years to a woman's life as a woman, and that she was not finished at age forty-five as so often happened in Europe: "er antwortet . . . mit dem argument, amerika habe die jugend der frauen um 10-20 jahre verlängert und werfe die 45-jährigen eben nicht auf den mist, usw." When Brecht attacked judges in the American judiciary for their veniality and saw in them mere carbon copies of the German judges he knew so well, Reyher countered by pointing to examples of American attorneys who had given up \$ 100,000 a year practices to accept \$ 8,000 a year positions on the bench.

A certain poignancy also underlies their correspondence. Brecht was struggling to break into the film industry or American theater circles, and he was being frustrated at every turn. In one letter to Reyher he talks about having finished his *Schweyk* and almost having Kurt Weill agree to do the music be-

23 According to Helene Weigel in an interview of Oct. 28, 1970, he met and corresponded with Mother Bloor while in America. The Brecht Archives list an item about Mother Bloor under the number 400/70, written during the playwright's American visit of 1935-36, which would indicate that he met her during that visit.

fore the latter declined. "Mit seinem namen," says Brecht, "kann man leichter eine produktion bekommen." Most of the letters talk about such work in progress. But there is also a surprising amount of "small talk" about personal matters from a writer who seldom discussed his personal life with others, such as comments on his progress in getting visas to return to Europe, or a remark in two different letters that he is thinking of buying a Chevrolet when he gets a bit of money, and a request that Reyher find out which is more economical, a Nash or a Chevrolet—he has heard that Nashes are difficult to repair.

Another side of Brecht not commonly known comes out in the way they banter and joke with each other. In 1946 Reyher sent him a newspaper clipping on the theft of art works worth several hundred thousand dollars that the Frankfurt Art Museum had stored in Büdingen, Reyher's ancestral home, during World War II. Apparently American occupation troops were responsible. Reyher had been there many times in the twenties and spoke of it often. Brecht responded with a letter that begins, "ich bin jetzt überzeugt, daß du nach dem ersten weltkrieg nur in büdingen warst um das gelände für deine landsleute für die zeit nach dem zweiten weltkrieg auszukundschaften . . . ein finsternes städtchen, dieses büdingen, mit einer merkwürdigen anziehungskraft für zweifelhafte typen." Reyher wrote back, "Naturally I was casing the joint in Büdingen. I tried to hint as much to you, and would have cut you in, but you wouldn't believe the lay existed."

Two aspects of their collaboration never come out in letters. The first involved another screen play they did in 1945–46 for a movie to be called "All Our Yesterdays" with the subtitle "A Lady Macbeth of the Yards."²⁴ According to his diary (September 20, 1945), Brecht discarded what he interpreted to be Shakespeare's central motif and replaced it with a socially relevant modern one: "das große shakespearemotiv, die fallibilität des instinkts (undeutlichkeit der inneren stimme) kann nicht erneuert werden. ich greife heraus die wehrlosigkeit der kleinen leute gegen den herrschenden moralkodex, die begrenzung ihres betrags an krimineller potenz." Set in the Chicago stockyards of this century, the Scottish Macbeths have become Slavic immigrants named Mr. and Mrs. Machacek. The husband works as a steercutter in the Chicago stockyards, and the confrontation between the Machaceks and the wealthy cattle dealer Duncan provides the pivotal action. It never made Hollywood,

24 This film story has been published in Bertolt Brecht, *Texte für Filme*, eds. Wolfgang Gersch und Werner Hecht (Frankfurt: Suhrkamp), II, 438–475. The editors give Reyher credit for the collaboration, but indicate that little is known about its origin, and that it can not be considered authentic Brecht because it is written in English. In addition to Brecht and Reyher, the name of Peter Lorre as one of the collaborators also appeared on a plot synopsis that Reyher wrote. Apparently Lorre dropped out before the story was completed.

but it signals Brecht's first major attempt in over twenty years to consciously rework and reinterpret a great dramatic classic as he would do several times after 1948. He and Reyher discussed what elements in the play were no longer valid, how the focus should be shifted to present a modern theme, and how to deal with such plays generally. Brecht remembered these exchanges of ideas when he did his adaptation of *Antigone*. In a letter written to Reyher from Switzerland in April, 1948 he mentions his recent *Antigone* production and calls it "ein Versuch in der Richtung von der wir sprachen: zu untersuchen, was wir tun können für die alten stücke, und: was sie für uns tun können."

The impulses for a second abortive project also came from Reyher. In talking Americana, he made Brecht aware of Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*, which Brecht apparently read at his suggestion. Together they decided to film it. A notebook entry during Brecht's American years records: "Lee Masters epigramme als film. die personen der kleinen stadt rezitieren ihr gedicht im gehen. Spoon River Anthology."²⁵ They wanted to contact Edgar Lee Masters, and Reyher finally located him in a home for the destitute aged somewhere in New York state. When Reyher wrote and asked him to meet them in New York, Masters was willing, but asked who would pay his train fare. An embarrassed silence set in, and the matter lapsed.²⁶

Their collaboration on *Galileo* both highlighted and strained their friendship. Reyher, who had galvanized Brecht into writing it down originally, must have felt a godfatherly involvement. He had helped look for American producers and actors in the early forties. Nearly every letter they exchange from 1945–1949 touches on it in some way. When plans seemed closer to realization, Brecht asks him to recommend producers and directors and poses searching questions about their qualifications. The names Mike Todd and Joseph Losey come up here for the first time. In these and other ways Reyher was intimately involved. But he was most involved with the script.

Among Reyher's posthumous papers is an English translation of *Galileo*, based on the version that Brecht sent him from Denmark early in 1939,²⁷ which differs considerably from both the Desmond Vesey and the Brainerd Duffield/Emerson Crocker versions that were also completed before Brecht began the so-called "Laughton" version. While Reyher might have had a hand in the early one, he was a much finer stylist than this somewhat clumsy, near verbatim rendering would indicate. Brecht had sent him the version in 1939 with a request that he find an American producer for it. This translation

25 Bertolt Brecht Archives, 286/58.

26 This information was obtained from Helene Weigel in a interview of Oct. 27, 1970. She could not remember details, and to date this author has been unable to corroborate the story.

27 This translation was done from a copy that corresponds to the one held by the Brecht Archives under the number 418.

probably represents one stage of those efforts. But in the fall of 1945 Brecht involved him in collaboration on the version being done with Laughton. Reyher knew that Brecht often invited several associates at once to work with him on a play, but like most Americans he was not prepared for what this kind of collective creativity involved.

Whenever Brecht came to New York during 1945 and 1946 they would spend hours in the Chelsea going over the latest translated version he brought. In the fall of 1945 Laughton had worked with them in Reyher's hotel room, and in the spring of 1946 Brecht continued the collaboration with Reyher until he left New York in May that year. Shortly after his arrival back in Santa Monica, Brecht wrote about changes they had discussed in the first scene.²⁸ Reyher in turn mailed him a revision of scene one and the opening of scene two with the remark, "Please tell Laughton that the reason, aside from my belief in the play, I went through it as I did, was not in criticism of his translation, but in sincere admiration of it." Brecht responded with a compliment: "die notizen mit denen ausständen und verbesserungen haben mich in neue arbeit mit Laughton gestürzt, die wir erst heute abschlossen. sobald die kopien gemacht sind, geht die erste an dich. Laughton überlegte sich jeden komma-vorschlag gründlich und war sehr angeregt, mit ständig zunehmendem respekt. er ist ein großer arbeiter, so wußte er deine hilfe zu schätzen. sie zeigte sich wirklich als großartig. inzwischen haben wir mit Mike Todd über die produktion abgeschlossen. 'that's protection,' sagte Laughton, 'that's what you need.'" Reyher replies: "send me two copies of the new Galilei. I'll go over it with a microscope and a fine-pointed pencil; there may be one or two places I can still help, although I expect you and Laughton have got it up on its hind legs performing flawlessly by now. So it's Mike Todd. That's what with property - it needs protection, otherwise what are gendarmes for?" He then suggests the names of four possible directors.

In early August Brecht sends a long reply discussing one of the suggested names and inquiring whether he is not really too much of a Stanislavski man. He also asks if this director could do the kind of collective production Brecht desired, which really means that he himself wants considerable say in the details. The final paragraph states simply: "ich schicke dir heute auch die letzte version; natürlich ein wenig besorgt."

If Brecht was troubled about not having a director, Reyher was more so about the script. On August 15 he acknowledges receipt of the final version

²⁸ During their collaboration Brecht either invited Reyher to rewrite entire scenes, or Reyher did it independently, for among his papers are free renderings of several songs in *Galileo* as well as his own version of scene ten. All of them vary considerably from Laughton's *Galileo*. This free adaptation of scene 10 is in the possession of Mr. Walter Nubel.

and responds in an embittered tone: "I think you and Laughton have gone mad with overwork and the California climate. I am going mad trying to make out what happened. I feel the presence of another influence. I pass over our efforts here, because virtually nothing of them is left. I am speaking now only of what's been done to passages and scenes which I would have defended to the limit against tampering with. . . . Much wit, splendor, modernity, characterizations, magnificent ease of its flow, have dribbled out of it. I can't understand it. I am stumped and sick at heart. I can only say, refer to the German, refer to Laughton's earlier drafts. But really I don't know what to say." Brecht realizes he is hurt and writes back a conciliatory letter: "die kopfwäsche für die letzte fassung des Galilei scheint mir gerecht. in der tat habe ich, für die drucklegung, daraufhin von neuem begonnen, deine korrektoren in ein neues exemplar einzutragen. bekümmert bin ich, daß du die operation an der Sun Spot scene anscheinend nicht gustierst; meines wissens ist es die einzige große. aber ich will dich nicht noch mehr hineinziehen, wenn ich es irgend vermeiden kann." But indirectly, at least, Reyher was involved right up to the premiere. In February, 1947, Brecht's son Stefan visits him at the Chelsea, and they discuss progress on *Galileo*.²⁹ In April, 1947, Joseph Losey, the director, writes him in response to an inquiry and reports that "*Galileo* proceeds pretty well. Brecht in fine spirits. They seem to have been doing some constructive work on the script for a change. The stairway scene is back in and improved. The Ludovico-Galileo conflict scene (sc 8) is greatly bettered." And a few weeks before the Hollywood premiere on July 30, 1947, Brecht's daughter Barbara encloses a letter for Reyher with a copy of the finished typescript that her parents asked her to mail, and invites him to come to Hollywood for the premiere. Reyher did come, and also attended the New York opening in December, even though Brecht was back in Europe. But he took the *Galileo* collaboration as a personal rejection. His disappointment probably came because he failed to understand Brecht's way of working with collaborators. He felt Brecht allowed too many cooks to add to the broth. Later he told a friend that teamwork was fine, if everyone spoke the same language.³⁰

Yet their friendship weathered the brief strain. Within a short time he and Brecht are talking again about a *Galileo* film. In a letter of September 29, 1947, Brecht explains details of a plan to do it in northern Italy. He says he can get money from a film producer to use as he wishes, so he is counting on Reyher's help in the matter, presumably on a paid basis. In April, 1948 he writes from Switzerland that he wishes T. E. Hambleton, the director of the Phoenix Theater, would go to Rome and get the project launched: "wir könnten dann das script in italien schreiben und viel spaß haben, ich vermisse auch

29 Diary entry by Reyher, February 2, 1947.

30 Reported by Walter Nubel.

das schach." But again these hopeful beginnings terminated in yet another unfinished project.

Their collaboration was not a one-way street by any means. Brecht listened to Reyher's plans for his novels and showed lively interest in *Tin* and in another novel that both referred to as "hodge-podge." Brecht was aware that Reyher had trouble finishing serious writing projects, and tried to stimulate him a bit. Notes in his letters to Reyher include remarks such as "remember hotch-potch" or "wie steht es mit hodge-podge?" or "was macht hodge-podge?"

His solicitude for Reyher's novel *Tin*, with its photographer protagonist who captures life in nineteenth-century America through the prism of his mind, extended even farther. They must have discussed it at length, for Reyher gave him either material from the novel or an extensive synopsis of it, to which Brecht responded in some detail. In mid-1946 Brecht sends a typewritten note announcing that he has enclosed some comments on whatever it was he read from that novel. He refers to it as "dein fotografenstoff" and asks for a biography of the protagonist. He also appends a handwritten inquiry to find out what Reyher knows about Alfred Lunt as a producer, which indicates that they are still looking for someone to do *Galileo*. What follows is a substantial piece of unpublished writing among Brecht's posthumous papers—a seven-page critique of Reyher's material that displays the German writer at his best as a literary critic. It includes suggestions on plot, questions about perspective, remarks on structure, all interspersed with examples of his own viewpoint on these matters, and closes with the request that Reyher write a few "models" for further discussion. In March, 1947 Brecht inquires, "was macht der roman?" In April, 1948 he repeats the question from Zürich, and asks him to send a few pages: "ich denke oft daran; es ist eine so vorzügliche sache." Again in May of 1949 the same question from Brecht.

During late August and early September, 1950 Reyher stayed with the Brechts for several weeks in East Berlin. They discuss the novel again, and by now it seems to have burgeoned into a multi-volume work. After Reyher leaves, Brecht writes and asks for several chapters that he could publish in *Sinn und Form*: "Könnte man nicht einen Band abrunden und veröffentlichen?" Apparently Reyher had told him he wanted to finish the entire magnum opus before publishing, but Brecht was becoming impatient. In a letter from spring or early summer of 1952 Brecht again pleads, "schick mir lieber von deinem fotografenroman, das bist du nämlich wirklich schuldig." But Reyher probably never sent it, it was never published, and today it is not certain where the manuscript is.

Before Brecht left America he began efforts to recruit Reyher for a working team he was trying to assemble and take back to Europe. As far as is known, he was the only American writer whom Brecht tried to engage this way. Once Brecht was in Europe, he continued to prod Reyher with invitations,

such as the one to do the *Galileo* film in Italy. A postscript to a letter from Switzerland of April, 1948 underscores Brecht's sincerity and the intimate place Reyher held in his life: "im augenblick denke ich auch daran, mich im österreichischen in salzburger gegend niederzulassen . . . wir hoffen, ein zimmer für dich zu haben." In 1949 he inquires: "und wann kommst du nach berlin, wo ein zimmer für dich in hellis haus am weissensee bereitsteht?" Reyher did not come immediately, but continued his active collaboration in another way. In late 1947 Brecht had empowered him to act as a bargaining agent and legal representative for productions of *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis*, and *Galileo*.³¹ Of course Brecht confused matters by giving similar authority to Eric Bentley. Reyher and Bentley both arranged for productions, and between 1948-1950 both received royalties for Brecht from these productions. An exchange of letters and postcards between Reyher and Bentley underscores the problems that arose from Brecht's generosity in authorizing two persons to act as his "exclusive" representatives, but during this period Reyher received enough royalty checks to prove conclusively that his authority was identical with Bentley's. Most of these royalties went to Brecht's son Stefan, who was studying in the United States and who visited Reyher during these years. Some of them went to another cause-sending cocoa, coffee, and other foodstuffs requested by the Brechts to East Berlin.

In 1949 the Brechts also appealed to Reyher to send them American plays for the Berliner Ensemble repertory. Brecht asks for plays in a lighter vein on American politics, mentioning specifically "State of the Union" and "Pins and Needles" as the type they want, and he invites Reyher to send his own play, probably *Castle Israel*. Though Reyher sends several such plays at this time, he writes later that he will be coming to Europe the next year to visit, at which time he will deliver more. Brecht's response, and the tone of letters from him, his wife, and his daughter as Reyher's arrival becomes imminent, betray a genuine enthusiasm about seeing him. Reyher's interpretation of this enthusiasm may have caused the bitter disappointment he was to experience there.

