



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

The other Brecht II = Der andere Brecht. 18 1993

Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin,
1993

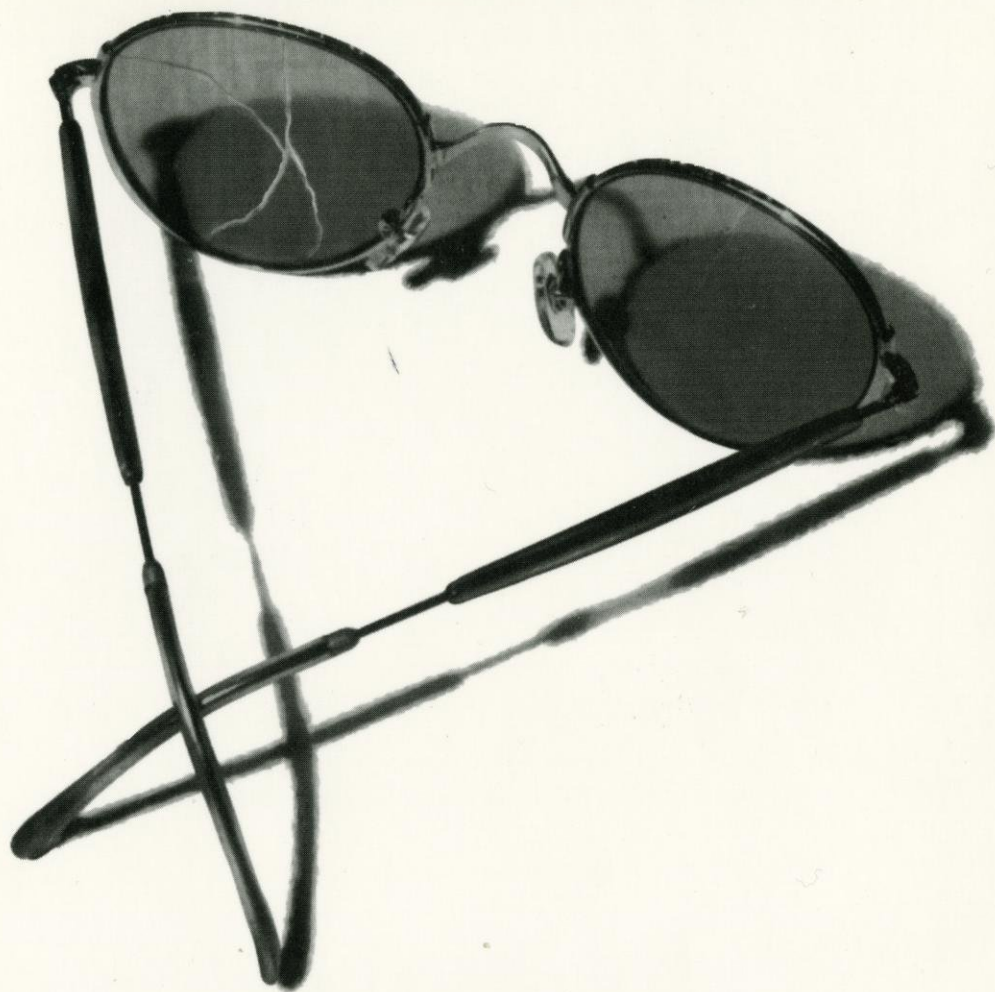
<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/6SF5I36FIAM7E8T>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

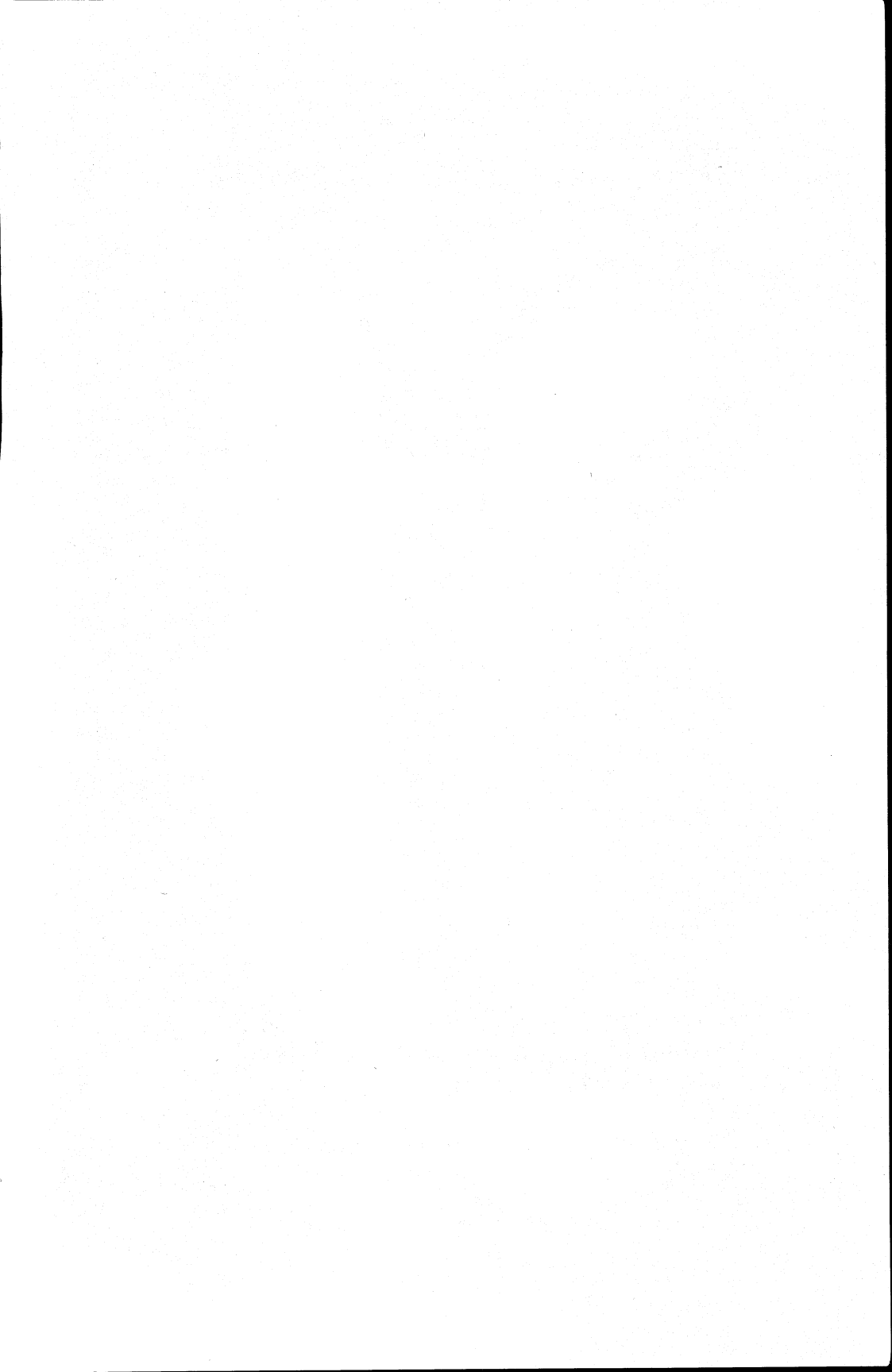
The Other Brecht II



Der andere Brecht II

The Brecht Yearbook 18
The International Brecht Society

The Other Brecht II
The Brecht Yearbook 18



Der andere Brecht II

Das Brecht-Jahrbuch 18

*Herausgeber: Marc Silberman, Antony
Tatlow, Renate Voris, Carl Weber*
Redaktionelle Hilfe: Thea Lindquist

Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

The Other Brecht II

The Brecht Yearbook 18

*Editors: Marc Silberman, Antony Tatlow,
Renate Voris, Carl Weber*

Editorial Assistant: Thea Lindquist

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 1993 by the International Brecht Society. All rights are reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Wisconsin at Madison, United States of America

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

ISSN 0734-8665

ISBN 0-9623206-5-X

Special acknowledgement to the Department of German at the University of Wisconsin-Madison for its generous financial support of the Yearbook.

The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan für die Diderot-Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für *Das Brecht-Jahrbuch*.

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Officers of the International Brecht Society:

Michael Morley, President, School of Humanities, Flinders University, Bedford Park, South Australia 5042

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

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

Vera Stegmann, Department of Modern Foreign Languages, Lehigh University, Bethlehem, PA 18015, USA

* * * * *

Membership:

Members receive *The Brecht Yearbook* and the biannual journal *Communications of the International Brecht Society*. Dues should be sent in US\$ to the Secretary/Treasurer or in DM to the Deutsche Bank Düsseldorf (BLZ 300 702 00, Konto-Nr. 76-74146):

Student Member (up to three years)	\$15.00	DM 24,-
Regular Member,		
annual income under \$20,000	\$20.00	DM 32,-
annual income over \$20,000	\$25.00	DM 40,-
Sustaining Member	\$30.00	DM 48,-
Institutional Member	\$30.00	DM 48,-

* * * * *

Submissions:

Manuscripts submitted to *The Brecht Yearbook* should be typed and double spaced throughout, addressed to the Managing Editor:

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

Submit manuscripts prepared on computer with a hard copy and diskette (ASCII, WordPerfect, or Microsoft Word). Endnote format should be internally consistent, following the MLA or Chicago style manuals.