He arrived on August 25, 1950, and was immediately put up in the Brecht house at Berlin-Weissensee. The Brechts, who were on a Baltic vacation, returned three days later. Originally they had invited him to arrange his affairs in America so he could stay at least a year, and the invitation was no doubt sincere. But Brecht's life had changed. With his own theater, and with West German stages beginning to perform his works, he compensated for the enforced idleness of his exile years with a frenzy of theatrical activity. The two

³¹ A notarized document to this effect signed by Brecht and dated Zürich, Dec., 1947 covers *Galileo* and *Kreidekreis*. Permission for controlling right to *Sezuan* performances in the USA is dated Feb. 21, 1949.

friends did spend time together talking and playing chess, and Reyher went to the theater with him a number of times. But Brecht could not devote full time to him, and in less than two weeks was off again to Munich for a production of *Mutter Courage* (Weigel had left earlier for Vienna). Brecht invited him there, but there was no room in Brecht's car, so Reyher would have to fly or go by rail. Just as suddenly, Reyher packed his bags and left. Presumably he told Brecht that he had to continue on his novel *Tin*. Weigel had the faint impression that he had been offended, but she had no concrete evidence for it.³² Somewhat later a letter came to him representing the nearest thing to an apology that Bertolt Brecht made in his life: "Es ist ein Jammer, daß sowohl Helli als auch ich wegmußten; irgendwie hatte ich im Kopf, du könntest mehrere Monate bleiben, ich bin wohl schon angesteckt von der LANGEN ZEITRECHNUNG hier! Andererseits ist es wichtig, daß du deinen Roman weiterbringst." He closes with a statement that appears in several letters to Reyher, and that reveals what a congenial companion Brecht considered him to be: "Inzwischen vermisse ich die abendlichen Gespräche." But these protracted conversations were over. Brecht was now a celebrity, and with collaborators, devotees, and apprentices flocking around him, Reyher was simply neglected. After returning to the States, he complained to a friend about feeling cut off from Brecht by those around him.³³ Moreover, Reyher, now almost sixty, was still waiting for the kind of recognition that had caught up with Brecht. His diaries hint at a personal crisis before he left, and nothing in Berlin helped him regain his faith in his own ability. Furthermore, friendship with Brecht meant active collaboration. He was no longer in a position to work with him as they had done in America. Of all these factors, what he construed as a rejection seems to have weighed most heavily. After crossing the ocean he might justifiably have expected that Brecht would spend more time with him or find room in his car for the trip to Munich. He overcame the hurt of *Galileo* because they continued to fire each other on with plans for new projects. Now the once intimate friend felt not only relegated to the status of just another collaborator, but openly rejected.

Reyher's behavior after this painful rebuff reflects a distinct ambivalence. He never saw or wrote Brecht again. The now prominent German author wrote him a cordial letter in 1952 trying to reestablish contact, and in 1954 he sent him a recently published volume containing several of his works with a note: "Ich schicke Dir mit gleicher Post ein kleines Lebenszeichen (Versuche 27/32). Gruß, Dein. b." As late as 1958 Brecht's wife and daughter also tried to keep in touch,³⁴ but Reyher failed to respond, and when he went abroad in

32 Interview, Oct. 28, 1970.

33 Reported by Walter Nubel, January 25, 1971.

34 On Apr. 4, 1953, Helene Weigel closes a letter to Walter Nubel with the remark, "Wollen Sie bitte meine liebevollsten Grüße Ferdinand Reyher geben, ich würde

1953, he did not look up the Brechts. Their active friendship in effect had come to an end in 1950; yet he never lost his loyalty to or spoke bitterly of Brecht. He continued to promote Brecht's works in America, actively assisting Walter Nubel on a Brecht bibliography and contacting several theaters about placing Brecht plays. A tribute to Brecht in his diary on January 17, 1951, typifies the kind of admiration and respect the American felt until the end of his life in 1967: "In my life I have met two men with objective respect for material, and I have accepted help without sense of obligation or its obverse, resentment, and they equally from me. Brecht and Huston."³⁵

The foregoing account represents a skeletal outline of facts on a friendship that lasted almost as long as Brecht had with any man, and may have run deeper. Though the whole story cannot be told here,³⁶ the material now available throws new light on several aspects of Brecht's American years and serves as a corrective to a number of notions that have gained common currency. Martin Esslin, for example, claims that Brecht moved largely in the narrow world of German and Austrian refugees, and that he was at loggerheads with most of the left-wing, fellow-traveling Hollywood writers.³⁷ But Reyher was such a writer, though perhaps not a prominent one. Both Esslin and Frederic Ewen contend that his notions of America were largely limited to his Hollywood experiences, while Kurt Wölfel claims that he never found any contact or sympathy with the United States.³⁸ But these critics can in no way assess the extensive understanding Brecht gained from a veritable walking encyclopedia of American history and folklore like Ferdinand Reyher; nor can they gauge the degree of enthusiasm about many things American that he transmitted to Brecht in the process. It may well be true, as Ewen points out, that Brecht poured his disaffection with America into his journals and poems;³⁹ but his letters to Reyher contain numerous passages that also express continued fascination with this country. Brecht's statement (cited above) that his friend's country becomes more interesting each day, and that he wants

so gern etwas von ihm hören." Brecht's daughter Barbara wrote in 1958 announcing the birth of her first child but received no reply, according to interview of Oct. 29, 1970.

35 Reyher is referring to John Huston, the movie director, who was his close friend in Hollywood during the thirties.

36 This author is currently working on a book-length study on the Brecht-Reyher friendship that will make available all the information alluded to here. The Brecht heirs have also given permission in principle to publish the Brecht-Reyher correspondence.

37 Martin Esslin, *Brecht. The Man and His Work* (New York: Doubleday, 1960), p. 80.

38 Esslin, p. 80; Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. His Life, His Art, and His Times* (New York: Citadel, 1967), p. 384; *Bertolt Brecht. Selected Poems*, ed. Kurt Wölfel (Oxford: Oxford University, 1965), p. 11.

39 Ewen, p. 383.

to go ahead with their project of writing short plays on aspects of American history does not suggest deep-seated alienation; on the contrary, he seemed eager to learn. After a trip by car from the east to the west coast in May, 1946, Brecht writes with some enthusiasm about previously unnoticed aspects of the American scene to which Reyher had alerted him: "die reise war außerordentlich interessant, änderte mein bild beträchtlich."

For a writer who allegedly disliked everything American, Brecht's well-known poem "Der demokratische Richter"⁴⁰ exhibits an unusual sympathy for at least one aspect of American democracy. An American judge refuses to grant citizenship to an Italian immigrant who answers the question on the significance of the eighth amendment with "1492." A second time the man is denied citizenship, because in response to a question about who led the Union forces in the Civil War he again answers "1492." The same results are obtained a third time when he is asked how many years an American president serves. Realizing the man will never learn English, and discovering he is a hard-working man, the judge asks him when America was discovered. Based on his correct answer, the man is granted citizenship. This is precisely the kind of lore Reyher carried around in great quantity and loved to relate. This is not to claim he inspired the poem; but the contents are typical of that side of American life that he tried to make Brecht see, and it contrasts sharply with the many negative things Brecht said about America. It is hard to imagine his writing anything that laudatory about a judge in Germany.

Another notion has arisen that Brecht wrote films for Hollywood only as a stopgap measure to make money, and that he prostituted his art in the process. Brecht himself fortified this with his famous four-line poem "Hollywood": "Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen / Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden. / Hoffnungsvoll / Reihe ich mich zwischen die Verkäufer ein." But he had in fact begun writing film scenarios as early as 1921, and during the thirties he made at least two films while writing scripts for half a dozen more. Movies as an art medium fascinated Brecht, and his collaboration with Reyher on two scripts was at least in part a serious artistic project and not just *Brotarbeit*.

Thomas Brandt is one of several critics who claim that Brecht lost fascination with America as an exotic country after first-hand experience here, and consequently he ceased writing about it.⁴¹ According to Brandt, the realization that it was impossible to categorize life in America or to reduce it to a common denominator had taken the wind out of his sails. Elisabeth Hauptmann adds

⁴⁰ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), X, 860.

⁴¹ Thomas Brandt, p. 42; Esslin, p. 80; See also Patty Lee Parmalee, "Brecht's America," *Diss. U. of California, Irvine*, 1970, p. 306, who maintains that Brecht stopped writing about America after reaching this country because the mythical America he created had lost its usefulness to him.

that he was not well enough acquainted with the realities of American life to write about it.⁴² But both screen plays he wrote with Reyher were set in contemporary Chicago, and it was not the mythical Chicago of earlier plays like *Jungle of the Cities* or *St. Joan of the Stockyards*. Reyher showed him realities of American life that many Americans have not experienced. His plans to do ten short dramas on American history with Reyher, or the planned film on small town life depicted in Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology* refute any claims about being incapable of or unwilling to come to grips with the plurality of forms in American life.

A final claim that deserves reexamination in light of the Brecht-Reyher correspondence involves Brecht's hasty departure for Europe the day after his appearance before the House Unamerican Activities Committee. Generally it is assumed he fled in the wake of a witch-hunt, for he did not even wait for the New York production of *Galileo*, just over a month off. Brecht himself contributed to this notion by reportedly telling a friend he met in Europe, "When they accused me of wanting to steal the Empire State Building, I thought it was high time for me to leave."⁴³ The fact is that in correspondence to Reyher in 1944 he is already talking about Reyher's visiting them in Germany after the war. By July, 1946 he communicates his hope of being back in Denmark or Switzerland by the following spring, and in March, 1947, long before being summoned to Washington, he reports to Reyher that his wife and daughter have received approval for exit and re-entry visas, but his photos were not the proper size. They are ready to sail by the middle of September, but they have to wait this time for transit visas through France. In a letter dated September 29, 1947, he announces that their house has been sold, and that they plan to leave New York around the middle of October. There is a chance, he says, that *Galileo* will be performed on Broadway, but he is not going to wait to see if it materializes. At this time Brecht already had the summons to appear before the House Unamerican Activities Committee in his pocket. The fact that he never mentions it to Reyher suggests that he is hardly being panicked into sudden flight. His plans to leave were made long before he received the summons, and his appearance in Washington represented a temporary detour.

Several unanswered questions still surround this relationship, as they do Brecht's years in America generally. It remains among the most obscure periods of his life. But as information emerges on a friendship that lasted nearly thirty years, it promises to illuminate and perhaps change some of what is known on the topic "Brecht and America." And in the process, it may well be that an American named Ferdinand Reyher will come to be recognized as one of the seminal forces in his life.

42 Quoted by Brandt, p. 42.

43 Quoted by Esslin, p. 90.

JOHN FUEGI

[*Milwaukee, Wisconsin*]

THE SOVIET UNION AND BRECHT: THE EXILE'S CHOICE¹

"Eigentlich habe ich dort keine Freunde.
Und die Moskauer selber haben auch keine
– wie die Toten."

Brecht, July 1938²

"die geistige Isolierung ist hier ungeheuer,
im Vergleich zu Hollywood war Svendborg
ein Weltzentrum."

Brecht, September 1941³

The question of why Brecht chose to spend a considerable portion of his exile period in capitalist Hollywood rather than in Socialist Moscow takes us to the center of some of the most complex personal, political, aesthetic, and historical problems not only of Bertolt Brecht but also of at least one generation of artists in this century whose lives and works have been ground between the claims of massive and conflicting political and aesthetic ideologies. To sketch a tentative answer to the question of Brecht's choice should point us back beyond this single figure to a reexamination of the close relationship of the German and Russian aesthetic avant-garde and the fate of the Russian avant-garde in the first thirty-five years of the twentieth century.

- 1 Some of the material with which I deal in this paper was first presented at a public lecture at Stanford University and again, in a very much revised form, at the 1971 Kentucky Foreign Language Conference. Sensitive questions asked on both these occasions have helped me to sharpen the focus of the present essay. The paper explores, on the basis of some new and otherwise unpublished evidence, territory which was first opened by John Willett in *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects* (London, 1959), and which was then examined in somewhat greater detail by Marjorie Hoover in her fine essay, "V. E. Meyerhold: A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater," *Comparative Literature*, 17, No. 3 (Summer 1965), 234–50. I am indebted to the Bertolt Brecht-Archiv in Berlin, the Houghton Library at Harvard, and Brecht's heirs for letting me see unpublished notebooks, diaries, and letters of Brecht. Other otherwise unpublished material on Brecht's relationship to Soviet aesthetics is drawn from Klaus Völker's excellent article, "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit," *Suhrkamp Kursbuch* 7 (Frankfurt, 1966), pp. 80–101.
- 2 Quoted by Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), p. 133.
- 3 The remark is made in an unpublished letter, now to be found in the Karl Korsch papers at Harvard's Houghton Library.

In order to understand the complexity of Brecht's choice, and the choice of those many artists who shared a similar political and aesthetic point of view, it is necessary to perform a partial lobotomy upon ourselves. It is helpful to attempt to return for awhile beyond the searing experience of the worst excesses of Stalin's "personality cult," the sterile and crashingly dull products of the "Socialist Realists," to that dazzling sunburst of aesthetic endeavor from Moscow that illuminated the West. We must now attempt to remember those whose very memory Stalin ordered destroyed. We need to remember most particularly Blok, Mayakovsky, Kherzentzev, Eisenstein (now remembered mainly for his film work), Evreinov, Tairov, Vakhtangov, Simonov, Okhlopkov, Tretiakov, Meyerhold, and the aesthetic theorist Shklovski. This roll call of authors of some of the most brilliant Soviet aesthetic experiments of the early twentieth century is a roll call also of those people most brutally assaulted as "Formalists" by Zhdanov, charged by Stalin in 1934 to cast all Russian art in the Socialist Realist mold. Of crucial importance to the central preoccupation of this paper is the fact that this list is also a roll call of those people in the Soviet Union who were closest to Brecht in a political, aesthetic, and personal sense. I shall try here to show how close these ties actually were and to briefly trace the historical rise and fall of the kind of aesthetic experimentation in Russia which anticipated and which was so sympathetic to the German exile. As we shall see, it is only in such a context that Brecht's choice of Hollywood over Moscow becomes really understandable.

In the first two or three years of the new century an erstwhile student of Stanislavski who became *the* focal point of what would later be called "Formalist" experimentation in theater, V. E. Meyerhold, had already evolved a full-fledged anti-illusionary or non-Naturalist theater.⁴ With considerable satisfaction Meyerhold quotes in 1902 the thesis of his friend, poet Valery Bryusov: "It is time for the theater to stop imitating reality."⁵ Working from this premise Meyerhold sought also to prevent his audience from forgetting they were in a theater. In the words of Leonid Andreyev, another poet caught up with Meyerhold in developing "theater theatrical":⁶ "In the stylized theater the

4 Many of Meyerhold's basic writings are now available in English in *Meyerhold on Theatre*, translated and edited with critical commentary by Edward Braun (New York: Hill and Wang, 1969). In Russian there is a more complete collection: *Meyerhold statyi, pisma, rechi, besedy* (Moscow, 1968), 2 vols. For a general survey of what came to be known technically as Formalism, see Victor Erlich, *Russian Formalism* (The Hague, 1955). Space does not permit an exposition of the highly technical reasons which compelled Meyerhold to separate himself from the "Formalists." See Marjorie Hoover (n. 1, above) on this topic.

5 *Meyerhold on Theatre*, p. 39.

6 The phrase, "the theater theatrical," stems from Tairov, who may have received the idea from either of Georg Fuchs' books: *Die Schaubühne der Zukunft* (Berlin, n. d.), and *Die Revolution des Theaters* (Munich, 1906).

spectator should not forget for a moment that an actor is *performing* before him, and the actor should never forget that he is performing before an audience, with a stage beneath his feet and a set around him."⁷ In a note from 1907, Meyerhold himself states as his first principle of diction: "The words must be coldly 'coined,' free from all tremolo and the familiar break in the voice. There must be a total absence of tension and lugubrious intonation."⁸ He adds in another note of the same year:

If an actor of the old school wished to move the audience deeply, he would cry out; weep, groan and beat his breast with his fists. Let the new actor express the highest point of theater just as the grief and joy of Mary were expressed: with an outward repose, almost *coldly*, without shouting or lamentation. He can achieve profundity without recourse to exaggerated tremolo.⁹

Of considerable interest here is the fact that not only does Meyerhold come up with a full-blown theory of cool acting (at a time when Brecht was but nine years old), he sees that such acting can have a profound emotional effect on an audience:

Wherever it was necessary to convey the extremes of passion, resort was made to a device of the grotesque: in order to reinforce the impact of dramatically intense scenes, the passages of intervening narrative were delivered in an unusually cool style, almost devoid of feeling and emphasis. The actors' moves either preceded or followed their lines. All movements were treated like dance steps [a Japanese device], regardless of whether they were meant to express any emotion or not.¹⁰

A year later movement itself became a device for eliciting emotion. Anticipating Brecht's use of *gestus*, Meyerhold notes: "The essence of human relationships is determined by gestures, poses, glances and silences. Words alone cannot say anything. Hence there must be a *pattern of movement* on the stage to transform the spectator into a vigilant observer."¹¹

None of this, I would hasten to add, struck Meyerhold and his colleagues as being particularly new. Again and again he substantiates his theories with references to earlier aesthetic practice¹²—he does not see his work as so much innovative as restorative. Though he does not himself generate at this time a Russian equivalent for the German *Verfremdung*,¹³ we know from his close

7 Meyerhold on Theatre, p. 63. The original letter was written about 1907.

8 *ibid.*, p. 54.