Contents

Editorial	ix
Background	
<i>Günter Berg, Frankfurt</i> "Die Männer boxen im Salatgarten" Brecht und der Faustkampf	1
<i>Lorenz Jäger, Frankfurt</i> Mord im Fahrstuhlchacht: Benjamin, Brecht und der Kriminalroman	25
<i>Burkhardt Lindner, University of Frankfurt</i> Das Messer und die Schrift: Für eine Revision der "Lehrstückperiode"	43
Readings	
<i>Susanne Winnacker, University of Frankfurt</i> Provisorien über Brechts Dickicht	59
<i>Franz N. Mennemeier, University of Mainz</i> Brechts "Theater der Grausamkeit": Anmerkungen zum <i>Badener Lehrstück vom Einverständnis</i>	73
<i>Fritz Breithaupt, The Johns Hopkins University</i> Die Inversion der Tautologie: Die Waage und die Gerechtigkeit in <i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i>	85
Theory	
<i>Carrie Asman, University of California, Davis</i> Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka	105

Anna Czajka, University of Tübingen
Rettung Brechts durch Bloch? 121

Roswitha Mueller, University of Wisconsin, Milwaukee
Baudrillard's Requiem for the Dialectic 139

Reception

Christina Kiebuszinska, Virginia Polytechnic Institute
Traces of Brecht in Irene Fornes' *Mud* 153

Carl Weber, Stanford University
Brecht auf den Bühnen der USA: Ein Überblick
und Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte 167

Joachim Lucchesi, Berlin
Neues zu Kurt Weill — in Wort, Bild und Ton:
Eine Sammelbesprechung 201

Book Reviews 217

Steve Giles on Brecht's *Schriften 1 (1914-1933)*
Sabine Kebir on Brecht's *Briefe an Paula Banholzer*
Geoffrey Eroe on Sheila McAlpine's *Visual Aids in
the Productions of the First Piscator-Bühne*
Warren Leming on Benno Besson's *Jahre mit Brecht*
Joachim Lucchesi on Hans Bunge's *Die Debatte um
Hanns Eislers "Johann Faustus"*
Elinor Shaffer on Antony Tatlow's *Repression and
Figuration from Totem to Utopia*
Katrin Sieg on Renate Ullrich's *Gespräche mit
Theaterfrauen in Berlin-O 1990/1991*
Florian Vassen on Josef Szeiler's *FatzerMaterial
and MenschenMaterial I: Die Maßnahme*

Books Received 241

Editorial

"The Other Brecht II / Der andere Brecht II" extends the focus marked out by Volume 17 of *The Brecht Yearbook* (1992). Most of the essays are revised, longer versions of papers presented at the 8th Symposium of the International Brecht Society, organized in Augsburg (Germany) in December 1991 by Hans-Thies Lehmann and Renate Voris. Others were submitted independently and chosen for publication in this volume because their arguments or analysis contribute to the provocation intended by the conference organizers as well as the Yearbook editors. "The other Brecht" is a process, part of the ongoing work of rethinking the categories and strategies used to read the texts by Brecht and the Brechtian Text. Any given theoretical framework should be prepared to modify or refine its premises in the encounter with the text. The challenge is to demonstrate the intersection of text and theory, not to apply a model to the text. The 1991 Symposium on "The Other Brecht" provided a forum for such interventions, and the essays in Volumes 17 and 18 of the Yearbook represent the thoughtful contributions of what we anticipate will continue to occupy future scholarship on Brecht.

As previously announced, Volume 19 of *The Brecht Yearbook* (Spring 1994) will return to a historical focus, to the recently published literary writings of Margarete Steffin, who collaborated with Brecht on some crucial projects during the early years of his exile. To be considered for publication in Volume 19, contributions must reach the Managing Editor by October 1993. As always, the Yearbook continues to welcome scholarly research on all aspects of Brecht's writing as well as essays on broader issues of contemporary theater practice. With Volume 19 I am pleased to welcome a new member to the Yearbook's editorial board, Professor Roswitha Mueller of the University of Wisconsin, Milwaukee.

Marc Silberman
February 1993

"Men Box in the Lettuce Garden": Brecht and Boxing

Although boxing is brutal, irrational and absolutely primitive, and although every strike in the pornographic drama of a professional match represents a broken taboo, this sport has fascinated artists and writers. Fighting is a central metaphor for the young Brecht, and boxing is a literary transformation that left its traces throughout his work. Nonetheless it is possible to situate a change around 1927 to 1929. The decisive step leads away from the bodily, individual fight between people to a regulated, discursive, epic "negotiation." Both come together in the *Mahagonny* opera, "a large prize match, ending only with the KO" and the tribunal. Thereafter the trial becomes an intrinsically theatrical means in Brecht's plays with its possibilities of flashback, narration, interrogation, investigation, etc., even though he never completely abandons boxing as a stylistic element.

"Des hommes dans le jardin de laitue": Brecht et le boxing

Bien que le boxing est brutal, irrationnel et absolument primitif, et bien que chaque coup dans le drame pornographique d'un match professionnel représente un tabou transgressé, ce sport a fasciné artistes et écrivains. La lutte est une métaphore centrale pour le jeune Brecht, et le boxing est une transformation littéraire qui a laissé ses traces tout au long de son oeuvre. Néanmoins, il est possible de situer un changement entre 1927 et 1929. Le pas décisif la distance de la lutte corporelle et individuelle entre des personnes, et le rapproche d'une "négotiation" épique réglementée et discursive. Ces deux aspects se rejoignent pour dans l'opéra *Mahagonny*, "un grand match qui ne prend fin qu'avec le KO" et le tribunal. Par la suite, le procès devient dans les pièces de Brecht un moyen intrinsèquement théâtral, aux possibilités de flashback, de narration, d'interrogation, d'investigation, etc., bien qu'il n'abandonne pas le boxing comme élément stylistique.

"Los hombres en el jardín de las lechugas": Brecht y el boxeo

Aunque el boxeo es brutal, irracional y absolutamente primitivo, y aunque cada golpe en el drama pornográfico de un combate profesional representa un tabú roto, este deporte ha fascinado a artistas y escritores. La lucha es una metáfora central para el joven Brecht, y el boxeo es una transformación literaria que deja huellas a lo largo de toda su obra. A pesar de todo, es posible señalar un cambio entre 1927 y 1929. El paso decisivo se aleja de la lucha corporal e individual entre personas, y se acerca a una negociación épica, reglamentada y discursiva. Estos dos aspectos se encuentran en la ópera *Mahagonny*, "un combate con un elevado premio que solo termina con el KO" y el tribunal. Por lo tanto, en las obras de Brecht el juicio se convierte en un medio intrínsecamente teatral, con posibilidades de flashback, narración, interrogación, investigación, etc., aunque él nunca abandone el boxeo como elemento estilístico.

“Die Männer boxen im Salatgarten” Bertolt Brecht und der Faustkampf

Günter Berg

Wesentlich bestimmt wird das Schicksal des Protagonisten Ulrich in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* durch eine “unglückliche Boxnacht,” die gleich zu Beginn des Romans beschrieben wird. Ihr folgen Reflexionen Ulrichs über die zeitgemäße Gewichtung körperlicher und geistiger Aufwendungen, die denen Bertolt Brechts nahe sind, und die deshalb als ein — etwas ausgedehntes — Motto am Beginn dieser Betrachtungen stehen sollen. Es heißt bei Musil:

Sollte man einen großen Geist und einen Boxlandesmeister psychotechnisch analysieren, so würde in der Tat ihre Schlaueit, ihr Mut, ihre Genauigkeit und Kombinatorik sowie die Geschwindigkeit der Reaktionen auf dem Gebiet, das ihnen wichtig ist, wahrscheinlich die gleichen sein, ja sie würden sich in den Tugenden und Fähigkeiten, die ihren besonderen Erfolg ausmachen, voraussichtlich auch von einem berühmten Hürdenpferd nicht unterscheiden, denn man darf nicht unterschätzen, wieviele bedeutende Eigenschaften ins Spiel gesetzt werden, wenn man über eine Hecke springt. Nun haben aber noch dazu ein Pferd und ein Boxmeister vor einem großen Geist voraus, daß sich ihre Leistung und Bedeutung einwandfrei messen läßt und der Beste unter ihnen auch wirklich als der Beste erkannt wird, und auf diese Weise sind der Sport und die Sachlichkeit verdienstermaßen an die Reihe gekommen, die veralteten Begriffe von Genie und menschlicher Größe zu verdrängen.¹

Bertolt Brecht — daran besteht kein Zweifel — ist ein Boxer gewesen. Nicht daß es ihm an Mut gefehlt hätte, selbst in den Ring zu steigen, sein ausgeprägter Realitätssinn hielt ihn davon ab. Brecht war eher schwächling und in der Zeit, in der er sein Faible für das Boxen literarisch zu kultivieren begann, mußte er sich in der Berliner “Charité” wegen be-

drohlicher Unterernährung für mehrere Wochen in Behandlung begeben. Seine physische Konstitution war durch seinen — wie er es nannte — “Herzklappenklaps” zeitlebens stark beeinträchtigt.² Alles in allem also schlechte Voraussetzungen für einen erfolgreichen Kraftmenschen oder Faustkämpfer. Brecht schreibt:

Ich muß zugeben, daß ich die These, Körperkultur sei die Voraussetzung geistigen Schaffens, nicht für sehr glücklich halte. Es gibt wirklich, allen Turnlehrern zum Trotz, eine beachtliche Anzahl von Geistesprodukten, die von kränklichen oder zumindest körperlich stark verwahrlosten Leuten hervorgebracht wurden, von betrüblich anzusehenden menschlichen Wracks....