9 *ibid.*, p. 55.

10 *ibid.*, p. 65.

11 *ibid.*, p. 56.

12 Georg Fuchs was perhaps the single most important influence on Meyerhold. See n. 6 above. Meyerhold quotes Fuchs again and again, always with approval.

13 It is extremely likely that Brecht's own term "Verfremdung" is a direct translation

relationship with Shklovski that he is perfectly aware of the device as an ancient and honorable aesthetic category. In a note of 1911 he quotes E. T. A. Hoffmann writing on Jacques Callot's drawings: "Even in his drawings from life (processions, battles) there is something in the appearance of the lifelike figures which makes them at once *familiar yet strange*" (Meyerhold's italics).

From all this it is clear that a full decade before the Russian Revolution and before Brecht had even entered his teens, a number of technical devices we in the West tend to associate with Brecht and the epic theater were in use in Russia. All that was lacking in Meyerhold's pre-revolutionary theory and practice (and this was only a partial lack) was the direct application of his theater theory to political causes. With this addition following hard on the heels of the Revolution, Meyerhold's theater theory and practice in both its aesthetics and its politics anticipates that of Brecht in all essential particulars. In contrast to Evreinov and Tairov who shared many of Meyerhold's aesthetic ideas, Meyerhold himself immediately and unreservedly placed his aesthetics at the disposal of the Revolution. As Professor Miller observed in 1931 of Meyerhold:

He is a born revolutionist, not an evolutionist: he would smash the old mould to release a new truth. He is heart and soul with the new government: why haggle over the relation of propaganda to art when there are millions of workmen, soldiers and peasants, illiterate or half-educated, seizing each bit of encouragement which the theater can offer them in their advance toward the communistic ideal?¹⁴

Meyerhold's stance and even his dress become resolutely proletarian; he becomes the director of the governmental theater organ of the revolutionary Soviets. Gorchakov notes in *The Theater in Soviet Russia*:

He [Meyerhold] wanted to link the theater arts with the age of the proletarian dictatorship, and so he struck out sharply and mercilessly against the acting "priesthood." A stage is not a temple, he asserted. Its brick walls and "machines for acting" do not distinguish it in any way from a factory. An actor on the stage is a member of the actors' guild and wears the same proletarian "street clothes" as any worker. His work contains no bourgeois obscurantism of any sort. It is based on materialist science and is subordinated to methodology principles known to every Soviet worker.¹⁵

of Shklovski's "priem ostranneniia" which John Willett renders as a "device for making things strange." It is significant that Brecht first uses the term "Verfremdung" after his 1935 trip to Moscow. See Bernhard Reich's memoirs, *Im Wettlauf mit der Zeit* (Berlin, 1970), pp. 371-372.

14 Anna Irene Miller, *The Independent Theatre in Europe* (New York, 1931), p. 374.

15 Nikolai A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia*, trans. Edgar Lehrman (New York, 1957), p. 203.

So devoted was Meyerhold to the Soviet cause and to revolutionary art that he had no difficulty following a 1927 party directive:

Promote those productions that reflect the characteristic features for the era of socialist construction through which we are living and that are permeated with the spirit of the proletarian class struggle. . . . Struggle against the intensified attempts by agents of the new bourgeoisie to win over the stage. . . to a repertory that is middle-class, salonish, boulevardish, and ideologically hostile. . . Try to continue the ousting of the most harmful survivals from the art that originated in the feudal period of landed proprietors, and the period of bourgeois decadence.¹⁶

Working closely with Mayakovsky and Sergei Tretiakov, Meyerhold continued to produce huge political spectacles. Just a year later, however, with the end of the relative artistic freedom associated with the New Economic Policy (NEP, introduced in 1928) Meyerhold and all his associates came under ever more pressure for alleged formalism in their artistic experimentation. By Brecht's first visit to Russia in 1932 Mayakovsky had already committed suicide, Stalinist supporters were entrenched in positions of power in the cultural world, and Meyerhold and Tretiakov (Brecht's closest personal friend in the Soviet Union) were already under some open fire. Tretiakov's *I Want a Child* (subsequently translated by Brecht), a play which Meyerhold tried repeatedly to stage, was denounced by the highest authorities as "a slur on the Soviet family." Meyerhold did not help matters by deliberately staging those works of his close friend Mayakovsky that transparently lampooned Stalin and the Soviet bureaucracy. Tretiakov, the author of "a slur on the Soviet family" and keenly interested in Japanese and Chinese affairs, was viewed with suspicion in a Russia becoming ever more isolationist. But much of this was not visible on the surface. What the general visitor still saw on the stages of the Soviet Union, even as late as 1936 and 1937, were magnificently innovative productions by Meyerhold and people trained by Meyerhold as he continued to successfully compete with those stages dominated by Stanislavsky and his close associates.¹⁷ On his 1932 and 1935 visits to Moscow, Brecht arrived in time to hear the swan song of Soviet experiment in the arts. But as those who knew what was going on behind the scenes in Moscow would tell Brecht, only Socialist Realism (and this most narrowly defined) would hereafter be tolerated in the arts.

¹⁶ *ibid.*, p. 265. The quote originally appeared in *Puti razvitiia teatra*, pp. 503-504, in 1927. Curiously enough, Stanislavski, who became the model to be emulated in Soviet theater, would still have been viewed in 1927 as a remnant of the feudal period.

¹⁷ Excellent accounts of the relationship of the two main forces in Russian theater of the twenties and thirties are available in English. See particularly Harold Clurman's *The Fervent Years* (New York, 1945).

Right after the 1934 conference at which Zhdanov made public Stalin's official policy statement on the arts,¹⁸ Tretiakov wrote to Brecht in guarded terms about the implications of this turn of events. They must, he writes, get together personally, as such matters are difficult to handle in letters. "Es gibt," he continues, "eine reihe prinzipielle neuen Lagen die man besprechen und studieren muß. Und gerade mit Ihnen möchte ich besonders das tun."¹⁹ The arts, as Tretiakov at the very center of things and with his sensitive antennae so well knew, stood "an einem Wendepunkt."²⁰ The battle lines would now be more severely drawn and it would become, in a literal sense, a question of life and death as to where one stood as an artist in relation to this Socialist Realist line. Artists such as Tretiakov, Meyerhold, Okhlopkov, Eisenstein, Pasternak, and the German emigré Bernhard Reich knew that everything depended on where this line was to be drawn and how Stalin's directive was to be interpreted. The experimenters in the arts would now attempt to gain a hearing for a point of view which held that being pro-experimentation in the arts could not and should not be interpreted (as their enemies would vehemently maintain) as an attack on the Soviet Union, on Stalin, and the development of socialism. Under socialism, they would maintain, there could be and indeed must be toleration for a wide range of forms of artistic expression. But to maintain this in the Soviet Union in 1935 was to directly oppose Stalin. And Stalin, for millions at home and abroad, had become by this time the very incarnation of the Soviet Union.²¹ Complicating matters further was

18 Perhaps as disturbing to Brecht as Zhdanov's speech was the general tone of adulation for Stalin at the 1934 Congress. Souvarin notes in his *Stalin* (New York, 1939): "During the Congress a continuous hosanna went up from dawn to dusk on the 'steel colossus,' the 'great engineer,' the 'great pilot,' the 'great master,' the 'great architect,' the 'great disciple of the great master,' the 'greatest of the theorists,' the 'finest of the Leninists,' and finally the 'greatest of the great . . .'" (p. 580). Brecht's own loathing for all "greatness" and for pomp and circumstance is sufficiently well substantiated for us to predict his response, not only to this treatment of Stalin but to Stalin's smiling acceptance of such torrents of monstrous inflated flattery. It is of some interest to note Brecht's own response to Souvarin's book. In California in 1943 he noted in his diary: "Souvarins niederdrückendes Buch über Stalin gelesen."

19 BBA 477/134-40.

20 *ibid.*

21 See n. 18 above. Brecht observed to Benjamin in 1938 that "die Autoren drüben haben es eben schwer." As Brecht said to Benjamin: "Es wird schon als Vorsatz ausgelegt, wenn in einem Gedicht der Name Stalin nicht vorkommt." Benjamin, *Versuche über Brecht*, p. 129. See also Benjamin's recollection: "Brecht spricht von seinem eingewurzeltten, von der Großmutter her ererbten Haß gegen die Pfaffen. Er läßt durchblicken, daß die, welche die theoretischen Lehren von Marx sich zu eigen gemacht und in Behandlung genommen haben, immer eine pfäffische Kamarilla bilden werden." *Versuche*, p. 128.

the need to establish a united political and artistic front against Hitler. The experimenters neither wished to weaken the anti-Fascist position by internal bickering, nor did they wish to subscribe to a supposedly anti-Fascist set of artistic dicta that were, as they knew all too well, virtually identical in form with the aesthetic dicta of the Third Reich.

In practical political terms, in Moscow in the thirties, the battle which swirled around the term "Socialist Realism" was to be decided not so much by artists²² as by those critics who seized and held positions of power within the Communist Party hierarchy and/or on the editorial boards of the most important review bodies and literary journals. The deaths in those years of 98 of the 139 members of the Central Committee was paralleled by the pressure put upon anyone in the artistic world who dared to deviate from the Zhdanov-Stalin line.²³ It is of considerable significance to note that almost all of Brecht's Soviet friends would find themselves in the "deviationist" camp.

Esenin, a Berlin acquaintance from the early twenties, had committed suicide in 1925, as Mayakovsky was to do in 1930. Lunacharski, former free-wheeling commissar for education and another old Berlin acquaintance, died in 1933. Bucharin, who spoke vigorously against Zhdanov's 1934 pronouncement, was liquidated in 1938. Brecht's greatest political admirer in the Soviet Union, former Hungarian Communist premier, Bela Kun, was killed in 1937.²⁴ Gorki also was dead, possibly murdered by the secret police. Tretiakov, whose loyalty to Stalin considerably outstripped that of Brecht himself²⁵ and who had

22 Brecht was extremely conscious of this distinction. He confided bitterly to Benjamin: "Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschick spielen und die Kontrolle der andern haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung." *Versuche*, p. 132. The specific critics meant, as the context of this remark makes clear, are Lukács, Kurella, and Gabor. We might also add Erpenbeck, Hay, and Wolf.

23 One example of such literary decimation may serve for many. In 1936 *Internationale Literatur* carried eleven names on its masthead. By 1938 only the hardy perennial, Johannes R. Becher, is still listed.

24 One does not know how many attempts on his life he had survived prior to this. See Reich, *Im Wettlauf*, pp. 342-343.

25 The sociologist friend of Brecht, Fritz Sternberg, reports in *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Göttingen, 1963): "Das Gespräch ging über die Sowjetunion, die eben unter Stalin mit der Zwangskollektivierung der Landwirtschaft begonnen hatte. Sie wurde aufs schärfste kritisiert. Tretjakow, der sich zunächst an dem Gespräch beteiligt hatte, wurde immer einsilbiger. Plötzlich aber platzte er, zu Brecht gewandt, heraus: 'Wohin habe Sie mich gebracht? Hier sind ja Parteifeinde, Feinde der Sowjetunion!' Brecht erwiderte: 'Wieso? Hier wird, wie mir scheint mit vollem Recht, die Stalinsche Kollektivierungspolitik kritisiert.' Und als Tretjakow darauf irgendeine Rede Stalins zu zitieren begann, unterbrach ihn Brecht und erklärte: 'Sternberg hat recht; den Marxisten interessiert nicht

seemed the very model of the loyal Soviet artist,²⁶ by all accounts Brecht's closest Soviet friend, was arrested in 1937, tried peremptorily on a trumped-up charge and then executed. His wife, Olga Victorevna, simply for being the wife of a "traitor," was to spend nineteen years in various concentration camps. Meyerhold, after one last bold speech against the validity of the Socialist-Realist line, was arrested in 1939 and shot early the next year.²⁷ Meyerhold's wife was murdered in their Moscow apartment by unidentified thugs. Eisenstein, having dealt with Stalin's paranoid reception of *Ivan the Terrible* and the hostility evoked by, the outright destruction of *Bezhin Meadow*,²⁸ was forced into silence. Pasternak, whom Brecht would ask in 1955 to translate his Stalin Prize acceptance speech,²⁹ turned from original work to translation. Mandelstam was dead and his wife on the run from the secret police.³⁰ Tairov, who had done the first production of a Brecht play in the Soviet Union, lost his Kamerny Theater by official decree in 1934. Of particular importance to Brecht was Nikolai Okhlopkov's loss of control of the Realistic Theater in 1938. This student of Eisenstein and Meyerhold had long wanted to do (had in fact agreed to do) Brecht's highly symbolic *Saint Joan of the Stockyards*.³¹

das, was die Staatsmänner über die Politik sagen, sondern das, was sie tun" (pp. 23-24).

- 26 It is of considerable significance to note that in *Sickle or Swastika* Cecil Chesterton has treated the Tretiakov family as the ideal family unit in the new Soviet state. For specific details on Chesterton's report and on the Tretiakov family I am particularly indebted to Professor Herbert Marshall, Director of the Center for Soviet and East-European Studies in the Performing Arts, at Southern Illinois University. Professor Marshall spent the years 1930-37 in the Soviet Union and was closely associated with Meyerhold, Tretiakov, and Eisenstein. Inasmuch as he also knew Hanns Eisler and Brecht personally, he is a valuable source of information on the relationship of many of the German emigrés to Soviet experimenters in the arts.
- 27 As part of the de-Stalinization process, much of Meyerhold's work has been re-issued in the Soviet Union. Of particular importance is *Vstredhi s Meierholdom* (Moscow, 1967), where the editors state flatly: "V. E. Meyerhold was arrested in 1939 on the basis of false information and killed on February 2, 1940, a victim of illegal repression" (p. 13). The victim has now been given an important place in the six-volume, official *History of the Soviet Dramatic Theater* (Moscow, 1966).
- 28 Professor Marshall, now completing an official English edition of Eisenstein's writings and drawings, has told me how fanatically every last print of *Bezhin Meadow* was sought out and destroyed in the Soviet Union.
- 29 Brecht's choice of Pasternak was a highly significant political-aesthetic act in 1955. The choice made a great impression on Pasternak, who said that he had thought up to that point that Brecht was a Stalinist hack.
- 30 See Nadezhda Mandelstam's chilling account of the treatment she and her husband received for failure on the part of Iosip Mandelstam to join the general chorus of inflated praise for Stalin and for Stalin's aesthetic policies.
- 31 See Reich, p. 371.

The physical and artistic destruction of Brecht's Russian friends was paralleled in the same years by the treatment of many of his German friends who had left Nazi Germany for the Soviet Union. Bernhard Reich and his wife Anna Lazis, both friends from Brecht's Munich days, were coming under increasing pressure to conform. Carola Neher, a close friend, was on trial on a vague charge of high treason, while Brecht, from his Danish exile, sought to intervene on her behalf. Alexander Granach, another actor friend, left hurriedly for Hollywood after a brief spell of imprisonment and interrogation in the Soviet Union. Even Erwin Piscator, who had been made most welcome when he first arrived in the Soviet Union in 1931, left on the eve of the purge trials. For years he had been able to obtain work only with the utmost difficulty and before his precipitous departure he read the riot act on Soviet aesthetics to no less a person than the then first Secretary of the Central Committee, Kaganowitsch.³² As much of this as world conditions permitted would be transmitted to Brecht. From Zürich in January 1937 a letter reached Brecht from Brentano³³ that another of their friends was rumored to be in difficulties: A Russian source was spreading the word in Prague and Vienna that Ernst Ottwald was a Nazi spy and was in jail on this charge. Slatan Dudow wrote from Paris complaining about the Hay-Lukács clique in Moscow and what they were doing to ruin Marxist aesthetics.