Der Text ist einerseits Rechtfertigung persönlicher Trägheit, andererseits ist er die Antwort auf seinen Literatenkollegen Frank Thieß, der unter dem Titel “Dichter sollten boxen” in der Berliner Zeitschrift *Uhu* Anfang 1926 mehr sportliches Engagement von den Geistesmenschen gefordert und propagiert hatte.³

Es gibt in unserem Jahrhundert aber illustre Literaten, die körperlich auf der Höhe waren und selbst Boxhandschuhe anzogen. Der merkwürdigste ist vielleicht Arthur Cravan. Der in der Schweiz im Jahre 1887 geborene Neffe von Oscar Wilde und spätere Pariser Szeneliterat, der sich in jungen Jahren in den USA durchboxte, schaffte es sogar mit allerlei Tricks und einer gehörigen Portion Courage, am 10. Juli 1916 in Barcelona gegen den langjährigen Schwergewichtsweltmeister Jack Johnson anzutreten. Johnson — der sich nach seiner texanischen Herkunft “The Galvestone Giant” nannte — verschwendete keine Zeit: Cravan ging gleich zu Beginn der ersten Runde zu Boden. Er eröffnete später in Mexico eine Boxakademie und ertrank 1920 bei einer Bootsfahrt entlang der mexikanischen Küste.⁴ Auch Ernest Hemingway war ein leidenschaftlicher “pugilist,” und nach einer seiner short-stories wurde 1946 ein erfolgreicher Boxerfilm gedreht, *The Killers* mit Burt Lancaster.⁵ Daß Miles Davis geboxt hat und sein Pianist Red Garland sogar Schwergewichtsprofi war, mag einen wundern. Viel Interessantes kann man in den hervorragenden Boxreportagen von Norman Mailer⁶ nachlesen, es führte aber zu weit weg, all dem nachzugehen.⁷ Jedenfalls: Bertolt Brechts Boxkämpfe finden erst in seinem Kopf und bald darauf in seinen Texten statt.

Eine um 1920 flüchtig ins Notizheft geschriebene Skizze zu einer geplanten "Komödie," die Brecht mit dem Namen der Hauptfigur *Kaisch* überschreibt, enthält folgende kurze Textpassage:

Komödie vom Impotenten, der feist wie der Hofmeister, kahl, schwarz ist. Schullehrer. Wälder draußen, Tannenholz, Papier. Die zwei Weiber, der Schwager. Die Männer boxen im Salatgarten; dem Schwager werden die Eier eingetreten. Inzwischen vögeln die Weiber in der Kammer. Schlußtableau: Abendessen. Alle bis auf den Kaisch, der frißt: keinen Appetit.⁸

Es ist nicht auszumachen, zu welchem Stück dieser Entwurf hätte ausgearbeitet werden sollen, doch zeigt diese Szene eindeutig Brechts Vorstellung in jener Zeit, an welchem Ort Männer und Frauen den ihnen adäquaten Beschäftigungen nachzugehen hätten: Männer — da ist Brecht sicher — müssen immer boxen. Auch ein früher Einakter, den Brecht *Prärie. Oper nach Hamsun* nennt, enthält als männliche Handlungsanweisung zur kurzfristigen Problemlösung: "Ihr müßt tüchtig boxen!"⁹ Der schwächliche Brecht spielt gern den starken Mann und läßt sich schon als Halbwüchsiger in Leder mit dicker Zigarre fotografieren. Er empfiehlt in seinen Gedichten allen befreundeten "V.R." (d.h. Virginienrauchern) als standesgemäße Zerstreung, in "das Venenbad des Boxkampfes" einzutauchen oder "die große antikische Kunst des Films" zu konsumieren.¹⁰ Wann immer möglich: man schreibt das Jahr 1922 und das Kino tritt gerade seinen Siegeszug aus den großen Städten in die Provinzen an. Brechts liebster Stützpunkt dieser Jahre ist die Augsburger Dachkammer im Haus der Eltern, wo er aufwuchs und wohin er immer wieder zurückkehrt. Sein Leben scheint abwechslungsreich: "Man rauchte, las Zeitung, trank Kognak, schlief, schiB," und er rüstet sich für die bevorstehenden Kämpfe.¹¹

Was fasziniert den jungen Schriftsteller der Weimarer Republik so sehr am Boxen, daß er Konflikte schon in seinen frühen Stücken als unmittelbaren Kampf, als direkten Zweikampf gestaltet? Was bedeutet dieses Motiv des Kampfes für ihn? Beginnen muß man in Augsburg, wo Eugen Berthold Friedrich Brecht 1898 geboren wurde und wo er die ersten 25 Jahre seines Lebens verbrachte. Ein begabter Schüler, doch vom wilhelminischen Realgymnasium tendenziell unterfordert, ist er sich seiner Sache von frühester Jugend an sicher: er will

ein großer Dichter werden, besser als die alten und mit mehr Erfolg und auch nicht immer in Augsburg, komme was wolle.¹² Was dann zunächst kommt, ist der erste Weltkrieg, und mit ihm geht der letzte deutsche Kaiser. Vom Krieg bleibt Brecht wegen des "Herzklappenklaps" verschont, er ist "nicht k.v.," d.h. nicht kriegsverwendungsfähig. Statt in den Krieg zu ziehen, wie z.B. sein Freund Caspar Neher, lungert er ein paar Semester an der Münchner Universität herum, verführt einige Bürgertöchter, zeugt seinen ersten Sohn und fällt allen, von denen er glaubt, sie könnten ihm wichtig sein, mit seinen Texten auf die Nerven: Brecht ist überzeugt, daß seine Arbeit etwas taugt und jetzt muß er darum kämpfen, daß sie erfolgreich wird. Erfolg, das ist vor allem eine klar quantifizierbare Größe, die sich in Mark und Pfennig niederschlägt; der arme Poet ist nie sein Ideal gewesen. Er schätzt das Geld, weil er es braucht, denn er will seinen Sohn ernähren und seine Frau, die man ihn nicht heiraten läßt (was er versteht, denn was soll man mit einem Literaten anfangen, der seinem Vater auf der Tasche liegt). Brecht muß boxen lernen.¹³

Obwohl er in seiner Mansarde bis zur Erschöpfung arbeitet, ein Projekt nach dem anderen entwirft, um es im nächsten Moment wieder zu verwerfen, ist sein emotionales Grundmuster das Gelangweiltsein. Typisch und in der Tradition der jungen Deutschlandflüchtlinge Georg Büchner und Heinrich Heine schreibt der Zweiundzwanzigjährige ins Tagebuch: "Wie mich dieses Deutschland langweilt.... Ein verkommener Bauernstand, ...ein verfetteter Mittelstand und eine matte Intellektuelle! Bleibt: Amerika."¹⁴ Und sein berühmt gewordenes Jugendgedicht "Deutschland, du Blondes, Bleiches" endet: "Und in den Jungen, die du/Nicht verdorben hast/Erwacht Amerika!"¹⁵ Zweifellos verbindet der Student damit keinen konkreten geographischen Ort. "Amerika," das ist das ganz Andere! Amerika ist das Land, in dem jeder die Chance hat, Erfolg zu haben, wenn er nur tüchtig ist und kämpft. "Öl und Eisen und Gold gab es mehr als Wasser.... In den ewigen Prärien aus Stein."¹⁶ Es muß einen nicht wundern, denn was von jenseits des atlantischen Meeres in die junge deutsche Republik — manches vielleicht sogar nach Augsburg — lockend herüberschwappte, war tatsächlich bunter als die Tristesse des vom Krieg arg mitgenommenen Deutschland. In den schnaps-trunkenen Gedichten und exotischen Geschichten dieser Zeit spiegelt sich der Frust des jungen Zivilisationsflüchtlings, der nur eins will: raus aus der Kleinstadt und aller Welt zeigen, was er kann.¹⁷

Amateure bekommen Preise, Profis verdienen Geld. Das ist überall dasselbe, und als man dem jungen Augsburger im November 1922 für *Trommeln in der Nacht*, *Baal* und *Im Dickicht* den Kleist-Preis verleiht, da wechselt er ins Profilaager. Seine Visionen vom fernen Amerika verdichten sich jetzt ganz deutlich auf ein nicht ganz so fernes Ziel: Berlin. Die Hauptstadt mausert sich nach dem Krieg zu einer europäischen Kulturmetropole ersten Ranges. Auf mehreren Exkursionen hatte Brecht seine Erfolgchancen als Literat und Theatermann gründlich sondiert und Ende 1924 läßt er Augsburg und München endgültig hinter sich. In Berlin fühlte sich Brecht in den ersten Monaten überhaupt nicht zu Hause, aber doch am richtigen Platz. Alle Welt war schließlich hier versammelt. Von früh bis in die Nacht zieht er durch die Cafés, die Redaktionsstuben der wichtigsten Zeitungen und Verlage und natürlich durch die Theater, die zu erobern er hierhergekommen war. Berlin erscheint vor ihm wie eine der Schatzinseln aus seinen Geschichten.¹⁸ Glanz und Gloria der Hohenzollern hatten den bunten Neonröhren der Leuchtreklamen weichen müssen, und rasch entwickeln sich in diesem Klima die typischen Ausdrucksformen der neuen Zeit: Kino, Radio, Jazz, Magazine und Reklame. Berlin wird zum Schlaraffenland einer Zerstreungsgesellschaft, die nichts mehr verabscheut als die Langeweile: Man lebt. Wer etwas auf sich hält, raucht Chesterfield und trinkt Whisky, bestaunt die 32 Beine der "Original-Tiller-Girls" und andere Amerikaimporte in den neuen Revuetheatern mit ihren aufwendigen Produktionen. "Die Sünden der Welt" oder "Berlin ohne Hemd" sind Nachahmungen bewährter Unterhaltungsshows, etwa der legendären Pariser Folies Bergère. Berlin war zwar nicht Paris und schon gar nicht New York, doch genau wie dort zog es die Massen zu den Stars, den verruchten Vamps in luxuriösen Kostümen. Ein grandioses Theater in Bildern ohne Sprache, aufgeführt vor kleinen Angestellten und Sekretärinnen, die sich die ersten erhältlichen Seidenstrümpfe — lange vor den Nylons — buchstäblich vom Munde abgespart hatten. Es ist die Zeit der Abschaffung des Korsetts und des steifen Stehkragens. Die von moralischen Schranken befreiten Revuen und Varietés präsentieren die nackten Körper schöner Frauen inmitten wahrer "Weiberfleischorgien" (man kennt heute noch La Jana oder Anita Berber). Berlin in den zwanziger Jahren kannte nur einen Gott und ein Gesetz: das Geschäft und seine höchstmögliche Rentabilität. In diesem Ambiente entwickelt auch der Boxkampf seinen unwiderstehlichen Reiz als Massenvergnügen.

1919 ist das entscheidende Jahr für den Boxsport in Deutschland: Es werden der "Verband deutscher Faustkämpfer" (Berufsboxer) und der "Deutscher Reichsverband für Amateurboxen" gegründet; Otto Flint gewinnt im selben Jahr gegen Metz die erste offizielle deutsche Schwergewichtsmeisterschaft. Am 18. Februar 1919 wird im Berliner Sportpalast der erste Profiboxkampf ausgetragen: Richard Naujoks gegen Gustav Völkel (k.o. in der 7. Runde). Boxen wird rasend schnell populär, und die sogenannten Großkampftage im Berliner Sportpalast sind die gesellschaftlichen Ereignisse überhaupt. Das wichtigste Organ für alle neuen kulturellen Strömungen ist *Der Querschnitt*, den der Berliner Galerist und Verleger Alfred Flechtheim zunächst als "Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport" ab 1921 herausgibt. Es heißt dort in einer der ersten Nummern:

Der Querschnitt hält es für seine Pflicht, den Boxsport auch in den deutschen Künstlerkreisen populär zu machen. In Paris sind Braque, Derain, Dufy, Matisse, Picasso, de Vlaminck begeisterte Anhänger, und Rodin fehlt bei kaum einem Kampf.¹⁹

Die Zeitschrift propagiert Boxen als Ästhetik, als eigene Kunstform. Der Boxer erscheint als Inbegriff des modernen Mannes: rational, selbstbeherrscht, völlig auf sich gestellt, mutig, stark und erotisch höchst attraktiv.²⁰ Er ist Kämpfer und Tänzer in einem. Der Boxring wird zum letzten rein maskulinen Refugium in bürgerlicher Zeit stilisiert, das magische Quadrat der Männlichkeit.

Um an diesem Image zu partizipieren, zieht es die Männer scharenweise in die Boxstudios, und sicher hatte es seinen Sinn, wenn die Fa. Groß & Co. in Charlottenburg in Zeitungsannoncen vor minderwertigen Nachahmungen ihrer "Aluminium Unterleibsschützer" und "Ohrenschützer zum Training" warnte.²¹ Vom Boxfieber erfaßt werden auch Maler wie George Grosz, und der Schauspieler Fritz Kortner läßt sich von Max Schmeling trainieren.²² Es erstaunt vermutlich, daß Marlene Dietrich, Vicki Baum²³ und die mit Brecht eng befreundete Schauspielerin Carola Neher sich in dem in Künstlerkreisen bekannten Trainingslokal des Türken Sabri Mahir einfänden. Brecht geht dieser Einbruch von verheirateten Frauen in die Welt der Athleten einen Schritt zu weit, er vermutet den Sport sogar in einer Krise.

Ich weiß sehr gut, warum die Damen der Gesellschaft heute Sport treiben: weil ihre Männer in ihrem erotischen Interesse nachgelassen haben. Ohne diesen Damen besonders wohl zu wollen — je mehr sie Sport treiben, desto mehr werden diese Herren nachlassen.²⁴

Es kommt soweit, daß die beiden größten Berliner Zeitungen *BZ am Mittag* und *Berliner Morgenpost* "Volksboxsportkurse" durchführen lassen, mit denen die Teilnehmer auf die harte Wirklichkeit des Lebens besser vorbereitet würden. Brechts Kommentar ist unmißverständlich: "Boxen zu dem Zweck, den Stuhlgang zu heben, ist kein Sport."²⁵

Vermittelt durch den Medizinstudenten Emil Burri, den Brecht schon in München bei seinem ersten Promoter Lion Feuchtwanger kennengelernt hat, macht er die Bekanntschaft des deutschen Schwergewichtsmeisters Paul Samson-Körner.²⁶ Burri ist selbst ein ambitionierter Schriftsteller, daneben Sparringspartner und Ringbetreuer von Boxprofis wie Hans Breitensträter, Franz Diener und Ludwig Haymann. Brecht und Burri arbeiten häufig zusammen und besuchen mit Freunden aus der Theater- und Kunstszene regelmäßig Boxveranstaltungen. Genauso, wie es einige Jahre später Ulrich, Musils "Mann ohne Eigenschaften,"²⁷ tun wird, bringt Brecht in seiner Berliner Wohnung einen Boxball an:

Vor einiger Zeit habe ich mir einen Punchingball gekauft, hauptsächlich weil er, über einer nervenzerrüttenden Whiskyflasche hängend, sehr hübsch aussieht und meinen Besuchern Gelegenheit gibt, meine Neigung zu exotischen Dingen zu bekräftigen, und weil er sie zugleich hindert, mit mir über meine Stücke zu sprechen. Ich habe nun gemerkt, daß ich immer, wenn ich (nach meiner Ansicht) gut gearbeitet habe (übrigens auch nach Lektüre von Kritiken), diesem Punchingball einige launige Stöße versetze, während ich in Zeiten der Faulheit und des körperlichen Verfalls gar nicht daran denke, mich durch anständiges Training zu bessern.²⁸

Max Schmeling erinnert sich, er habe einen jungen Mann häufig in der Begleitung des Boxers Paul Samson-Körner in den einschlägigen Lokalen von Aenne Maenz oder bei "Schlichter" gesehen:

Er stand meist, mit einer kragenlosen, glänzenden Lederjacke, ein wenig im Schatten des massigen Schwergewicht-

lers, still, ein paar ausgefranzte Haarsträhnen in die Stirn gekämmt und mit listig-bösen Augen durch seine Nickelbrille blickend.²⁹

Der proletarisch hergerichtete Jüngling ist natürlich Bert Brecht. Sich im Ring den Schädel einschlagen zu lassen, ist — aus den genannten Gründen — seine Sache nie gewesen, wohl aber böse und gefährlich zu erscheinen. An dem Image, ein ernstzunehmender Gegner zu sein, daran arbeitet Brecht in dieser Zeit Tag und Nacht. Schnapsflasche, Punchingball, Lederjacke und Zigarre sind die unverzichtbaren Requisiten seiner Inszenierung; es waren Requisiten im ursprünglichen Sinn: Brecht trank fast nie Alkohol.

Für *Scherls Magazin* schreibt er "die lehrreiche Geschichte vom Untergang Freddy Meinke" mit dem Titel "Der Kinnhaken." Freddy — der Friedrich heißt, aber ein "halbes Jahr drüben war" — bekommt in einer Kneipe kurz vor seinem Kampf größte Lust auf ein Glas Bier. Vernünftig genug, diesen Wunsch zu unterdrücken und doch nicht manns genug, mit diesem Triebverzicht so einfach fertig zu werden, steigt er in den Ring. Im Kopf hat er nichts als das versäumte Glas Bier, und so endet der Kampf in der zweiten Runde mit Freddys Niedergang. Warum verliert Freddy Meinke, und was hätte er denn tun sollen? Brecht empfiehlt im "Kinnhaken": "Ein Mann soll immer das tun, wozu er Lust hat. Nach meiner Ansicht. Wissen Sie, Vorsicht ist die Mutter des k.o."³⁰ Die in diesem Sport wie im Leben unvermeidlichen Niederlagen haben den jungen Boxfan zu einem literarischen Experiment herausgefordert, das erst in seinem Nachlaß gefunden wurde. Obwohl es in der deutschen Literatur nichts Vergleichbares gibt, wurde dieser Versuch bislang von der Literaturwissenschaft nicht wahrgenommen. Es handelt sich — *Vae victis!* — um eine Knock-out-Schilderung in Hexameterversen:

Alsbald verließ auch sein Aug arglistig die heimische
Höhlung
Fließend wie Öl in den Mund, der andere Speise
gewöhnt war
Alsbald wurde zu Gummi sein Knie, und der Boden
wurd seine Sehnsucht
Und er wünschte sich sehnlichst ein tiefes Vergessen
fühlte
Sinkend schon, einzig noch sein Ohr anwachsend zum
Schallrohr

Sammelnd in sich wie ein Phonograph jene feindlichen
Laute
Äußerst entfernten, doch äußerst rasenden Beifalls
Ölend dem Gegner die Wunden, sammelnd sie alle mit
Sorge
Für spätere Zeiten des müßigen Nachdenkens.³¹

Durch ihr häufiges Zusammensein freunden sich Brecht und der Boxer Paul Samson-Körner an. "Samson-Körner ist ein großartiger und bedeutsamer Typus," sagt Brecht in einem Interview Mitte 1926, und er führt fort:

Ich wollte ihn für mich festhalten. Die einfachste Methode war, mir von ihm sein Leben erzählen zu lassen.... Was mir bei Samson-Körner zuerst auffiel, war, daß er nach einem ganz nichtdeutschen sportlichen Prinzip zu boxen schien. Er boxte sachlich. Das hat einen großen plastischen Charme.³²

Es bleibt selbst für Eingeweihte dunkel, was Brecht damit gemeint haben könnte, doch ist er von diesem Charme des Boxprofis offenbar so beeindruckt, daß im weiteren Verlauf des Jahres 1926 der Plan entsteht, die Lebensgeschichte des Boxers aufzuschreiben und in der Zeitschrift *Die Arena* als Serie zu veröffentlichen.