As this partial listing indicates, "the operation of the thirties," correctly characterized by Bernhard Reich in 1970 as one which "grossly injured Leninistic principles,"³⁴ destroyed virtually everyone in the Soviet Union with whom Brecht had any political-aesthetic rapport. It should not surprise us, therefore, that the Marxist Brecht replied in the negative to his friend Walter Benjamin's comment on Moscow: "Sie haben doch Freunde dort." Or that he would add ominously: "Und die Moskauer selber haben auch keine-wie die Toten."³⁵

We now know from Brecht's unpublished correspondence, diary entries, and essays published after his return from exile in 1948 that the dark tide which engulfed so many of his most loyal Marxist friends and artistic collaborators was one which he tried in every way open to him to stem. In constant fear of being swept up by the Gestapo or Hitler's advancing armies, with a U.S. visa by no means assured, Brecht acted circumspectly. His fear for the safety

32 See Reich, pp. 347-348, for a detailed account of Piscator's stormy meeting with Kaganowitsch and for Reich's flat statement about the purges which Piscator just missed: "Im August begann die bekannte Operation der dreißiger Jahre, welche die leninistischen Prinzipien gröblich verletzen. Piscator kam nicht mehr zurück" (p. 352).

33 BBA 481/4-5.

34 See n. 33 above.

35 See n. 2 above.

of himself and his family was matched, however, by his fear of giving comfort to his Nazi enemies by publicly disagreeing with his supposed Moscow friends, the group in control of the major international journals, *Das Wort* and *Internationale Literatur*. Within the framework of these two formidable restrictions Brecht waged war against his Moscow detractors and vigorously supported his ever dwindling roster of Moscow friends.

When Brecht had agreed in 1936 to join (by mail from Denmark) the editorial staff of the Moscow-based, German-language journal *Das Wort*, he had hoped to work with compatible people such as his fellow editors, Willi Bredel (then fighting in the Spanish Civil War) and Lion Feuchtwanger (in exile in the south of France). Unfortunately, the absentee editorship of the three editors on the journal's masthead meant that the journal was actually controlled by Zhdanov-oriented people who were actually on the spot in Moscow. Gradually both *Das Wort* and *Internationale Literatur* (under the managing editorship of Brecht's friend Johannes R. Becher) became more and more vehement in their attacks on the kind of artistic production to which Brecht was committed. From generalities, circumlocutions, and vague comments on "certain" persons departing in "certain" ways from the established aesthetic-political line, the one-sided public debate passed to naming names and to open attacks on specific works. Under normal circumstances adverse criticism of the person of an author or the tone of his works, no matter how vituperative that criticism may become, is not a matter of life and death. In Moscow in the thirties, particularly the late thirties, conditions were, to say the least, not normal. Stalin's passion for conformity and obedience in all areas of Russian life increased as intelligence reports came in on Nazi invasion plans. For Georg Lukács (as the major apologist for Socialist Realism) then to link Sergei Tretyakov and Bertolt Brecht *by name* with the bourgeois decadents³⁶ was tantamount to a prison sentence or even to death.

Though Brecht maintained a steadfast public silence in the face of published attacks and at least one violently abusive personal letter from Julius Hay,³⁷ he fought vigorously behind the scenes for the lives and aesthetic principles of his friends. A letter written to a certain "Lieber Doktor"³⁸ in Moscow in

36 On the cover of the Brecht-Archiv copy of *Internationale Literatur*, Deutsche Blätter, 7, 8. Jahrgang (1938), there is an identifying note in Brecht's hand: "Lukács Dekadenzen." In Brecht's notebook, July 27, 1938, we find: "Es gibt Begriffe, die deshalb so schwer zu bekämpfen sind, weil sie solche Langeweile verbreiten um sich. So Dekadence" (BBA 275/2). The specific subject of much of Brecht's ire was the polemical and threatening tone of much of Lukács' writing and particularly the essay "Marx und das Problem des ideologischen Verfalles," *Internationale Literatur*, 7 (1938).

37 BBA 1386/13. Brecht's reply (BBA 1386/15) in the face of Hay's fanatical vituperation is a model of diplomacy and firmness.

38 The "Doktor" is, of course, Feuchtwanger. BBA 478/76.

1937 vigorously defends Carola Neher, warns against Julius Hay, and says flatly that the supposedly "Marxist" aesthetics of Hay and his ilk are highly questionable. Another letter to "liebe maria" asks about the fate of Mikhail Kolzov and says explicitly that he knows Kolzov has worked without rest for the Soviet Union. He complains also about *Das Wort* and says it is now empty of content. In a friendly and frank letter to Bredel,³⁹ Brecht complains openly about Lukács and says that this whole debate is destructive of party unity and should be suppressed. The word of Lukács, he says emphatically, is not "das marxistische." Another letter, to Becher, says essentially the same thing.⁴⁰ In a letter to Brentano in Switzerland⁴¹ Brecht apologizes for the way Brentano's work has been reviewed in *Das Wort* and disassociates himself from this kind of reviewing. Even more explicitly, in a diary entry of July 1938 Brecht says flatly of the dean of the Socialist Realist critics, Lukács: "wie der mensch sich einbaut, auf allen vom proletariat geräumten positionen! die rede wieder vom realismus, den sie jetzt glücklich so herunter gebracht haben wie die nazis den sozialismus."⁴² Or as Brecht was to note in his diary in December 1947, as he weighed the prospect of settling in East Berlin and having to deal once again with his old enemy: "lese Lukács briefwechsel Goethe-Schiller. er analysiert, wie die deutscher klassiker die französische revolution verarbeiten. noch einmal, keine eigene habend, werden nun wir die russische zu 'verarbeiten' haben, denke ich schauernd."⁴³ Or, commenting directly on those Russian Socialist Realist models which Lukács wished everyone to emulate:

Eigentliche Untersuchungen werden nicht veranstaltet oder sie haben Prozeßcharakter. Der Ton ist erschreckend unproduktiv, gehässig, persönlich, autoritär und servil zugleich. Offensichtlich ist das keine Atmosphäre, in der eine lebendige, kämpferische, üppige Literatur gedeihen könnte. Tatsächlich gibt es nicht nur keinen bedeutenden Roman, sondern es gelten sogar solche Kitschromane wie die des Alexey Tolstoj als gut. Und es gibt nicht *ein* Drama, nicht *eine* dramatische Figur, weder komische noch tragische; nicht *eine* sprachliche Leistung, nicht *eine* philosophische Qualität in irgendeinem Stück und das bei einem sehr leistungsfähigen Theater.⁴⁴

39 BBA 1856/04.

40 BBA 1386/07.

41 BBA 481/06.

42 See Völker, "Brecht und Lukács."

43 *ibid.*

44 Quoted by Klaus Völker, with no source or date given, "Brecht und Lukács," pp. 86–87.

Brecht's most important essay on the topic of Socialist Realism, even though still a very guarded one, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise," was first published in 1954, *Versuche*, Heft 13.

These sentiments, expressed privately by Brecht before the death of Stalin—some of them guardedly in print from 1954 on—indicate clearly why Brecht was not prepared either in the thirties or in 1947 to voluntarily cram his writing into Georg Lukács' and Zhdanov's pseudo-Marxist mold. Further, as we have seen, even had Brecht been willing to attempt to do this, it is reasonably clear that he was far too closely identified with Piscator, Eisenstein, Mayakovsky, Tretiakov, and Meyerhold for his very life to be safe in the USSR in the late thirties and early forties. As Brecht's close associate in his last years, Käthe Rüllicke-Weiler, has pointed out:

Von Besuchern gefragt, welche sowjetischen Künstler Einfluß auf seine Arbeit hatten, nannte Brecht die Namen von Eisenstein, Majakowski und Meyerhold; man muß den Namen von Tretjakow hinzufügen, dessen große Agitationsstücke Brecht durch die Inszenierungen Meyerholds kennengelernt hatte, mit dem er befreundet war und den er als seinen Lehrer bezeichnete.⁴⁵

Or, as she adds a little later, secure in the knowledge that all these men had been posthumously cleared of any wrongdoing against the Soviet state and were in fact again being studied there, Brecht as a poet was perhaps closest of all to Mayakovsky, the author of the satirical plays *The Bath* and *The Bed-bug*.

When we see how close Brecht was to the major but now largely forgotten victims of the Formalist witch-hunt, when we know how open he was in his antagonism (at least in his conversation and correspondence) to Lukács, Hay, Erpenbeck, Kurella, and other "Feinde der Produktion" and "Apparat-schicks," we can see perhaps how wide of the mark Marianne Kesting is when she says of Brecht's decision not to settle in Moscow in 1941: "Es ist möglich, daß sich für Brecht in Moskau auch keine Arbeitsmöglichkeit bot."⁴⁶ Likewise, Martin Esslin seems to have forgotten for a moment the sheer physical danger Brecht was in in Moscow in 1941 when he writes: "It is a sign of Brecht's uncanny shrewdness in such matters that he, an ardent and convinced supporter

45 Käthe Rüllicke-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin, 1966), p. 110. This list of influences acknowledged by Brecht himself differs markedly from the list given in his printed works. The verbal list directly confirms the importance to Brecht of precisely those loyal Soviet artists who were silenced, committed suicide, or were executed for daring to propose that formal aesthetic experimentation must have a place in a socially and aesthetically viable socialist society.

The particular value of Mrs. Rüllicke-Weiler's book is that not only did she personally know Brecht, she also has a first-hand knowledge of the Russian language and the Russian theater and film. She knows, therefore, precisely what she is doing in linking Brecht's name (as he did himself) with a list of confirmed deviationists from the Socialist Realist creed.

46 Bertolt Brecht (Reinbek bei Hamburg, 1959), p. 106.

of the party and eager to participate in its propaganda activities, should have resisted the temptation of settling in the Soviet Union."⁴⁷

What Brecht as a critical Marxist knew and where his shrewdness did come into play was that the first duty of the bearer of truth is to stay alive. Then, possibly, the time would come when change might be possible, and Marxism might be given a human face. In Sweden at the end of September 1939, Brecht noted bitterly in his notebook: "Das Gerede, das man überall hört, die bolschewistische Partei habe sich von Grund auf verändert, ist gewiß nicht richtig. Es ist eher das Unglück daß sie sich nicht verändert hat . . ."⁴⁸

On the fifth of October 1940 he entered the laconic note: "Heute wählt Amerika . . ."⁴⁹ The choice was one of expedience only and was made for him by the negative efforts of the Hay-Lukács clique in Moscow and by positive efforts of several individuals in the United States to gain visa entry for him. So Brecht was forced to hurry across the full breadth of the land which, despite its faults, he continued to love and to sail for Hollywood to join "the sellers of lies." In Hollywood he would write to his close friend, the Marxist theoretician Karl Korsch: "die geistige isolierung hier ist ungeheuer, im vergleich zu hollywood war svendborg ein weltzentrum."⁵⁰

Of the place where he could not choose to go in 1941 and of the Socialist experiment, he wrote in an undated fragment: "man kann nicht sagen: in dem arbeiterstaat rußland herrscht die freiheit. aber man kann sagen: dort herrscht die befreiung."⁵¹ The dream remained for the Marxist exile, though the realities of 1941 forced upon him an ideologically distasteful choice. Neither those charged with the re-writing of Soviet history nor those who would have us believe that the United States was some kind of democratic Holy Grail for Bertolt Brecht can draw much comfort from the exile's choice.

47 *Brecht: The Man and His Work* (New York, 1961), p. 160.

48 BBA 276/9.

49 BBA 277/53.

50 See n. 3 above.

51 BBA 73/03.

BOOK REVIEWS

Klaus Völker. *Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk*. München: Hanser, 1971. 159 Seiten, DM 7,80.

Klaus Völker's chronicle of Brecht's life and works proves, among other things, that Brecht's ability to trigger controversy has not diminished one whit since his death in 1956. Here the controversy involves another skirmish over rights to material by and about Brecht. After 6,500 copies of this chronicle had been distributed, the Suhrkamp Verlag prevailed upon the Hanser Verlag to stop further distribution or bear the legal consequences of copyright infringement. Like most banned books, it became a collector's item overnight for reasons not directly related to its contents. But unlike some pirated editions, the contents themselves are piquant as well as of exceptional value to Brecht scholars and researchers. They represent a quantum jump in our knowledge of Brecht's life and works over what was previously available in print. Further, they demonstrate how little we really know of this writer in spite of the recent flood of secondary literature that has threatened to inundate us.

Only a few of the features that make this work indispensable for further study of Brecht can be itemized here. First, Völker supplies many precise dates and new factual information on much of Brecht's life. Often these are either totally new or corrections of errors that have been transmitted through two decades of scholarship. The factual material concerning his youth and early years is especially noteworthy, as are numerous dates on theatrical performances and the publication of several early poems and stories. On almost every page one discovers choice nuggets, such as an account of the origin of the poem "Erinnerung an die Marie A." written in a train from Munich to Berlin on Feb. 21, 1920, and dedicated to Rosa Marie Amann, one of his early loves whose role in Brecht's life has not been previously documented; or the delightful anomaly of the young Brecht reading Hesse's "Klingsors letzter Sommer."

Völker also traces the genesis and development of many poems and plays where little or nothing was previously known, e.g. the transformation of *Garga* into the play *Im Dickicht der Städte*, the plans for a *Dan Drew* play, or the context in which Brecht wrote songs for Ernst Busch to sing in the play *Kamrad Kaspar*.

Biographically the book reveals much that has been known to Brecht intimates but had not previously been made public. While some of these revelations are trivial, others verge on the sensational. Völker names more names of women, for example, in Brecht's life than we have previously known. The hidden and not-so-hidden allusions to the poet's extramarital affairs are sometimes rendered with a euphemistic irony that would do credit to the master himself. The reader is told, for example, that on July 13, 1954, Brecht wrote a poem for Isot Kilian, "deren Freundlichkeiten er genoss." For the first time in print known to this reviewer, Völker coolly documents further facts about the intimate relationship with Ruth Berlau and the son she bore Brecht in Los

Angeles late in 1944. His information on the dramatist's activities immediately following the June 17, 1953, uprisings in East Germany are not public knowledge, and they fill a vital gap with information that should add grist to the mills of friend and foe alike. And the extensive material on Brecht's obtaining Austrian citizenship in connection with his plans to settle near Salzburg and to collaborate with Gottfried von Einem on a production for the Salzburg Festival also contains facts not hitherto accessible in such detail. Brecht scholars will also find new information on a number of unpublished poems or fragments that still repose in the Brecht Archives, as well as more precise dates of origin on much published and unpublished material. All of this should clear up considerable confusion.

Whether inadvertently or not, this "chronicle" also underscores the depth of Brecht's commitment to Marxism. It becomes evident, for example, that except for theater people with whom he was obliged to work, those surrounding him, with whom he corresponded and who ranked as his "intimates" were, almost to a man, committed Marxists, and that he himself took his ideology very seriously. While this is common knowledge in some circles, there are critics who still do not seem or want to know. For them, Völker's book should be required reading. In the true spirit of the chronicler, he has drawn a dispassionate, balanced picture that neither glorifies nor damns the principal figure. On this score he is to be lauded for his objectivity.

One is tempted to quote a blurb on the jacket of the book to properly convey to a reader what a significant contribution Völker makes. We are told that the information between the covers discredits much secondary literature about Brecht by demonstrating that it is based on incorrect data ("Diese Sammlung . . . macht einen größeren Teil der Brechtliteratur fragwürdig, die . . . vielfach auf falschen Fakten beruht"). But the same blurb points to the chief flaw in the book when it immodestly claims that this represents the first collection of clearly ascertained factual information on Brecht's life and works ("Die erste Sammlung gesicherter Daten zu Leben und Werk Bertolt Brechts"). Unfortunately it does not always succeed on this count. For all the excitement the new material in this volume should legitimately generate, the book should also have several small red flags protruding from the spine to warn the reader that the "facts" cited here, however exciting, have varying degrees of reliability, and that they, too, must be taken with a healthy dose of skepticism.