Brecht interviewt Samson-Körner bei ihren häufigen Treffen und macht daraus die Geschichte von "Paule aus Zwickau," der früh von zu Hause abhaut und auf seinem Weg als Schiffsmatrose durch die Schnapsbudiken dieser Welt andauernd auf die Schnauze fällt und wieder aufstehen lernt:

Als ich zum ersten Mal boxen sah, war es in einer Boxbude in Cardiff, auf dem Rummelplatz. Es gab dort überall solche Buden, in denen drei Runden geboxt wurde, und man konnte selber auch boxen. Sie forderten das Publikum auf, herzukommen und den Champion auf den Boden zu bringen, wenn es könne. Das Zusehen kostete dann 20 Pence. Ich wollte selbstverständlich nicht extra bezahlen, wenn es auch anders ginge. Ich dachte gleich: das kann ich auch. Ich war fünfzehn Jahre. Ich kriegte mächtig Keile.

Paule verdingt sich als Kirmesboxer und stößt auf dem Weg nach Amerika irgendwann auf den "Neger Kongo," einen ausgemachten Quartalssäufer, der sein Leben ausschließlich in

Phasen des Rauschs oder der — wenig geliebten — Nüchternheit einteilt und der ihm erklärt, wie Boxen wirklich funktioniert.

Genau das erfährt der Leser der Brechtschen Verarbeitung aber nicht, denn das Projekt des "Lebenslaufs" bleibt stecken. Es werden ab Ende 1926 in der *Arena* zwar vier Folgen abgedruckt, doch dann stoppt die Sportzeitschrift die Fortsetzungsgeschichte und Brecht hört auf zu schreiben.³³ Wer die Boxzeitschriften dieser Jahre genau durchsieht und die Geschichte von Samson weiterverfolgt, findet heraus warum: Offensichtlich war Paul Samson-Körner nach einigen Jahren in den USA im Sommer 1922 nach Deutschland zurückgekommen. Der *Box-Sport* meldet am 10. August 1923, daß Samson-Körner den amtierenden deutschen Meister im Schwergewicht Hans Breitensträter zur Verteidigung seines Titels herausgefordert hätte. Körner ist zu diesem Zeitpunkt vermutlich schon über 35 Jahre alt. Ende September 1923 nimmt er sich — quasi als warming-up — den Mailänder Guiseppa Spalla vor, der "aus dem Munde blutend, mit stark geschwellenem rechten Auge" nach der fünften Runde aufgeben muß, während sich Paul Samson-Körner "ohne jede Beschädigung und absolut frisch" in seine Ecke zurückzieht. Jedenfalls: in den Folgemonaten bezwingt Paul Samson-Körner den Mainzer Schmitz und noch ein paar andere bis er endlich am 29. Februar 1924 gegen Hans Breitensträter im Berliner Sportpalast-Ring antritt.³⁴ Das ganze Spektakel dauert nur wenige Minuten. Bereits in der zweiten Runde schwer angeschlagen, geht Breitensträter in der dritten zu Boden und Samson ist deutscher Schwergewichtsmeister, als Brecht ihn kennenlernt. Die lange erwartete Revanche Samson gegen Breitensträter wird auf den 14. Juni 1925 in Hamburg angesetzt, wegen einer Handverletzung Samsons jedoch nicht ausgetragen. Erst im September 1925 — nun wieder in Berlin — kommt es zum Rückkampf, den Paul Samson-Körner verliert. Im Grunde ist damit seine Karriere als aktiver Boxer bereits vorüber; daß er am 25. Januar 1927 in der Dortmunder Westfalenhalle von Rudi Wagener geschlagen wird und die Presse nun ganz offen und gnadenlos das Ende der Karriere des Altmeisters annonciert, erklärt den Abbruch von Brechts "Lebenslauf": Im Januar-Heft des Jahres 1927 erscheint die vierte und letzte Folge der Monographie in *Die Arena*.

Ein interessantes Detail ist, daß der Komponist Kurt Weill, den Brecht wenige Wochen später kennenlernt und mit dem zusammen er in den beiden darauffolgenden Jahren die Oper

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny und die *Dreigroschenoper* schreibt, zu diesem Zeitpunkt und über genau diese Box-Ereignisse eine sehr gut informierte Reportage für die Werag (Westdeutsche Rundfunk AG) verfaßt.³⁶ Möglicherweise hat ihre gemeinsame und sachverständige Leidenschaft für den Boxsport die beiden sogar zusammengebracht. Was aus "Paule" geworden ist? Fortan zehrt er noch eine Weile von seiner Publizität, gibt gelegentlich den Startschuß beim Berliner Sechstagerennen oder man findet seinen Namen auf Anschlagzetteln als Ringrichter, etwa beim wichtigen Kampf Max Schmelings gegen Franz Diener am 4. April 1928 um die deutsche Schwergewichtsmeisterschaft.

Es bleibt Brecht als Theatermann natürlich nicht verborgen, daß sich zu den Boxveranstaltungen massenhaft Leute einfänden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß ihn die Gründe ihrer Begeisterung bald mehr beschäftigen als die Kämpfe selbst. Neben den Kontrahenten im Ring rücken die zahlenden Massen im Dunkeln in sein Blickfeld. "Das Theater", schreibt Brecht, "muß als Theater jene faszinierende Realität bekommen, die der Sportpalast hat, in dem geboxt wird."³⁶ Der Berliner Sportpalast faßt Mitte der zwanziger Jahre mit Boxkampfbestuhlung über 10.000 Menschen.³⁷ Eine solche Menge brachte ein Klassiker nie in die geheizten Logen. Brecht beklagte schon als junger Kritiker in Augsburg die emotionale Abstinenz des Theaters, die es einem schwermache, wach über die Runden zu kommen. Daß dem Publikum für sein Geld etwas geboten werden müsse, oder anders: daß wirkliche Kunst in erster Linie eine Erektion der Seele auslösen solle, an dieser Einsicht der Theaterbesitzer zweifelt Brecht tief. Als selbstbewußter Repräsentant der Jungen prophezeit er laut den vollständigen Untergang des Dramas auf absehbare Zeit. Dem könne allenfalls begegnet werden, wenn die traditionelle Ästhetik durch die Jungen verändert, am besten gänzlich liquidiert würde. Darüber hinaus beschimpft Brecht die unkritischen und inkompetenten Theaterbesucher und ihre Erstarrung in interesselosem Wohlgefallen. Sie hätten von dem, was auf der Bühne passiert, nicht die leiseste Ahnung und gefielen sich darin, aus Anstand und Konvention dem letzten Aufguß verstaubter Klassik müde zu applaudieren.

Als Kritiker des bürgerlichen und sinnenfeindlichen Theaterbetriebs läuft Brecht zur Höchstform auf: "Ich behaupte, daß ein einziger Mann mit einer Zigarre im Parkett einer Shakespeare-Aufführung den Untergang der abendländischen Kunst herbeiführen könnte. Er könnte ebenso eine Bombe als

eine Zigarre in Brand setzen."³⁸ Warum aber sind alle vor und um den Boxring versammelten hellwach, ja begeistert, und warum hat jeder eine Meinung zu dem, was da passiert? Es geht die Leute etwas an, sie können urteilen, weil sie Bescheid wissen. Der wirklichen Spannung und dem blanken Entsetzen des Publikums, ausgelöst durch einen unvermittelten Upper-cut, hat das todsichere Schicksal von Hamlet oder Gretchen nun einmal nichts entgegenzusetzen.

Brecht zieht daraus ganz unmittelbare Konsequenzen für seine eigene Theaterarbeit, als er für die Uraufführung seines Einakters *Die Kleinbürgerhochzeit* in Frankfurt/M. im Dezember 1926 die Bühne als Boxring ausgestalten läßt. Die Idee kommt beim Publikum an, so daß er sie ein halbes Jahr später in Baden-Baden zur Uraufführung seines *Mahagonny*-Singspiels wiederholt. Im Grunde kann auch die Neubearbeitung seines älteren Stücks *Im Dickicht* unter dem neuen Titel *Im Dickicht der Städte* nur in einer Kampfarena gespielt werden: "Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen.... Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes," berät der Autor sein Publikum im Vorhinein, "beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish."³⁹ Die von mächtigen "Juno-Lampen" ausgeleuchtete Fläche von gut 6 mal 6 Metern respektiert Brecht in dieser Zeit vorurteilslos als einen der Theaterbühne ebenbürtigen Ort. Live und ohne viele Worte vollzieht sich der fünfte Akte der Tragödie, und hier beobachtet er, wie es sogar gewissen Damen — ganz im Gegensatz zum traditionellen Theater — den wohligen Schauer über den Rücken jagt, wenn ein linker Haken die geölte Erhabenheit des Helden im Ring zur Grimasse entstellt. Am Ende des Kampfs steht hoffentlich der Knock-out. Beim Boxen wie beim Schreiben haßt Brecht nichts mehr als Punktrichter oder Kritiker, von deren "Sachverstand" die Plazierung abhängt. Ein Stück muß wie ein rechter Haken einschlagen, daß es den Kritikern vor Hören und Sehen die Sprache verschlägt.⁴⁰