Völker has the background and the qualifications for producing what few others could have done. For two years he had access to the holdings of the Brecht Archives while acting as one of the editors of the comprehensive 1967 edition. And in order to gather further oral and written material about the writer, he also contacted almost every living person of importance who was close to Brecht. When it came to publishing the results that appear here, he apparently ran afoul of the rights governing Brecht's estate. The limitations placed on him in trying to skirt that problem seem to have left their marks on his work, and at times they are disturbing.

Thus the compiler never cites Brecht's diaries verbatim, but only paraphrases them. Yet since he is employing a format that suggests a chronicle or diary, the reader is seduced into thinking that the material for any given date comes straight from that writer's diaries or notebooks. Sometimes this is in fact the case. Often, however, the entries represent a mixture of selected diary material in paraphrase form (though they seldom contain the complete data recorded on any given day); factual information

derived from interviews with those who knew Brecht; archival materials such as letters and notes; and Völker's own interpretations. Unfortunately the author never states which source underlies a given entry, perhaps because of space limitations imposed by the publishers or by his own desire to be brief. Whatever the reason, the results are a presentation of "facts" which cannot be corroborated but which convey the impression of being equally valid. Never has this reviewer hoped more fervently for a footnote! But alas, in Völker's book it is virtually impossible to connect a single fact with a single source. This is no doubt intentional, but it is exasperating for one who would take the material in this collection at face value.

An entry for June 9, 1942, demonstrates the kind of problem this creates. It reads: "Der Literaturwissenschaftler Eric Bentley, der gerade promoviert und einen Lehrauftrag an der kalifornischen Universität erhalten hat, kommt zu Brecht, weil er gehört hat, daß dieser Dichter einen Übersetzer für seine Gedichte sucht. Bentley empfiehlt sich als Übersetzer und Kenner von Stefan George. Trotzdem kommt es zu einigen gemeinsamen Übersetzungsversuchen." In contrast, Brecht's actual diary entry of the same date never mentions Bentley or Brecht's reaction to him, but simply states: "Junger Lehrer vom UCLA da, der Gedichte Deutsch und Englisch herausgeben will. Im Augenblick arbeitet er an Georges 'Krieg'." The same entry continues with a short but devastating discussion of George's poetry, but nothing further is said of Bentley. Völker goes far beyond what Brecht records, and in so doing introduces several errors of fact. According to his own account, Bentley had not heard that Brecht needed a translator for his poems, nor did he claim to be an expert on the poetry of Stefan George when he first visited the poet. Friends had told him of this German emigré poet living nearby, and he sought him out without having read a single poem or play written by Brecht. He was planning an English-German edition of George's poems, and he simply wanted the help of a native speaker with a sure poetic instinct. By innocent interpretation, Völker has thus distorted what really happened.

A similar distortion occurs in an entry listed simply as "Anfang Juli, 1952," which is equally misleading for the paucity of information it supplies. It reads: "Brecht erwägt chinesisches Exil." Nothing more! In an article dated November 15, 1971 (p. 186), *Der Spiegel* added that this was taken from the "Protokoll einer Mitarbeiterin," which at least partially identifies the source. But how many people heard Brecht speak about a possible Chinese exile? And what was the context? Did Brecht make serious plans and extensive inquiries? Was it only a provocative jest, an extended discussion on the merits of living under "pure" Communism, a petulant outburst over the frustration at the bureaucratic mentality he encountered from time to time in East Germany? One is reminded of an anecdote according to which Brecht was asked what he would do if it became impossible for him to carry on his theatrical work in East Berlin without interference from the authorities. Allegedly the poet answered: "Wien ist auch schön." Would this have justified an entry in Völker's book, "Brecht erwägt österreichisches Exil"? The information given here, which scarcely rises above the level of the anecdotal, does not qualify as "ein gesichertes Faktum." Doubtless Brecht said something about living in China, but without our knowing what, when, where, or how, this entry obscures more than it enlightens. Völker was no doubt restrained from saying more, and he should not be faulted for it. But the reader must realize that, without further information, vague entries of this type are fairly unreliable.

Lack of space obviously prevented Völker from using material he might have included, but distortions resulting from omissions do not enhance the usefulness of his work. For example, an entry of Dec. 2, 1945, reads: "Die amerikanische Fassung von 'Leben des Galilei' abgeschlossen. Die Zusammenarbeit mit Charles Laughton beurteilt Brecht als 'die klassische in der Profession'. Laughton liest das Stück Brecht, Helene Weigel, Stefan Brecht und seinem Freund Wirtele, Hanns Eisler, Reichenbach, Salka Viertel und ihrem Sohn Hans vor." From this point on until he reports the premiere on July 31, 1947, Völker does not say another word about *Galileo*. But Ernst Schumacher has documented in great detail that the *Galileo* spoken of here was only an intermediate version, and that Brecht and Laughton during several periods in 1946 and again in the spring of 1947 worked extensively and intensively on further revisions. The final version of the play was vastly different from the one Völker lists as "completed" in December, 1945. The omission of this information inadvertently misleads an uninformed reader into thinking that the American version was completed more than a year before it actually reached its final form.

It is not the intention of this review to scold the compiler for such sins of omission. He should rather be commended for what he has done, however incompletely. There is obviously a great deal he could not say but hopefully will say at a later time. *Der Spiegel* of Nov. 15, 1971, also reports that Völker views this work only as a "Zettelkasten für eine große Brecht-Biographie" (p. 186), and presumably he can then flesh out details and credit sources properly. When he does, he should also correct a number of minor errors. The Joe Fleischhacker drama he mentions (p. 41) was intended to deal with the Chicago wheat exchange and was not set in New York. And the oft-misquoted title of the poem "Das Lied der Eisenbahntruppe von Fort Donald" does not contain the word "von," numerous misprintings notwithstanding (p. 8). The film by André Malraux which Brecht saw on Mar. 27, 1947 (p. 115), was not entitled "Man's Hope," in spite of appearing that way in Brecht's own diary. It never had an English title, but was known even in America either by its French title "L'Espoir" or by the Spanish title "Sierra De Teruel."

Völker's information describing Ferdinand Reyher under an entry of Oct. 4, 1941 (p. 88), indicates that Reyher had written the play "Harte Bandagen" under Brecht's influence in 1930. In fact, the play was first performed on Dec. 31, 1929, in the Deutsches Staatstheater, Berlin; it was written at least two years earlier, i.e., before Reyher met Brecht. Bentley was not living in New York in 1944 (p. 106), and Peter Lorre (p. 113) did not really assist Brecht and Reyher in writing the film story "All Our Yesterdays" (he withdrew). The information on "The Duchess of Malfi" distorts through its omissions. Brecht and Elisabeth Bergner did not "continue their work on the 'Duchess of Malfi' with H. R. Hays" (p. 106) as stated here. After Hays and Brecht had completed a version for Bergner, Hays withdrew, W. H. Auden took over the adaptation and, in the end (for reasons not yet entirely clear), Brecht either dissociated himself from the play or was dissociated from it, for his name does not appear on the New York playbill as one of the adaptors.

Another omission that amounts to a distortion of the facts occurs in the entry dated Oct. 31, 1947. It reports that Brecht left for Paris by plane, but his son Stefan, who had become an American citizen, stayed behind (p. 116). But on Nov. 19, 1947, Brecht's wife and his daughter Barbara are reported to have arrived in Switzerland from Vienna.

In fact, Helene Weigel and his daughter Barbara stayed in the United States for several weeks after Brecht had left the United States. Völker's note conveys the erroneous impression that the son Stefan was the only one who did.

These and other errors give no cause for casting stones, however. In balance, Völker has taken us a giant step forward in our knowledge of one of the most elusive biographies of this century. It is disturbing that a book containing such a wealth of exciting new information is marred by many small errors of fact and by a methodology that somewhat reduces its credibility as a whole. We sometimes worship too fervently at the altar of methodolatry, but in the case of a writer on whose life there is still an immense amount of information to be determined, future biographers will have to be exceedingly careful in their method of sifting and establishing the evidence.

According to *Der Spiegel*, Suhrkamp stopped distribution of this book in part because of their own plans to bring out an edition of Brecht's diaries. For all its flaws, Völker's publication of this controversial chronicle might have goaded Suhrkamp into performing this long overdue service and into performing it with care. The various reasons given since Brecht's death for withholding his diaries from publication have done little more than lend an aura of mystery to them, which their contents seldom justify. There will be no dramatic revelations and few libel suits when these diaries are finally published. But until they are, Klaus Völker's book is the best of its kind that we have. No serious Brecht scholar can afford to ignore it.

James K. Lyon
University of Florida

Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler, 1971. 208 pages.

Welcome news for Brecht scholars: Reinhold Grimm's indispensable Metzler volume is back in print. With 208 pages, this thoroughly revised, updated, and expanded third edition offers substantially more than its predecessors (first ed. 1961, 94 pp.; second ed. 1963, 111 pp.). Expertly assimilating the newest trends of research, Professor Grimm has skilfully reorganized the vast material and has introduced valuable aids to orientation as well as much important new information.

The reader may familiarize himself with the new format by turning to the table of contents. The volume is still divided into two major parts: the chronologically arranged descriptive "Leben und Werk Brechts" and the analytical "Probleme und Aufgaben der Brecht-Forschung". Within each part, however, the individual sections have been restructured, and, especially in the second part, completely new sections have been created. The table of contents lists the various subdivisions with headings and page numbers, so that reference categories and bibliographical listings are easily located. A detailed introductory section ("Forschungsmaterial") now precedes the two main parts. It includes a key to the use of the volume ("Zur Benutzung"), a list of abbreviations, and an extended list of basic works ("Literatur", formerly called "Abgekürzt zitierte Literatur") encompassing "Werkausgaben", "Bibliographien", "Bestandsverzeichnisse", "Sammelbände, Sondernummern", and the most important "Literatur über Brecht". In the earlier editions, the initial brief compilation of basic

literature functioned primarily as a space-saving device; in the new edition, on the other hand, the "Literatur" section (pp. XV-XLIV) is so extensive that it may also be used as a basis for a selected Brecht bibliography.

The new organization of the two main parts represents a significant improvement. Not satisfied with merely updating bibliographical listings, Grimm has thoroughly revised his presentation of Brecht's life and work, supplying new information (e.g., the circumstances of Brecht's decision to go to East Germany in 1948, pp. 54-55) and adjusting a few more Brecht "legends" to reality (e.g., contrary to the horrifying image presented in his works, Brecht's actual experiences in the Augsburg "Kriegslazarett" were only mildly unpleasant, p. 2). In addition, the bibliographical listings included in "Leben und Werk Brechts" have been limited to Brecht's theater (dramas and other works for the theater, essays on problems of the theater, "Bearbeitungen", "Berliner Ensemble", and "Helene Weigel"), while in the descriptive passages all the major works are treated in chronological order. Bibliographical listings for Brecht's prose, lyric poetry, films, and miscellaneous essays, as well as for topics not directly pertaining to the theater, are now to be found in the various subdivisions of the second part. The new arrangement results in a clearer and more systematic portrayal of Brecht, the dramatist; and those scholars primarily interested in other aspects of the poet's creative personality can simply check the appropriate sections of the second part.

Grimm has reorganized "Probleme und Aufgaben der Brecht-Forschung" most radically, omitting some sections, preserving others, and adding new ones. It may be helpful here to enumerate the new subdivisions: a separate section on Brecht's poems including "Literatur zu Brechts Lyrik (allg.)", "Literatur zu Gedichtsammlungen", and "Literatur zu einzelnen Gedichten" (an eminently useful catalogue of interpretations of single poems); separate listings for each of the novels; sections on the stories, "Flüchtlingsgespräche", and "Filmarbeiten"; a 20-page section on "Einzelprobleme in Brechts Werk" (with many new categories such as "Allegorie", "Ästhetik (Grundfragen)", "Elegie", "Gedicht", "Gestus", "Musik", "Pikaro", and others - one category, "Behaviorismus", is missing from the table of contents); a renamed, expanded section on Brecht and his "sources" ("Beziehungen und Vergleiche"); a section on Brecht's "Wirkung" (covering Brazil, Ceylon, Cuba, Hungary, India, Japan, and other countries as well as East and West Germany, France, England, and the United States); and a section on "Brecht als Gegenstand der Literatur".

Perhaps the most valuable facet of the new edition is the analytical essay (pp. 104-21) introducing "Probleme und Aufgaben der Brecht-Forschung". Managing to touch on a vast range of topics, Grimm characterizes the present state of Brecht research, separates areas of progress from still unsolved problems, suggests directions for future work, and, most importantly, raises many provocative questions.

Scholars used to working with the first or second editions of the book may initially feel frustrated with the new edition, for the "Sachregister," to which one always turned first, has been omitted. (As in the earlier editions, the "Personenregister" does not index authors of secondary literature.) Instead of referring to the index, one must now learn to use the expanded table of contents and will soon recognize its advantages: the dramas are listed chronologically in the first part, references to general problems of the theater at the end of the first part, and everything else according to title, genre,

or topic in the second part. Still, complete coverage of references to a specific work is relatively difficult. The descriptive sections of the first part are not indexed, and there are few cross references. Even without the burden of an all-inclusive index Grimm has had to do "Kärnerarbeit, die zugleich eine Sisyphusarbeit war" (p. V).

In his "Vorbemerkung," the editor states that he is "bemüht, alle erreichbaren Daten und Fakten zu sammeln, auf persönliche Deutung und Wertung hingegen weitgehend zu verzichten" (p. V). Since he succeeds in fulfilling both intentions, I should like to conclude my remarks with a wish for the future. As Brecht scholarship grows ever more voluminous, there is a real need for a selected and critical Brecht bibliography which would separate the chaff from the grain. No one would be better qualified to undertake such a task than Reinhold Grimm.

Helene L. Scher
Fairfield University

Bertold-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses. Band 1, Stücke. Bearbeitet von Herta Ramthun. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag (1969). 446 Seiten.

Als die Entscheidung über die Einrichtung eines Bertolt-Brecht-Archivs gefallen war, wurden – so erinnern sich die Mitarbeiter des Archivs – von rasch zusammengerufenen Arbeitskräften alle Schriften von Brecht in der Ordnung und Reihenfolge, in der man sie vorfand, archiviert. Jedes einzelne Blatt, vom literarischen Text bis zur flüchtigsten Notiz, Rechnung und Tabelle, erhielt eine Nummer, die es einer bestimmten »Mappe« zuwies, und eine weitere, die die laufende Seitenzahl in der Mappe bezeichnete. Später wurden diese Brechteigenen Bestände durch Material aus dem Besitz von Brechts Freunden und Mitarbeitern sowie aus dem Berliner Ensemble ergänzt und in gleicher Weise archiviert.

Für ein systematisches Ordnen der Schriften vor der Archivierung hatte man damals weder die Fachkräfte noch die Zeit. Es ging vielmehr darum, das vorliegende Material so schnell wie möglich zu erfassen; auch war nicht auszuschließen, daß sich die vorgefundene »zufällige« Ordnung in manchen Fällen als sinnvoll herausstellen würde. So kommt es, daß der Inhalt der Mappen oft heterogen oder fragmentarisch ist; anders gesehen: daß sich das auf ein Werk oder Thema bezügliche Material auf viele Mappen verteilt. Wer also das Brecht-Archiv mit einem Forschungsvorhaben aufsuchte, sah sich einer Vielzahl von gleichartig grau gebundenen, nummerierten Mappen gegenüber. Um die Nummern zu entschlüsseln und das gewünschte Material zu finden, brauchte man also bisher die Hilfe der Mitarbeiter. Heute kann man sich anhand des *Bestandsverzeichnisses* selbst informieren.