In Brechts "Mahagonny" Nr. 4," den Kurt Weill später vertonte, begegnen wir schon 1924 dem Namen eines der bedeutendsten Boxer aller Zeiten: Jack Dempsey;⁴¹ der weiße Amerikaner galt damals als *der* Champion überhaupt. Berühmt wurde Dempsey durch einige glückliche Umstände. Im Jahr 1920 wurde in New York das Profiboxen — in zahlreichen Staaten der USA bis heute verboten — legalisiert und die Stadt damit zu einer Goldgrube für die Branche. George F. "Tex" Rickard avancierte in kürzester Zeit zum größten Promo-

ter und Manager dieses neuen Geschäfts. Mit besten Verbindungen zur Presse und zum Rundfunk, aber auch zu den Banken entwickelt er eine wahre Kunst, das Publikum zu melken. Seinen größten Coup landet Tex Rickard mit dem Kampf Jack Dempsey, bekannt als "Manassa Mauler," gegen den Franzosen Georges Carpentier. Von der Fachpresse wurde dem schwächeren Franzosen keinerlei Chance eingeräumt, was sich schlecht auf die Zuschauerzahlen und damit auf das Geschäft ausgewirkt hätte. Also ließ Rickard "durchsickern," Carpentier arbeite seit geraumer Zeit an einer ganz mysteriösen Schlagtechnik, von der niemals vorher jemand etwas gesehen hätte und alle Zeitungen verbreiten diese Meldung. Die Rechnung geht auf: zu dem wohlvorbereiteten Spektakel finden sich am 2. Juli 1921 in Jersey City genau 80 183 Zuschauer ein und zahlen dafür fast 1,8 Millionen Dollar. In der ersten Reihe sitzen Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Henry Ford und eine große Anzahl von Dollarkönigen aus allen Sparten. Millionen Menschen werden durch die erste Radiübertragung großen Stils Ohrenzeugen des Kampfs, der — vorhersehbar — in der vierten Runde mit dem Sieg Dempseys endet.⁴²

Brecht wählt diesen auf der ganzen Welt berühmt gewordenen Kampf, den er aus der Wochenschau im Kino kennt, Ende 1926 sehr sachkundig aus als Vorbild für einen Roman mit dem geplanten Titel *Das Renommee*:

Bei diesem Boxerroman ist das Boxen nicht die Hauptsache, obwohl auch daraus, alle verstreuten Stellen zusammengekommen, einige spannende Druckseiten herausgeholt werden. Aber interessanter ist es schon zu sehen, wie ein Mann durch Boxen Geld und Ruhm verdient und wie er es anfängt, daß er dann den Ruhm noch einmal zu Geld macht, kurz: wie ein Mann *sich macht*. Interessant, wie alle möglichen Leute bestrebt sind, einen Helden zu bekommen, das heißt, einen guten Mann immer noch besser haben zu wollen, als er ist, und ihn mit sanftem Zwang kleiner Zeitungsnotizen...und, wenn es sein muß, mit einem höllischen Privatleben-, Gesellschaft- und Presseklamauk in einen Weltrekord hineinhetzen, kurz: wie ein Mann *gemacht wird*.⁴³

Für den Roman bildet die Geschichte von einem halbwegs guten Boxer nur den Rahmen. George Carras ist keine Weltklasse, eher ein kluger Geschäftsmann, und unvermittelt sieht

er sich aufgrund von sogenannten Sachzwängen in einen Weltmeisterschaftskampf hineinlaufen, aus dem er am Ende nur noch irgendwie und mit möglichst heilen Knochen herauskommen will. Viel wichtiger ist das Geschäft: Die Welt des Boxsports erscheint in Brechts Romanentwurf als ein authentischer Mikrokosmos der kapitalistischen Gesellschaftsshow und ihrer gekonnten Vermarktung eines Produkts. Der Held wird zunächst hergestellt und aufwendig verpackt, dann möglichst teuer verkauft. Und weil das manchmal nicht ohne Spuren abgeht, wählt Brecht für seinen Protagonisten die robuste Physiognomie des Boxers. Die Geschichte, die Brecht plant, kennen wir heute aus unzähligen Boxerfilmen bis hin zu *Rocky*: Boxen hat etwas mit Armut und Hunger zu tun. Kein Mensch boxt allein zum Spaß. Aus den Deklassierten, den Schiffsjungen, Zwiebelschneidern, Orangenpflückern und Tellerwäschern wird in höchstens einem von zehntausend Fällen ein Champion. Boxerkarrieren haben etwas Romantisches: auf dem Weg zum Ruhm lernt der Champ die schönste Frau kennen, von der er in kurzer Zeit ruiniert wird, da sie ohnehin nur an seinem Geld interessiert ist; die Medien tun ein übriges, mit dem Renommee des Helden zu jonglieren.

Diese individuelle Seite des Romanprojekts hat Brecht gut im Griff. Aber 1926/27 ist die Zeit, in der er sich für dieses Romanprojekt und für zahlreiche angefangenen Stücke mit dem Leitthema "Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausend" mit der Geschichte der politischen Ökonomie vertraut macht.⁴⁴ "Er behauptete, die *Praktiken* mit Geld seien sehr undurchsichtig," notiert seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann am 26. Juli 1926 in ihr Notizbuch, "er müsse jetzt sehen, wie es mit den *Theorien* über Geld stehe."⁴⁵ Brecht befragt Fachleute und Börsianer, studiert unter anderem Marx' *Kapital* — später nennt er das bescheiden "eine Art Betriebsunfall"⁴⁶ — und bekennt sich immer offener dazu, ein Kommunist zu sein. Der individuelle Kampf, der an einem Boxer gezeigt werden könnte, verliert für ihn an Faszination. Bertolt Brecht ist dreißig Jahre alt und wendet sich nun "dem wichtigsten aller zeitgemäßen Kämpfe, dem Klassenkampf" zu. Seinen Boxerroman hat er jedenfalls nicht zu Ende geschrieben.

In dem Gedicht "Gedenktafel für 12 Weltmeister" bewahrt Brecht 1927 seine Kenntnisse der Boxgeschichte und setzt dieser Sportart ein literarisches Denkmal:

Dies ist die Geschichte der Weltmeister im Mittelgewicht
Ihrer Kämpfe und Laufbahnen

Vom Jahre 1891

Bis heute.

Ich beginne die Serie im Jahre 1891 -

Der Zeit rohen Schlagens

Wo die Boxkämpfe noch über 56 und 70 Runden gingen

Und einzig beendet wurden durch den Niederschlag.

Das umfangreiche Gedicht endet mit der Aufzählung von zwölf Namen.

Dies sind die Namen von 12 Männern

Die auf ihrem Gebiet die besten ihrer Zeit waren

Festgestellt durch harten Kampf

Unter Beobachtung der Spielregeln

Vor den Augen der Welt.⁴⁷

Am 15. Dezember 1931 meldet die *Frankfurter Zeitung* in einer kleinen Notiz: "Für die *Mahagonny*-Aufführung in Berlin ist für die Boxkampfszene Max Schmeling als Boxer für die Premiere gewonnen worden." Schmeling ist zu dieser Zeit Schwergewichtsweltmeister, der erste Nichtamerikaner und — was die Meldung plausibel erscheinen läßt — bereits in einigen drittklassigen Filmmelodramen aufgetreten. Diese Notiz ist aber mit Sicherheit ein Reklametrick des Theaterbesitzers Ernst Josef Aufricht: die Premiere findet eine Woche später am Kurfürstendamm-Theater ohne den Boxprofi statt. Dennoch wird das Stück ein Riesenerfolg: Eine Opernrevue mit Jazzeinlagen, die man damals noch naiv "Negermusik" nannte und einem zentral plazierten Boxkampf (Szene 15: "Kämpfen"), auch wenn nur Schauspieler die Box-Kontrahenten "Dreieinigkeits Moses" und "Alaska Wolf Joe" mimten, so etwas hatte es noch nicht gegeben.⁴⁸ Das Echo des Erfolgs von *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* war laut genug, den Namen Bert Brecht weit bekannt zu machen. Um diesen Erfolg zu teilen, "schenkt" er seiner ständigen Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann die Idee und einige seiner besten Songs für ein weiteres Stück derselben Machart: *Happy End*. Als Opening-Act dieser Chicagoer Gansterposse betritt "Johnny Dutch, der Exweltmeister im Halbschwergewicht" die Bühne.⁴⁹ Obwohl Kurt Weill noch eine bewährte Musik beisteuert, wird das Stück ein Flop. Birma, Whisky, Zigarren und Revolver — das Publikum ist es leid, und Brecht ist es längst auch.