Der erste Band des auf vier Bände berechneten Verzeichnisses erfaßt die Dramen. Jede Eintragung ist mit einer laufenden Nummer versehen (insgesamt 4 925) und bringt außer dem Titel auch den Textanfang, die Archiv-Signatur und die Anmerkungen der Bearbeiterin. Diese betreffen die Art des Materials (Fassung, Fahnen-, Bogenkorrektur, Notiz, Entwurf oder Bruchstück), den Zeitpunkt der Entstehung, soweit dieser ermittelt werden konnte, die Anzahl der Blätter und beschriebenen Seiten sowie Hinweise auf Schreibmittel und Schreiber. In den Fällen, in denen das Archiv nicht im

Besitz des Originals ist, wird auch der Name des Eigentümers angegeben. Die Werk-titel erscheinen in chronologischer Reihenfolge. Die zu einem Titel verzeichneten Materialien dagegen sind, wie das Vorwort darlegt, weder zeitlich geordnet noch in ihrem Verhältnis zueinander oder zu ihren Quellen und Vorbildern untersucht worden. Mit Recht hat man solche Untersuchungen zurückgestellt, da sie über den Rahmen einer Bestandsaufnahme hinausgehen würden und nur die Veröffentlichung des Verzeichnisses verzögert hätten. Sie werden zudem teilweise in den sogenannten »Materialienbänden« der Edition Suhrkamp vorgelegt.

Der Gesamtbestand der Dramatik ist in mehrere Gruppen unterteilt. In den Abschnitten »Stücke und Stückbearbeitungen«, »Einakter« und »Übungsstücke für Schauspieler« ist alles zu den veröffentlichten Stücken gehörige Material verzeichnet, also sowohl frühere Fassungen, Fragmente, Entwürfe, Handschriften, wie auch Korrekturstadien zu den verschiedenen Drucken.

Am meisten überrascht der Abschnitt »Stückprojekte, -entwürfe, -fragmente«, der mit 1755 Eintragungen viele unbekannte Titel und Texte verzeichnet. Nur einige größere Fragmente aus dieser Gruppe sind bereits veröffentlicht, nämlich »Hannibal«, »Gösta Berling«, »Untergang des Egoisten Johann Fatzer«, »Der Brotladen«, »Aus nichts wird nichts«, »Das wirkliche Leben des Jakob Geherda«, »Leben des Konfutse«, »Der Salzburger Totentanz« und »Der böse Baal der asoziale«. Im übrigen ist hier noch Neuland für die Forschung. Auch wenn es sich in manchen Fällen um kurzlebige, bald wieder fallengelassene Ideen gehandelt haben mag, so lohnt sich doch ein Blick auf die Themen und Stoffe, mit denen sich Brecht beschäftigt hat.

Überraschend ist zum Beispiel die Anzahl der Projekte, die sich mit Gestalten der Antike befassen und aus allen Arbeitsperioden des Dichters stammen. So finden sich Entwürfe für ein Lustspiel mit dem Titel »Cäsar unter den Seeräubern« (1922), für »Antoni-us und Kleopatra« (1922), »Alexander und seine Soldaten« (1924, vielleicht bereits 1917), »Die Verurteilung des Prometheus«, »Kassandra« (1940/41), »Der Wagen des Ares« (1928-50) und »Troilus und Cressida« (1951). Auch stellt sich heraus, daß »Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar« einmal als Drama in fünf Akten geplant war. Dagegen stammen die Entwürfe mit religiösen Themen durchweg aus den zwanziger Jahren; es sind verzeichnet »David« (1920), »Der Gehenkte« (Jesus) (1920), »Die Päpstin Johanna« (1921) und »Die Geschichte der Sintflut« (1926). Unter den Materialien mit amerikanischen Themen befinden sich die Fragmente »Dan Drew« (1925/26) und »Joe Fleischhacker« (1924-29), von denen das letztere so umfangreich ist, daß eine Veröffentlichung angestrebt werden sollte. Pläne für eine Bearbeitung fremder Stücke reichen von »Tartüffe« (1919) über »Maria Stuart« und »Wallenstein« (1922/23) zu »Macbeth« und »Hamlet«.

Neben den genannten, mit Titel versehenen Vorhaben sind eine große Anzahl von Entwürfen und Notizen lediglich mit dem Textanfang verzeichnet, da ihre Themen nicht ohne weiteres ersichtlich sind. Schon dieser erste Überblick läßt jedoch hoffen, daß eine nähere Untersuchung dieser bisher unbekanntesten Materialien die eine oder andere Lücke, die im Gesamtbild Brechts und seines Werkes noch bestehen, wird schließen helfen, daß sich etwa neue Zusammenhänge ergeben werden und neue Vorstufen oder Zwischenglieder finden lassen. Allerdings wird eine Auswertung dieser Texte erst dann sinnvoll werden, wenn als Ergänzung auch die Tagebücher und Briefe zugänglich sind, deren Veröffentlichung schon voriges Jahr in Aussicht gestellt wurde.

Das Verzeichnis vermittelt auch eine Übersicht über die dramatischen Arbeiten und Pläne der letzten Berliner Zeit (nach 1949), zu denen die in Aussicht genommene Bearbeitung von Becketts Stück »Warten auf Godot« (1953) gehört, ferner Entwürfe zu mehreren Kinderstücken (1950), zu »Rosa Luxemburg« (1952), zu einem Lehrstück »Die neue Sonne« (1953) und einem »Leben des Einstein« (1955). Hinzu kommt in dieser Zeit Brechts Beteiligung an den zahlreichen Gemeinschaftsarbeiten des Berliner Ensembles, zum Beispiel den Bearbeitungen von Hauptmanns »Biberpelz« und »Roter Hahn«, Strittmatters »Katzgraben«, Molières »Don Juan«, Bechers »Winterschlacht« und Synges »Held der westlichen Welt«. Neben diesen tatsächlich zur Aufführung gelangten Bearbeitungen bestanden weitere Pläne, wie die zu einer komischen Oper »Der Darmwäscher« mit Text von Caspar Neher, und zu einem »Johann Faustus« von Hanns Eisler.

Das *Bestandsverzeichnis* erfüllt also eine doppelte Funktion: einmal vermittelt es eine handlich geordnete Übersicht über Brechts gesamtes dramatisches Schaffen, aus der sich für die weitere Forschung Anregungen wie die hier skizzierten gewinnen lassen. Zum anderen dient es als praktischer Führer durch die Bestände des Archivs. Der Arbeitstitel des Verzeichnisses, »Findebuch«, sagt es genau. Für Brechtforscher im nordamerikanischen Bereich wird damit auch die Benutzbarkeit der von der Harvard Universität verwalteten Duplikatsammlung des Brecht-Archivs ungemein erhöht. In der Houghton Library darf man nämlich nicht mit der in Berlin gebotenen sachkundigen Unterstützung rechnen, sondern muß selber wissen, welche Materialien zu einem Forschungsvorhaben gehören und unter welchen Signaturen sie zu finden sind.

Das *Bestandsverzeichnis* ist auf vier Bände berechnet, von denen auch Band 2 (*Gedichte*; 1970) bereits vorliegt, während die Bände 3 (*Prosa, Filmtexte, Schriften*) und 4 (*Tage- und Notizbücher, Noten, Zeichnungen*) in Kürze zu erwarten sind. Der letzte Band wird auch alle diejenigen Textstücke verzeichnen, die vorerst noch nicht identifiziert werden konnten; außerdem wird er einen Registerteil für das Gesamtverzeichnis enthalten.

Die Sachbearbeiterin, Frau Herta Ramthun, hat sich in jahrelanger, intensiver Beschäftigung mit den Archivbeständen nicht nur eine außerordentliche Vertrautheit mit den Texten erworben, sondern desgleichen mit den Handschriften und den vielen biographischen Details, die noch nicht allgemein zugänglich sind. So standen ihr für die Identifizierung und Datierung des unveröffentlichten Materials alle persönlichen Quellen, wie Tagebücher und Briefe, zur Verfügung. Alle derartigen Angaben sind also belegbar und für die Forschung umso wichtiger, als sie zur Zeit noch nicht immer nachgeprüft werden können. Das ganze, mühsame Projekt lag in den Händen dieser einen Sachbearbeiterin, was das verhältnismäßig späte Erscheinen des Verzeichnisses erklärt. Auch konnte der erste Band erst dann zur Veröffentlichung kommen, als der gesamte Bestand aufgenommen und im wesentlichen identifiziert war. Daß die Arbeit damit noch nicht abgeschlossen, sondern lediglich an einem strategischen Punkt abgebrochen worden ist, weiß Frau Ramthun selbst am besten. Einiges wird vermutlich als Nachtrag in den letzten Band des Verzeichnisses kommen, anderes – wie das Ordnen der Materialienkomplexe in sich – wurde von vornherein ausgeschlossen – eine Entscheidung, der wir beistimmen.

Für alle weitere Forschung, die sich mit unveröffentlichtem Material befaßt, bietet das *Bestandsverzeichnis* eine unerläßliche Grundlage. Umso bedauerlicher ist es, daß

die Auflagen immer sehr schnell vergriffen sind und es überhaupt in der westlichen Welt schwierig ist, diese Bände zu erwerben. Es wäre zu begrüßen, wenn von irgendeiner Seite, so etwa von der Internationalen Brecht-Gesellschaft die Initiative ergriffen würde, um weiteren Kreisen der Brechtforschung dieses wichtige Hilfsmittel zugänglich zu machen.

Gisela E. Bahr
Douglass College
New Brunswick, N. J.

Hans Mayer. *Brecht in der Geschichte: Drei Versuche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

The "Drei Versuche" presented by Hans Mayer in this new Suhrkamp volume are: "Bertolt Brecht und die Tradition" (first printed as a separate volume by Neske in 1961); "Brecht und die Humanität: Eine Rede" (first printed as one of five essays in an edition Suhrkamp volume, 1965); and the long and completely new essay which gives this new book its title, "Brecht in der Geschichte." The original volumes containing the essays here reprinted have been so extensively reviewed and widely praised that there is little need to say anything further about them here. Suffice it to say that Professor Mayer has chosen to reprint two essays that have had a greater influence on Brecht studies than virtually anything else he has written on Brecht. The only question that needs, therefore, to be raised in this review is whether the new essay is up to the extremely high standard of the older ones.

It is almost as if with his new essay Hans Mayer had attempted to present all of the most important evaluative problems in Brecht research at this historical juncture. We have here a summing up or distillate of Mayer's current thinking on, for instance, Ernst Bloch's contention that Brecht's plays will have little to teach to a genuinely classless society; on Max Frisch's deliberately provocative 1964 denigration of the power of art to work for social change ("Der Autor und das Theater"), on Brecht's theoretical and pragmatic relationship to Marxism; on Brecht's attitude toward Soviet and other attacks on so-called "Formalists" or "Decadents"; on Brecht's reliance on the parable form rather than the direct presentation of historical examples of class warfare in the twentieth century; and, finally, on whether one can find in Brecht any specific guide as to solutions to either the specifically aesthetic problems we now face or for problems of society at large. All of these questions have a "classical" circularity, as the last brings us back to the first, and the first clearly anticipates the last.

In response to Bloch's contention that "Wird das klassenlose Ziel einmal erreicht sein, so wird man aus Stücken dieser Art [i.e., Brecht's plays] nicht mehr so viel zu lernen haben," Mayer notes: "Aber bis dahin hat es noch gute Weile. Mit solcher Einschränkung wäre auch der späte Brecht als Dialektiker einverstanden gewesen." (p. 192) Quite clearly Mayer would also agree with Bloch's deliberately theoretical and carefully limited postulate.

It is less clear where, by 1964, Mayer stands with regard to Frisch's thesis that Brecht already had achieved the dubious distinction of being "a classic" and hence, Frisch implies, a large measure of uselessness in terms of inspiring social change by means

of his plays. Rather than attempting to decide between the negative assessment of Frisch and the positive counter-assessment of someone like Werner Mittenzwei, Mayer provides no answer but returns us to Brecht's own deceptively modest and extremely apt "answer": "Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden / Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich."

The question of Brecht's relationship to Marxist theory leads Mayer, of course, to a consideration of the Soviet application of theory to political and aesthetic practice. With regard to the first part of this question Mayer states unequivocally: "Der Marxismus Bertolt Brechts nährt sich fast ausschließlich aus der dritten Wurzel des Marxismus: dem *dialektischen Materialismus*." (p. 210) After noting "Mängel und Rückständigkeiten der sowjetischen Ästhetik," he directs our attention to the influence of this clearly deficient aesthetic on the cultural policy of the German Democratic Republic and Brecht's own attitude toward this policy when he writes: "Das Unverständnis offizieller Parteiästhetik in Ostberlin für dialektisches Theater, die von Moskau her aufgezwungene Auseinandersetzung mit dem bürgerlich-naturalistischen Theater Stanislawskijs machten den alternden und kranken Brecht immer nachdenklicher. Nun tauchten bei ihm im Gespräch und Konzept so ungewohnte Wörter auf wie Vergnügen oder Naivität." (pp. 249-250) The assessment of Brecht's own feelings is based, no doubt, on Mayer's personal recollection of frequent conversations and correspondence with Brecht on topics of this kind. Readers craving further evidence on this line of Brecht's thinking can find it both indirectly in Käthe Rüllicke-Weiler's extremely valuable *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin: Henschel, 1966) or directly in Klaus Völker's long citations from otherwise unpublished commentaries of Brecht on Soviet aesthetics in the essay, "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit" (*Kursbuch* 7, 1966).

Mayer does not indulge in abstruse psychological speculation as to why Brecht never successfully portrayed a post-1917 proletarian milieu; he simply recognizes the fact and further recommends: "eine Weiterführung der Debatten über Brechts theoretische Konzepte vorerst zu meiden, um den Marxismus von Brecht an der *künstlerischen Praxis* neu zu prüfen." (p. 203)

Mayer concludes his essay with a warning against trying to find in Brecht's works a detailed picture of a possible future. He notes: "Weshalb der 'Messingkauf' keinen Schluß fand, und Brecht selbst sich, wie in dem Gedicht 'An die Nachgeborenen', nur einen Ausblick gestattete in das Mögliche und Zukünftige. Es zu gestalten, im Spiel die Vorwegnahme zu probieren - das hat er sich versagt." (p. 251) Very sensibly, Mayer has attempted no more than Brecht himself. What the essay finally achieves is specifically Brechtian. The reader should come to it not so much expecting answers, as a balanced and knowledgeable presentation of those problems of Brecht interpretation which will occupy any serious student of Brecht for many a year to come.

John Fuegi
University of Wisconsin, Milwaukee

Leroy R. Shaw, *The Playwright and Historical Change: Dramatic Strategies in Brecht, Hauptmann, Kaiser, Wedekind*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

The dust jacket of this book promises an "absorbing analysis of four German dramas, each directly concerned with the effect of historical change," and when the last page has been digested one readily acknowledges that it was a rare case of honest advertising. In this study of four playwrights and how they involved and incorporated their own strategies for coping with reality into the dramatic conflict of the plays they wrote, Leroy Shaw offers a set of re-evaluations that are intriguingly provocative. He uses Burkean (Kenneth) concepts to ground his exhibit of these four situational strategies, and having chosen the plays as being representative of the authors in question as well as of that historically tense period of transitions from 1890-1925, he weaves 169 pages of polished prose, the likes of which we find all too seldom in our dramatic and literary histories. The book is, as promised, absorbing.

As the first playwright confronted with the historical situation, Hauptmann appears the most humane of the four, devising a strategy of "compassion," as in his *Einsame Menschen*. Even though the work concludes without an obvious answer to the dramatic dilemma, and the characters suffer under that awful sense of circumstantial determinism that seems to preclude anything other than throwing in the towel, Shaw sees Hauptmann constantly planning the sentimentality and pathos as "integral . . . and essential to its strategy." (29) Aiming quite intentionally to arouse the sympathy of the audience, Hauptmann wanted to capitalize on the Schopenhauerian premise that "*Mitleid* was the core of human morality and offered the best hope for restoring a firm ethical foundation to a culture already threatening to collapse in uncertainty and moral doubt." (35) It was a strategy that provided no solutions, but created a climate of potential improvement. Shaw, of course, recognizes that all of that is unlikely to save the play: "As a diagnostician, Hauptmann became the pride of his profession; as a healer, his skill never went much beyond the administration of pain-killing injections or compassionate narcotics," and the strategy of *Mitleid*, Shaw acknowledges, "betrays a certain failure of nerve, a refusal to involve himself directly in the very issues he was professing to raise. His very moral play lacks a genuine moral stance." In this less than heroic position, Hauptmann's stance was nonetheless of broad significance, for his kind of ethic was the ethic underlying the approach of the entire Naturalistic School: As writers recognizing the futility of all measures to ameliorate the status quo, they opted for *Mitleid* rather than morality, for "the pathos of shared emotions [instead of] the ethics of decision-making," and settled for a sort of limbo between the passing of the old and the onslaught of the new. In such a time of transition, Hauptmann's compromising strategy of sympathy, as Shaw puts it, "betrays the man," and "reveals a personal as well as a public situation."