Er springt ab, wendet sich neuen, experimentelleren Formen des Theaters zu und entwickelt seine bis heute diskutier-

ten "Lehrstücke." Mit hinüber in diese sehr viel politischere Phase seiner Arbeit nimmt er — das Boxen. Sein umstrittenstes Lehrstück *Die Maßnahme* z.B. läßt er — in ganz bewußter Nachahmung der räumlichen Verhältnisse von Akteuren und Publikum beim Boxkampf — in einem vom Chor umgebenen Boxring aufführen. Der Ring bleibt geliebtes Theaterrequisit, wie der unverzichtbare rote Mond. Ein wenig Sentimentalität ist sicher auch im Spiel, wenn der Fleischkönig Chicagos in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* nach Jack Dempsey den Namen Mauler trägt. Und gleich im Einleitungskapitel zu seinem *Dreigroschenroman* prügeln sich zwei Bettler auf der Straße um das einträglichste Revier:

Zeige in offenem, ehrlichen Kampf, ob du fähiger bist als ich, eine sich gut rentierende Stellung zu besitzen, die wir beide erstreben.... Wende aber keine unfairen Mittel an, schlage nicht unter den Gürtel und ins Genick und laß die Knie aus dem Spiel! Der Kampf muß, soll er Geltung haben, nach den Regeln des Britischen Faustkämpferverbandes ausgefochten werden!⁵⁰

Natürlich hat Bert Brecht keinen Zweifel daran, daß in diesen Jahren 1933/34 die Kämpfe in Deutschland nach anderen als den Regeln des Marquess von Queensberry (1890) funktionieren.⁵¹ Es ist — nicht nur beim Boxen — unzweckmäßig, in einem aussichtslosen Kampf die eigene Existenz aufs Spiel zu setzen. Brecht verläßt Deutschland nach dem Reichstagsbrand und flieht unter "das dänische Strohdach" auf die Insel Fünen. Dort schreibt er 1935/36 ein Stück mit dem Titel *Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda*, ohne darauf verzichten zu können, eine Szene als Boxkampf zu arrangieren und "Die graue Schlucht" mit der Szenenanweisung "Durch Stricke und Pflöcke ist ein Boxring geschaffen worden" zu versehen.⁵²

Diesen Details ließen sich weitere hinzufügen. Festzuhalten bleibt, daß der *Kampf* als zentrale Kategorie seiner Texte immer wieder als Boxkampf in Szene gesetzt wird. Während seines Exils in USA bleibt das Boxen beliebtes Gesprächsthema. Seinen amerikanischen Freunden versucht er anhand der Boxkämpfe im New Yorker Madison-Square-Garden die Grundstrukturen des epischen Theaters zu erklären, und daß er später in einer Bearbeitung von zwei Gerhart Hauptmann-Stücken einen "Dr. Boxer" erst auftreten läßt, und dann streicht, ist kein Zufall.⁵³ Die Begrüßung von Coriolan und Tullus Aufidius "wie bei einem Boxmatch" in seiner Shake-

speare-Bearbeitung auf der Bühne des Berliner Ensembles im Jahre 1952 ist ganz offenbar ein bislang nicht wahrgenommenes Stilmerkmal seines Schreibens und seiner Theaterarbeit.⁵⁴ Als er ab 1952 zusammen mit Elisabeth Hauptmann seine erste Werkausgabe vorbereitet und dabei die meisten seiner Stücke einer Revision unterzieht, schreibt er einen Text, den er dem ersten Band voranstellen möchte und in dem er sich an die Zeit erinnert, in der die "großen mythischen Vergnügungen der Riesenstädte von jenseits des großen Teichs" ihn so beeindruckt und in seinem Schaffen beeinflußt haben; der Boxkampf spielte dabei die größte Rolle.⁵⁵

Der Lebenslauf des Dichters Bertolt Brecht gleicht verblüffend dem eines tugendreichen Boxers: er schlägt sich durch in Augsburg und München, auf Kirmesplätzen und in Kneipen. Er lernt dabei, Niederlagen einzustecken, aber auch den Ehrgeiz, die Disziplin und den Kampf gegen die Angst, es vielleicht doch nicht zu packen. Verehrt von vielen Frauen, die er allesamt besitzen will, zieht es ihn doch weiter, getrieben von seiner Produktivität und vom Willen nach Erfolg und Geld. Er läßt sich nicht unterkriegen, und er ist schlau. Obwohl er oft angezählt wird, übersteht er den Dschungel der Großstadt geschwächt, aber heil. Und als man ihn in Deutschland sperrt, da wartet er in seiner Ecke ruhig und geduldig auf die neue, große Chance. In den finsternen Zeiten hält er sich geschmeidig, arbeitet hart, ohne besonders aufzufallen. Er hält Kontakt zu den Freunden und hofft, daß sein Schreiben für die Schublade sich auszahlt. Als er zurückkommt, gibt es noch ein paar, die ihn kennen, die ihn unterstützen und ihm zu einem eigenen Theater verhelfen. Dort sitzt er dann noch ein paar Jahre, wie ein alter Boxer, der die Jungen trainiert, ihnen zeigt, was sie machen können, und ihnen einschärft, daß man seinen Gegner genau studieren muß. Denn sonst ist er nicht zu schlagen.

ANMERKUNGEN

¹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Reinbek: Rowohlt, 1981) 44; vgl. 25f. und 41f. Die ersten größeren Teile des Romans stammen aus den späten zwanziger Jahren; zu den hier genannten Bemerkungen existieren Vorarbeiten wie "Theologie und Boxen" bzw. "Logiker und Boxer"; vgl. 1973 und 1985-1994. Vgl. auch Musils Text von 1924 "Durch die Brille des Sports," *Tagebücher, Aphorismen...* (Hamburg 1955) 828.

² Vgl. das Gedicht von 1921 "Balaam Lai in seinem dreißigsten Jahr," Brecht, *Gedichte* 3, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 13 (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993) 212f (im folgenden zitiert als GBA).

³ "Sport und geistiges Schaffen," *Schriften* 1 (GBA 21) 122f. Der Text von Frank Thieß erscheint in *Uhu* 1 (Berlin 1926): 68-74. Brechts Antwort wurde nicht veröffentlicht.

⁴ Vgl. Arthur Cravan: *Der Boxer-Poet oder Die Seele im zwanzigsten Jahrhundert*, aus dem Französischen übers. von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt, 2. Aufl. (Hamburg: Edition Nautilus, 1991). Auch diese zweite, erweiterte Auflage ist zumindest in all den Punkten, die sich mit biographischen Details auseinandersetzen, ungenau. Jack Johnson war der erste schwarze Boxweltmeister (von 1909 bis 1915).

⁵ Vgl. die sehr materialreiche Untersuchung zu den verschiedensten Sportarten und ihrer filmischen Verarbeitung *Sports Films: A Complete Reference*, compiled by Harvey Marc Zucker und Lawrence J. Babich (Jefferson, NC: McFarland, 1987).

⁶ Vgl. sein biographisches Werk über Muhammad Ali, oder die Erzählung "Die schönste Zeit des Lebens," darin einen wunderbaren Boxkampf.

⁷ Aus diesem Grunde müssen die aktuellsten Beispiele, etwa die gerade erschienene deutsche Übersetzung von Leonard Gardners Roman *Fat City* (Reinbek: Rowohlt 1991, zuerst 1969) genauso wegfallen, wie die für eine größer angelegte Studie zu diesem Thema unausweichlichen Arbeiten von Literaten wie Karl Kraus, Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer, Heinrich Mann, Robert Musil und vielen anderen. Wichtige Anregungen habe ich von Joyce Carol Oates, *Über Boxen* (Zürich: Manesse, 1987). Der französische Philosophiehistoriker Alexis Philonenko hat kürzlich seine *Histoire de la Boxe* vorgelegt (Paris: Criterion, 1991). Ausgelassen werden müssen u.a. auch die Hinweise zu Heinrich Mann und seinem Boxerroman *Die große Sache*,

oder Brechts Verhältnis zu George Bernard Shaw, der ein großer Box-Freund und Freund von Boxern gewesen ist, und dessen Boxerroman *Cashel Byron's Profession* Brecht früh kannte.

⁸ Unveröffentlicht. Vgl. Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin (BBA), Signatur 436/90, Text 2; weitere Bruchstücke unter den laufenden Nummern 3267-3271 des Bestandsverzeichnisses. Der Stückentwurf erscheint 1994 in *Stücke* 10, GBA 10 (Stückfragmente).

⁹ Vgl. den ersten vollständigen Druck des Textes in: *Stücke* 1 (GBA 1) 329-341. Als Quelle benutzt Brecht die Novelle "Zachäus" (1903) des Norwegers Knut Hamsun, in der einerseits der Kampf, andererseits der Überdruß an der ständigen Auseinandersetzung zwischen zwei ungleich starken Männern (Zachäus und Polly) gezeigt wird. 1920 liest er Upton Sinclairs Roman *Der Sumpf* (*The Jungle*), den Chikagoroman des Dänen Johannes V. Jensen *Das Rad* und beginnt mit den Arbeiten an seinem Stück *Im Dickicht* (vgl. *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954* [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975], Eintrag vom 18. Juni 1920).

¹⁰ Vgl. das Gedicht "Gesänge vom VR," *Gedichte* 3 (GBA 13) 268. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Brecht hier ganz direkt auf die in Mode gekommenen Boxfilme anspielt, die in den Kinos gezeigt werden. Die *Augsburger Rundschau* meldet z.B. am 6. November 1920, daß "der sensationelle deutsch-dänische Boxkampf zwischen Breitensträter (Magdeburg) und Eckeroth (Kopenhagen)" im Augsburger Kino "Lu-Li" eine Woche lang jeden Abend gespielt würde (für diesen Hinweis danke ich Werner Hecht, Berlin).

¹¹ Vgl. das Gedicht "An meiner Wiege," *Gedichte* 3 (GBA 13) 242. Brecht schickt das Gedicht als Zustandsbericht im Oktober 1922 an seinen Freund Arnolt Bronnen.

¹² Vgl. Bertolt Brecht: *Tagebuch Nr. 10 1913*, hrsg. von Siegfried Unseld, Transkription der Handschrift und Anmerkungen von Günter Berg und Wolfgang Jeske (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989). Dieses erste überlieferte Tagebuch (geführt vom 15. Mai bis zum 25. Dezember 1913) ist insofern erstaunlich, als es ca. 80 Gedichte und einige Dramenentwürfe enthält (bis auf eine Ausnahme vorher unpubliziert) und die täglichen Anstrengungen zeigt, die der gerade 15jährige Schüler unternimmt, ein Dichter zu werden; beachtenswert ist auch die motivische Dominanz des Kampfs.