By contrast, Frank Wedekind arrives at a more active kind of solution, namely one of "reformulation." As a contemporary of Hauptmann, Wedekind faced a moral dilemma, i.e. "how to get through life without giving up, how to experience change and absorb its consequence without rejecting moral standards completely or succumbing to the powerful system already existent," (52) that was identical to Hauptmann's. Wedekind however, was not one to succumb. Gifted with more imagination,

he shook off many of the tiresome accoutrements of the naturalistic attitude and proposed to the audience that, rather than fall prey to the enemy, one could survive much more successfully by looking at him in a different light. The lesson he tried to preach in *Frühlings Erwachen* was one of flexibility, some fancy footwork, really, in the fight with life, whereby one is brought to realize that "morality is not at all . . . equatable with an inherited system of pieties . . . but [rather] a universal reality arrived at in individual instances by calculating the interaction of factors which themselves have only relative and arbitrary value." (61) The system, in other words, was not sacred, and Wedekind's strategy in an age of "Realpolitik" was an ingenious bit of "Realdichtung" that allowed one to "cope." It was a toast to life when everyone else was crying in his beer.

Georg Kaiser, dealt with in the third essay of Shaw's book, retreats to a much more personally-oriented scheme for contending with a reality which, by his time, had become more anarchic. His strategy was one of "exchange" whereby the author/playwright himself becomes the dramatic hero, and where the strategic withdrawal is dramaturgically observable in the surrealist distortion of a personal and subjective landscape. Coping with a presentation of situation and strategy complicated "by elaborate linguistic conceits and blatant theatrical effects," Shaw attempts to go beyond those usual interpretations of *Von morgens bis mitternachts* revolving around the truisms on the subject of money and misplaced values, to find a deeper significance in Kaiser's complex camouflage. He proposes that Kaiser "did not write *Von morgens bis mitternachts* simply to propound an exemplary moral or social message," but that, on the contrary, his burden was a personal one and that the strategy he devised was "intended to release him from that burden symbolically without exposing its nature to others." (74) Shaw asserts that the dramatic plot is thus symbolic of the playwright's quest for identity – "a symbolic reenactment of Kaiser's own attempt to form a meaningful role for himself within the contemporary order of things." (75) Through his play, as it were, Kaiser acts strategically – he assumes a role, becomes the martyr to, and through, his dramatic hero, is forced to strip away all illusions of his self, gains knowledge of himself and his role – in short, the play becomes the way: "Kassierer's futile search for value seems . . . to be a genuine *Leidensweg* . . . a projection of the playwright's own painful course toward identity and the only way for him to fulfill this quest." (105) Although partly successful, this technique or strategy falls somewhat short of its goal, in that Kaiser, as Shaw comes to admit, has the whole process less than clearly or completely worked out. It Kaiser himself seems, all of a sudden, to end up with more than he started, and if indeed "the scheme has not been perceived as such until now," then, Shaw confesses, "it is because the formal structure of the play does not reflect it. Kaiser has asked us to assume the first step and left us to deduce the last one." (116) Thus if the reader is to accept this "reinterpretation" along the lines of a situational strategy of exchange, he has first to decide whether it is Kaiser or Shaw who is more actively begging his indulgence.

For the last variation on his theme, Shaw has chosen Brecht's *Mann ist Mann* to demonstrate the playwright's reaction to the anarchic situation – unique but parallel to the others, in that Brecht "takes this situation for granted and rejects their hope of coping with it through a transcendental strategy." (122) Not that Brecht as playwright had any clear plan of attack in mind; what came to be referred to as his

"ambiguous stance" was Brecht's way of calling for time-out so that he could regain some semblance of advantage. It ultimately did not matter to Brecht whether or not a decisive outcome or position was achieved, as long as the struggle itself (in Shaw's words, "an interaction of people and forces, involving shifting strengths and weaknesses, a series of events which alters the combatants as well as the nature of their endeavor") took place. Providing this struggle – which, of itself, allows for change – was to become the young Brecht's strategy of "reassembly."

According to Shaw, Brecht met "head-on" with the problem of change in *Mann ist Mann* where "the action involves a concrete instance of change which is itself placed under radical scrutiny. Not only are theme and subject matter joined, but together they become an issue for open debate." (141) According to Shaw, the play illustrates Brecht's conviction that it is all a matter of taking a close look at situations of chance and then figuring out (reassembling) the possibilities for reacting to such situations. The issue comes not to be the matter of change itself, but that of the possible ways of controlling the results. As seen against the backdrop of developments occurring since the late 19th century, Brecht's stance, in Shaw's opinion, is entirely commensurate with the ever-increasing sense of man's ability to modify and control; if the earlier playwrights had devised their strategies in terms of compensation for a kind of failure to overcome a static reality, then Brecht saw that reality as fluid, dissectable, transformable, and capable of realignment. The demonstration of the reassembly of Galy Gay is a depiction of the possibility of change itself as a reaction to the variables of the moment, and Brecht's title "Man equals Man" means to take into account the infinite variations encompassed by such an equation. Showing us that reassembly is possible, and in fact advisable, Brecht leaves it to us, the audience, to thoughtfully "put it all together."

Again it should be emphasized that Shaw's analyses are provocative and stimulating. Throughout, the author has expertly avoided lapsing into what he wryly refers to as "that peculiar type of funeral oration we call literary history." There are, nonetheless, a few matters of concern. In several instances, Shaw tends to lean too heavily on a point he seems to savor. These usually make for passages of eloquently argued prose, but the reader gets somewhat bogged down, and finds the connecting threads stretched too thin. The discourse on the documentary drama in the Introduction is a case in point: it is a fine and very informative summary, but the association between the contemporary documentarists and the four playwrights under discussion appears, at that point in the book at any rate, rather tenuous. Similar instances of occasional over-arguing occur in all the essays except the one on Wedekind – which is by far the tightest, most coherent and most convincing of the four. In the Hauptmann and Kaiser chapters, for example, one is not so much unconvinced that Professor Shaw's point is well taken, as feeling that it seems to require following a route with too many curves to make the journey consistently pleasant. Such strictures are not intended to question the validity of *this* work's strategy, nor to suggest that the author is consistently forcing the issue; that, I think, would be unjustified, and a misinterpretation of Professor Shaw's intent. Shaw never claims to have *the* ultimate solution to all the myriad questions involved, and I suspect that the Burkean premises at the center of his arguments sound more impressive and revealing than they really are; after all, the relationship between the playwright and his play is hardly a new

field of investigation. Whether one calls it purpose, intent, technique, method, or strategy, it is much the same thing. But we must commend Professor Shaw for having most interestingly seen and interpreted the essence of that context called strategy so as to unite the dramatist and his product in a way that often is, and possibly has been, overlooked. His point was to show "how a general historical condition has been transmitted into a dramatic situation that embodies the playwright's special concerns, and (to) attempt to delineate the strategic means he has devised for encompassing it." In doing this not for one, but for four different playwrights, Shaw offers interesting insights into the make-up of that period of intellectual and cultural history serving as background for several of their works. More significantly, his study represents a welcome analysis of the psyche and psychology of four prominent dramatists, and not the least, it is a fascinating explication of the nature of drama itself.

Robert A. Jones

University of Wisconsin, Milwaukee

INTRODUCTION

The editors of *Brecht Heute · Brecht Today* indicated in volume I that the International Brecht Society had originally been formed somewhat on the model of Brecht's own unrealized plans for a Diderot Gesellschaft. In 1937 Brecht expressed his own conception of such a society: »Die Diderot-Gesellschaft setzt sich die Aufgabe, Erfahrungen ihrer Mitglieder systematisch zu sammeln, eine Terminologie zu schaffen, die theatralischen Konzeptionen des Zusammenlebens der Menschen wissenschaftlich zu kontrollieren. Sie sammelt Berichte von mit Theater und Film experimentierenden Künstlern über ihre Arbeiten und organisiert ihren Austausch.« As Brecht soon saw, the realization of this plan was to be prevented by a variety of political and practical circumstances. Even in the 1970's, some of the difficulties which stood in the way of Brecht's plan for a corresponding society still remain. Brecht's dream that experimental artists of such a variety of aesthetic and political persuasions as W. H. Auden, Rupert Doone, Nordahl Grieg, Sergei Eisenstein, Mordecai Gorelik, George Grosz, Christopher Isherwood, Pär Lagerkvist, Archibald MacLeish, Jean Renoir, and Sergei Tretiakow might be able to work amicably together is still well beyond our grasp. But the need for the international exchange of scholarly and experimental work across aesthetic and political boundaries still remains, and it is possible that an International Brecht Society can significantly help in the furthering of such exchange. So much for the future. Where do we stand at present?

As the IBS grew out of an original meeting of Literaturwissenschaftler in the United States, it is perhaps understandable that the first two volumes of the society's deliberations have a distinctly philological flavor and pay insufficient attention to theater and film experimentation. To involve a more international group of corresponding members (particularly as we are interested in involving practicing artists) continues to take much time and effort. As Brecht himself noted in 1937: »Da wir uns nur an produzierende Leute wenden, wird das etwas Zeit brauchen . . .« Gradually, however, we are beginning to be able to follow friendly suggestions for future development made by such knowledgeable people as Werner Mittenzwei, Elisabeth Hauptmann, Klaus Völker, John Willett, Hans Mayer, Ernst Schumacher, Gerhard Seidel, Werner Hecht, and others.

Those wishing to actively participate as corresponding members of the IBS may join the Society upon the payment of annual dues:

Students/Studenten Mitglied	\$ 7.00 (U.S.)
Regular/Reguläres Mitglied	\$ 10.00
Senior/Senior-Mitglied	\$ 18.00
Sustaining/Unterstützendes Mitglied	\$ 25.00
Institutions/Institutionen	\$ 18.00

Members receive *Brecht Heute* annually and also »Communications«, a newsletter which provides an open forum for the exchange of information of interest to members in all parts of the world, including Brecht bibliography, news of production, and news of all national and international meetings. The Society is open to members in every country and field of interest and invites essays and articles in German, English or French for future symposia and volumes of *Brecht Heute · Brecht Today*.

classen

Bertolt Brecht

Sein Leben, sein Werk, seine Zeit

„In der beinahe schon unübersehbar gewordenen Brecht-Literatur kommt der Publikation Frederic Ewens (Bertolt Brecht — Sein Leben, sein Werk, seine Zeit — 491 Seiten, Leinen, 32 DM) eine besondere Stellung zu. Die umfassende Darstellung stellt die unseres Wissens erste breit angelegte Biographie Brechts dar, dessen Leistung als Dichter, Dramatiker, Theoretiker, Erzähler und Denker vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte und der Weltgeschichte gewürdigt wird.“

Neue Zürcher Zeitung

claassen

Claassen-Verlag · Hamburg · Düsseldorf

Verschollene und Vergessene

Neuerscheinungen

- Carl Einstein** **Existenz und Ästhetik.** Einführung mit einem Anhang unveröffentlichter Nachlaßtexte. Von Sibylle Penkert 1970. 110 S., brosch. DM 9,—
- Hermann Ungar** Einführung und Auswahl von Manfred Linke 1971. 173 S. u. 1 Tafel, brosch. DM 19,—
- Ferner lieferbar*
- Rudolf Borchardt** Einführung und Auswahl von Hans Hennecke 1954. 111 S., 3 Tafeln, brosch. DM 7,—
- Moritz Heimann** Einführung und Auswahl von Wilhelm Lehmann 1960. 213 S., 2 Tafeln, brosch. DM 15,60
- Peter Hille** Einführung und Auswahl von Erich Naused 1957. 90 S., 2 Tafeln, brosch. DM 10,—
- Carlo Mierendorff** Einführung und Auswahl von Fritz Usinger 1965. 104 S., 2 Tafeln, brosch. DM 10,—
- Alfred Mombert** Einführung und Auswahl von Hans Hennecke 1952. 103 S., 1 Tafel, brosch. DM 8,—
- Max Herrmann-Neiße** Einführung und Auswahl von Friedrich Grieger 1951. 99 S., 1 Tafel, brosch. DM 7,40
- Gustav Sack** Einführung und Auswahl von Hans Harbeck 1958. 102 S., 2 Tafeln, brosch. DM 8,—
- Paul Scheerbart** Einführung und Auswahl von Carl Mumm 1955. 95 S., 1 Tafel, brosch. DM 7,40
- Hans Schiebelhuth** Einführung und Auswahl von Fritz Usinger 1967. 134 S., 2 Tafeln, brosch. DM 16,—
- Alfred Wolfenstein** Einführung und Auswahl von Carl Mumm 1955. 86 S., 1 Tafel, brosch. DM 7,40

Zu beziehen durch Ihre Buchhandlung · Prospekte durch den Verlag

neu

Hannelore Schlaffer

Dramenform und Klassenstruktur

Eine Analyse der dramatis persona »Volk«. Metzler Studienausgabe. 1972. 130 Seiten. Kartoniert DM 18,—.

Die Autorin untersucht die analytische Funktion von »Volk« als Index der sozialen Realität im Verlauf der deutschen Dramengeschichte. In den ersten Kapiteln wird ein Umriss der Figur »Volk« entworfen, ihre gattungspoetische Herkunft und ihre dominierenden Eigenschaften im Rahmen der strengen Tragödie ermittelt. Es folgen Untersuchungen über die Wirkung auf die Form des Dramas sowie deren Wandlungen und die historische Analyse der dramatis persona »Volk« im literarischen und gesellschaftlichen Kontext. Eine in Gattungstheorie und Gesellschaftsgeschichte einführende Bibliographie soll den propädeutischen Charakter der Untersuchung unterstreichen.

neu

Reiner Steinweg

Das Lehrstück

Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Metzler Studienausgabe. 1972. XIV, 282 Seiten, 1 Falttafel. Kartoniert DM 25,—.

Steinweg widerlegt die gängige These, Brecht habe sich nur in einer vulgär-marxistischen Übergangsphase mit »Lehrstücken« befaßt, die durch die Phase der »reifen« Stücke des »epischen Theaters« abgelöst und »überwunden« worden sei. Gestützt auf bislang unveröffentlichtes Material und eine exakte semantische Analyse der von Brecht verwendeten Begriffe, gelingt es Steinweg zu zeigen, daß auch die Äußerungen zum Lehrstück aus Brechts letzten Jahren widerspruchsfreier Ausdruck einer kohärenten Theorie sind, die die Aufhebung des Publikums und die Aufhebung der spezifischen Rollen von Autor und Schauspieler intendiert.

Agnes Hübner

Brecht in Frankreich 1930 - 1963

Verbreitung, Aufnahme, Wirkung. Germanistische Abhandlungen 22. 1968. XII, 278 Seiten. Gebunden DM 42,—.

Reinhold Grimm

Bertolt Brecht

Sammlung Metzler 4. 3., völlig neu bearbeitete Auflage 1971. XLIV, 208 Seiten. Kartoniert DM 9,80.

J. B. Metzler

7000 Stuttgart 1 · Postfach 529

Schwerpunkte Romanistik

Herausgegeben von Leo Pollmann

Peter Bürger

Der französische Surrealismus

Zum Problem der avantgardistischen Literatur

1971, 207 Seiten, kartoniert, 12,80 DM

Helene Harth / Leo Pollmann

Paul Valéry

1972, 253 Seiten, kartoniert, 14,80 DM

Werner Krauss

Französische Frühaufklärung

1971, 230 Seiten, kartoniert, 14,80 DM

Wolfram Krömer

Die französische Novelle im 19. Jahrhundert

1972, 219 Seiten, kartoniert, 14,80 DM

Klaus Netzer

Der Leser des Nouveau Roman

Studie zur Wirkungsästhetik

1971, 178 Seiten, kartoniert, 12,80 DM

Heinz Willi Witschier

Die Lyrik der Pléiade

1971, 217 Seiten, kartoniert, 14,80 DM

Peter Ronge

Studienbibliographie Französisch

Beiträge zur bibliographischen Erschließung der französischen Philologie

1971, 2 Bände, zusammen 381 Seiten, kartoniert, Band I 8,80 DM, Band II 9,80 DM

In Vorbereitung:

Versuche einer kritischen Literaturwissenschaft

Studien zur französischen Literatur des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von Peter Bürger

1973, etwa 280 Seiten, kartoniert, etwa 14,80 DM

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main

Hans-Dietrich Sander

Geschichte der schönen Literatur in der DDR

Ein Grundriß

Sonderband. Etwa 340 Seiten, broschiert 20,— DM.

Thema dieses Diskussionsbuches mit einer immensen Fülle von Informationen ist die »sozialistische deutsche Nationalliteratur«.

Es ist die erste systematische Untersuchung über die literarische Entwicklung in der DDR im Rahmen ihrer Kulturpolitik, ausgehend von der Frage, was deutsche Literatur ist.

Ein provozierendes Buch über nationale Dialektik, über Politik in der DDR, unter dem Aspekt Literatur.

VERLAG ROMBACH FREIBURG

KLAUS-DETLEF MÜLLER

Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts

Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik

2. Auflage. Ca. 250 Seiten. Lw. ca. DM 38,—
(Studien zur deutschen Literatur. Band 7)

Die Neuauflage dieses zuerst 1967 erschienenen Buches ist um ein ausführliches Vorwort erweitert, in dem der Verfasser zum derzeitigen Stand der Forschung Stellung nimmt und ansatzweise auch die Problematik des zunächst offensichtlich gescheiterten Brechtschen Versuches, mit den Mitteln des Theaters und der Literatur unmittelbar praktische politische Aufklärung zu leisten, erörtert. Diese für die Brecht-Rezeption zentrale Frage kann nur auf dem Hintergrund einer Analyse der marxistischen Elemente des Werks, wie sie die vorliegende Untersuchung vornimmt, gestellt und gelöst werden. Der Verfasser versucht, die Ursachen des Scheiterns in den Prämissen der Konzeption selbst nachzuweisen. — Zusätzlich ist die Bibliographie auf den neuesten Stand gebracht worden.

In einer Rezension in der Zeitschrift »Das Argument« heißt es über die 1. Auflage: »... das Buch ist überhaupt die gründlichste Untersuchung zum Verhältnis des Brechtschen Gesamtwerkes zum Marxismus, die es bis heute gibt.«

Max Niemeyer Verlag 74 Tübingen Postfach 2140

Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) *

Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden

Band I, II und III „Westdeutsche Literatur 1945–1971“

1972, je Band etwa 250 Seiten, Leinen, je etwa 19,80 DM

Die auf insgesamt fünfzehn Bände angelegte Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden will zweierlei leisten: zum einen will sie literaturgeschichtliche Information liefern, zum anderen sollen die verschiedenen Weisen und Methoden der Literaturgeschichtsschreibung vorgeführt und kommentiert werden. So daß man es bei dieser Literaturgeschichte mit einer Art wissenschaftlicher Methodenanthologie zu tun hat, die zugleich noch selbst Literaturgeschichte ist. Sie entspricht damit der Erkenntnis, daß ebenso wichtig wie die Faktenvermittlung die Diskussion der Methoden von Darstellung, Analyse und Beschreibung ist. Diese Literaturgeschichte ist gleichzeitig Methodengeschichte und damit auch Wissenschaftsgeschichte.

* Erscheint auch in der wissenschaftlichen Fischer-Athenäum Taschenbuchreihe

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main



Sonderband

BERT BRECHT I

160 Seiten, DM 14,50

Der dritte Sonderband der Reihe TEXT + KRITIK ist der erste von zwei Bänden über Bertolt Brecht. Während für den zweiten Brechtband vor allem literaturwissenschaftliche Arbeiten vorgesehen sind, ist dieser Band vornehmlich den ideologischen Problemen im Werk Brechts vorbehalten. Im Zentrum stehen Aufsätze über Brechts Beziehungen zu Benjamin, Lukács, Korsch und Adorno, über ideologiekritische Fragen und philosophische Themen. Durchaus in den politisch-ideologischen Bereich gehören auch so desiderate Untersuchungen wie jene des Zusammenwirkens von Eisler und Brecht — Fragen der Musik waren für die Darbietung Brechtscher Stücke schon immer von Bedeutung. Auch der Film von oder nach Brecht wird in diesem Band untersucht. Und Manfred Jäger analysiert, wie der Stückeschreiber Brecht in der DDR aufgenommen und interpretiert wird. Den umfangreichen Band schließen zwei wichtige Informationen ab: eine kommentierte Auswahlbibliographie und eine umfangreiche Brecht-Chronik von Klaus Völker.

Sozialwissenschaftliche Paperbacks

Herausgegeben von Franz Dröge, Bremen; Klaus Holzkamp, Berlin; Klaus Horn, Frankfurt; Urs Jaeggi, Bochum; Ekkehard Krippendorff, Bologna; Hans Joachim Krüger, Gießen; Wolf Lepenies, Berlin; Wolf-Dieter Narr, Berlin; Frieder Naschold, Konstanz; Claus Offe, Starnberg; Jürgen Ritsert, Frankfurt; Enno Schwanenberg, Frankfurt; Erich Wulff, Gießen.

Redaktion: Stefan Müller-Doohm

Jürgen Alberts

Massenpresse als Ideologiefabrik

Am Beispiel „Bild“

1972, etwa 180 Seiten, kartoniert, etwa 16,80 DM

Sibylle Reinhardt

Der Professionalisierungsprozeß des Lehrers

Überlegungen zur Lehrer-Schüler-Interaktion und ihrer Sozialisation

1972, etwa 180 Seiten, kartoniert, etwa 16,80 DM

Herbert Ganslandt

Die Grenzen unpolitischer Ökonomie

Eine Fallstudie über Ökopolitik, Wirtschaftswachstum und Gewässerschutz

1972, etwa 200 Seiten, kartoniert, etwa 17,80 DM

Stefan Müller-Doohm

Medienindustrie und Demokratie

Verfassungspolitische Interpretation und sozioökonomische Analyse

1972, etwa 200 Seiten, kartoniert, etwa 17,80 DM

Pierre Francastel

Studien zur Kunstsoziologie

Aus dem Französischen übersetzt von Elmar Stracke

1972, etwa 180 Seiten, kartoniert, etwa 16,80 DM

Peter Graf Kielmansegg

Volkssouveränität als Legitimitätsproblem

1972, etwa 200 Seiten, kartoniert, etwa 17,80 DM

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main

Peter Beicken

Perspektive und Sehweise bei Kafka

1972, etwa 350 Seiten, Leinen, etwa 48,— DM, kartoniert, etwa 38,— DM

Die Untersuchung arbeitet die neuesten Forschungsergebnisse zu Kafka auf und geht zugleich über sie hinaus. Beicken versucht die spezifische Erzählweise Kafkas an Hand von neuesten linguistischen Methoden weiter zu differenzieren. Er nimmt ein zentrales Problem innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Werk Kafkas auf, nämlich die Frage, ob es einen autorialen Erzähler überhaupt in Romanen und Erzählungen gibt oder ob sie sich beinahe wie von selbst entwickeln. Beickens Ergebnisse sind durch seine exakten Methoden philologisch streng abgesichert.

Peter Beicken *

Forschungsbericht zu Franz Kafka

1972, etwa 240 Seiten, Leinen, etwa 19,80 DM

Der Forschungsbericht ist als Arbeitsbuch angelegt, grundlegend für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Kafka. Der Geschichte der Kafka-Ausgaben und Kafka-Rezeption folgt eine Übersicht über die Forschungsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Literatur nach 1945, wobei die prominentesten Vertreter verschiedener Richtungen unter allgemeinen methodologischen Gesichtspunkten (werkimmanente, psychoanalytische, soziologische, marxistische etc. Analyse) kritisch vorgeführt werden. Mit dokumentarischem Textanhang, Bibliographie und Register.

* Der mit * gekennzeichnete Titel erscheint auch in der wissenschaftlichen Fischer-Athenäum-Taschenbuchreihe.

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main

SCHWERPUNKTE ANGLISTIK

Herausgegeben von Ewald Standop

Ulrich Halfmann

Der amerikanische New Criticism

1971, 173 Seiten, kartoniert, 12,80 DM

Norbert Kohl

Bibliographie für das Studium der Anglistik

In vier Bänden

Band I: Sprachwissenschaft

1970, 270 Seiten, kartoniert, 9,80 DM

Band II: Literaturwissenschaft

In Vorbereitung

Band III: Norbert Kohl / Konrad Schröder

Englische Fachdidaktik

1972, etwa 270 Seiten, kartoniert, etwa 12,80 DM

Band IV: Autoren- und Werkbibliographie

Robert Pynsent (Hrsg.)

Objektive Tests im Englischunterricht der Schule und Universität

1972, 192 Seiten, kartoniert, 18,— DM

Anglistische Studienreform

Probleme — Pläne — Perspektiven

Herausgegeben von Ewald Standop

1971, 162 Seiten, kartoniert, 8,80 DM

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main

Klaus Kreimeier

Kino und Filmindustrie in der Bundesrepublik

„Schwerpunkte Germanistik“
1972, ca. 250 S., kart., ca. 14,80 DM

Th. Lengborn

Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz

Eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt
1972, ca. 300 S., kart., ca. 48,— DM

Samuel Lublinski

Die Bilanz der Moderne

(Reprint der Ausgabe Berlin, 1904)
Herausgegeben und eingeleitet von Gotthard Wunberg
1972, ca. 400 S., Leinen, ca. 60,— DM

Goethe im Urteil seiner Kritiker

Band I

Dokumente zur Wirkungsgeschichte
Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Karl Robert Mandelkow
Teil I (1774—1832)
„Wirkung der Literatur“, Band 6
1972, ca. 550 S., Leinen, ca. 64,— DM

Jürg Mathes (Hrsg.)

August von Kotzebue-Dramen

Mit einem Essay von Benno von Wiese
1972, 608 S., Leinen, ca. 78,— DM

Text und Rezeption

Wirkungsanalyse zeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichts „Fadensonnen“ von Paul Celan
Herausg. von Wolfram Mauser u. a.
„Ars Poetica“, Studien, Band 14
1972, ca. 230 S., kart., ca. 28,— DM

Kurt Mautz

Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus

„Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft“
1972, 387 S., kart., 28,— DM

Willy Michel

Marxistische Ästhetik — ästhetischer Marxismus

Georg Lukács' Realismus,
„Gegenwart der Dichtung“, Band 3
Band I, Das Frühwerk, Erster Teil,
1971, XVI, 251 S., Leinen, 36,— DM
Band II, Das Frühwerk, Zweiter Teil,
1972, 213 S., Leinen, 36,— DM

Schiller — Zeitgenosse aller Epochen

Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland.
Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Norbert Oellers
Teil II. „Wirkung der Literatur“, Band 2
1972, ca. 550 S., Leinen, ca. 64,— DM

Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft (früher: Athenäum Paperbacks)

Bereits erschienen:

Helmut Arntzen

Literatur im Zeitalter der Information

1971, 389 Seiten, kartoniert, 36,— DM

Klaus Briegleb

Lessings Anfänge 1742—1746

Zur Grundlegung kritischer Sprachdemokratie

1971, 237 Seiten, kartoniert, 28,— DM

Moritz Th. W. Bromme

Lebensgeschichte eines modernen Fabrikarbeiters

Nachdruck der Ausgabe von 1905

Mit einem Nachwort herausgegeben von Bernd Neumann

1971, 382 Seiten, kartoniert, 24,— DM

Deutsche Dramentheorien

Herausgegeben von Reinhold Grimm

1971, 2 Bände, 292 und 297 Seiten, Leinen, je 28,— DM, kartoniert, je 19,80 DM

Jost Hermand

Der Schein des schönen Lebens

Studien zur Jahrhundertwende

1971, 313 Seiten, kartoniert, 28,— DM

Bernd Neumann

Identität und Rollenzwang

Zur Theorie der Autobiographie

1971, 200 Seiten, kartoniert, 28,— DM

Thomas Mann und die Tradition

Herausgegeben von Peter Pütz

1971, 288 Seiten, kartoniert, 24,— DM, Leinen, 34,— DM

Egon Schwarz

Das verschluckte Schluchzen

Poesie und Politik bei Rainer Maria Rilke

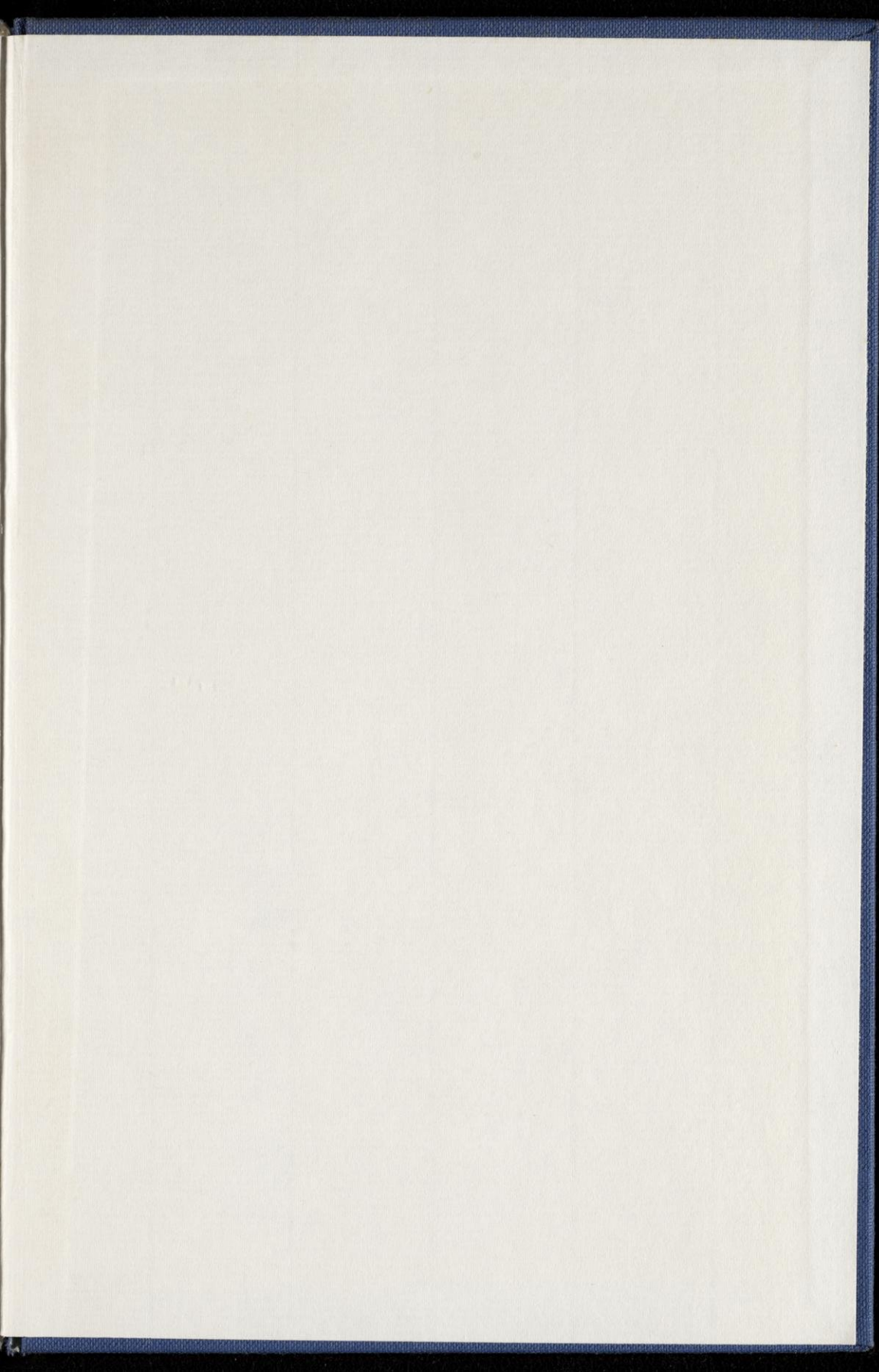
1972, 114 Seiten, kartoniert, 18,— DM

Athenäum Verlag GmbH, 6000 Frankfurt/Main

89081068926



B89081068926A



89081068926



b89081068926a