¹³ Die Kenntnisse der frühen Liebes- und Beziehungsabenteuer Brechts wurden in den letzten beiden Jahren durch zwei Briefe-Ausgaben sehr eindrücklich vermehrt: Brecht, *Briefe an Marianne Zoff*

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

und *Hanne Hiob* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990) und Brecht, *Liebste Bi: Briefe an Paula Banholzer* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992).

¹⁴ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, 11.

¹⁵ Brecht notiert das Gedicht Mitte 1920 in sein Notizbuch, vgl. *Gedichte 3* (GBA 13) 171f.

¹⁶ "Anne Smith erzählt die Eroberung Amerikas," *Gedichte 3* (GBA 13) 286f.; vgl. auch das Gedicht "Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York," *Gedichte 1* (GBA 11) 243-250.

¹⁷ Seine Phantasien von den exotischen Fernen verdichten sich für Brecht zu seinem ersten literarischen Erfolg: im September 1921 erscheint im *Neuen Merkur* 5.6 (München): 394-407 seine Seeräuber- oder "Flibustier"-Geschichte "Bargan läßt es sein" (auch in *Die unwürdige Greisin und andere Geschichten*, hrsg. von Wolfgang Jeske [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990] 10-26). In Berlin, so schreibt Brecht in einem Brief an Paula Banholzer im Dezember 1921, "...kriege ich viele Verbindungen, die Leute kennen alle die Novelle im *Merkur* und reden einiges davon und wollen mir alle noch behilflich sein."

¹⁸ "Ich sitze wie auf einer Insel. ...mitten in dem ungeheuren Häuserhaufen, dem Tohuwabohu der Autos, Bahnen, Theater" (Brief an Paula Banholzer, 29. Februar 1920); "Ich lebe wie auf einer Insel" (Brief an Paula Banholzer, 3. März 1920), beide in Brecht, *Liebste Bi*.

¹⁹ Vgl. *Der Querschnitt: Zeitschrift für Kunst und Boxsport*, Jg. 1 (hrsg. von Alfred Flechtheim u.a., Berlin 1921): 221. Der Untertitel ändert sich mehrmals. Die Zeitschrift veranlaßt einige Boxer, über ihr eigenes Selbstverständnis und die Ästhetik des Boxsports in dieser Zeit zu schreiben; so etwa den Franzosen Georges Carpentier, "Die Psychologie des Boxens: Geistige Konzentration," Jg. 6 (1926): 383f.

²⁰ Vgl. den nunmehr zwanzig Jahre alten, leider wenig zur Kenntnis genommenen Aufsatz von Leroy R. Shaw "The Morality of Combat: Brecht's Search for a Sparring Partner," *Brecht heute - Brecht Today*, Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft 1 (Frankfurt/M.: Athenäum, 1971) 80-97. Die homoerotische Konnotation des Männerkampfs wird hier für das Frühwerk sehr präzise herausgearbeitet.

²¹ Z.B. in *Der Box-Sport*, Amtliches Organ des Verbandes Deutscher Faustkämpfer..., Jg. 1ff (Berlin 1920ff), hier vom 6. März 1924.

²² Vgl. dazu Max Schmeling, *Mein Leben — Meine Kämpfe* (Leipzig und Zürich: Grethlein & Co., 1930) und ders., *Erinnerungen* (Frankfurt/M. und Berlin: Ullstein, 1977).

²³ Vgl. die Autobiographie Vicki Baums, *Es war alles ganz anders* (München: List, 1987) 366-370; vgl. vor S. 203 ein Foto mit Vicki Baum am Punchingball.

²⁴ "Die Krise des Sports," *Schriften* 1 (GBA 21) 222-224.

²⁵ "Die Todfeinde des Sportes," *Schriften* 1 (GBA 21) 224f.

²⁶ Emil Hesse-Burri, später Emil Burri war Medizinstudent, danach Schriftsteller und Theaterautor. Briefe Brechts an ihn sind aus der Zeit von 1927 bis 1953 erhalten. Burri gehört zu den lebenslangen Freunden Brechts.

²⁷ "...und als er, sein angrenzendes Arbeitszimmer durchschreitend, an einem Boxball, der dort hing, vorbeikam, gab er diesem einen schnellen und heftigen Schlag," schreibt Robert Musil; vgl. *Der Mann ohne Eigenschaften* (Reinbek: Rowohlt, 1981) 13. Der Roman weist für dieses Thema — der Geistesmensch und das Boxen — wichtige Motive und Tatsachen auf.

²⁸ "Sport und geistiges Schaffen," *Schriften* 1 (GBA 21) 122f.; vgl. auch *Tagebücher 1920-1922*, 210.

²⁹ Max Schmeling, *Erinnerungen*, 140.

³⁰ "Der Kinnhaken," mit Illustrationen von Gustav Kamelhard, *Scherls Magazin* 1 (Berlin, 6. Januar 1926): 48-50. Diese und weitere für diesen Zusammenhang wichtige Erzählungen und Geschichten sind versammelt in Brecht, *Die unwürdige Greisin und andere Geschichten*; "Der Kinnhaken" hier auf S. 43-47.

³¹ Vgl. *Gedichte* 3 (GBA 13) 347; das Gedicht ist um 1926 entstanden. "Wenn man das gesalzene Krabbenzeug aß" ist ein weiteres Gedicht aus dieser Zeit mit Box-Anspielungen: "Und es schließt eine Faust mit einem Schlag/Ein Aug, das zuviel sah," *Gedichte* 3, 326.

³² Interview Bernard Guillemins mit Brecht in der *Literarischen Welt*, Berlin, am 30. Juli 1926; zitiert nach *Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975) 187-190.

³³ "Der Lebenslauf des Boxers Samson Körner: Erzählt von ihm selber, aufgeschrieben von Bert Brecht," mit Zeichnungen von Otto Schmalhausen, *Die Arena: Das Sportmagazin* 1 (Berlin, Oktober 1926) und 4 (Januar 1927); auch in *Die unwürdige Greisin und andere Geschichten*, 48-71. Die Titelblätter der Zeitschrift wurden von John Heartfield gestaltet. Bereits am 28. Februar 1924 veröffentlicht die Zeitschrift

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Boxsport (Nr. 178) Arthur Bülow's Kurzbiographie von Paul Samson-Körner ("Ein kurzer Überblick über Paul Samson-Körner").

³⁴ Am 6. März 1924 ist Paul Samson-Körner erstmals auf dem Titelbild von *Der Boxsport* abgebildet. Das berühmte gewordene Foto, daß Brecht zusammen mit Paul Samson-Körner zeigt, wurde erstmals gedruckt im *Querschnitt* 3 (März 1926): 202.

³⁵ Kurt Weill, *Musik und Theater: Gesammelte Schriften*, mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews, hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Berlin: Henschelverlag, 1990) 255.

³⁶ "Dekoration," *Schriften* 1 (GBA 21) 283f.

³⁷ Vgl. auch die sehr genau recherchierte und ausführliche Monographie über den Berliner Sportpalast von Alfons Arenhövel u.a., *Arena der Leidenschaften: Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910-1973* (Berlin: Verlag Willmuth Arenhövel, 1990), mit einer Darstellung der Rolle des Sportpalastes während des Faschismus.

³⁸ Vgl. Brechts Text vom 1926 "Es gibt kein Großstadttheater," *Schriften* 1 (GBA 21) 134f.

³⁹ Vgl. den "Vorspruch" zu *Im Dickicht der Städte*, *Stücke* 1 (GBA 1) 438.

⁴⁰ Vgl. den Text "Die Todfeinde des Sports."

⁴¹ Es gibt aus der Zeit 1924/25 zwei Songs mit demselben Titel; dieser beginnt "Ach Johnny...." Er entsteht im Zusammenhang mit den "Mahagonnygesängen" der *Hauspostille*. Vgl. *Gedichte* 3 (GBA 13) 297f.

⁴² George Bernard Shaw schreibt dazu unter dem Titel "Carpentier in Defeat" am 21. September 1921 in der Londoner Zeitung *The Observer* eine Reportage.

⁴³ *Das Renommee: Ein Boxerroman*, *Prosa* 2 (GBA 17) 423-439.

⁴⁴ *Tagebücher 1920-1922*, 208 (Eintrag von 1926). Unter diesem Leitthema versammelt Brecht seit seiner Übersiedelung nach Berlin zahlreiche Stückprojekte (vgl. *Stückfragmente*, GBA 10; erscheint 1994) und die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*.

⁴⁵ "Notizen über Brechts Arbeit 1926," in Elisabeth Hauptmann, *Julia ohne Romeo* (Berlin/DDR: Aufbau, 1977) 171.

⁴⁶ Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, 221 (Eintrag von 1935).

⁴⁷ "Gedenktafel für zwölf Weltmeister," *Gedichte* 3 (GBA 13) 379-382.

⁴⁸ Hiervon wird eine Schallplattenaufnahme hergestellt, die es heute wieder auf Compact-Disc zu kaufen gibt. Während der Proben zu dieser Inszenierung am Kurfürstendamm-Theater kommt es zum offenen Bruch zwischen Brecht und Weill und sehr bald darauf zum vorläufigen Ende ihrer viele Jahre währenden Kooperation.

⁴⁹ *Happy End: Komödie in drei Akten. Von Dorothy Lane*, in Hauptmann, *Julia ohne Romeo*, 65-135. Hauptmann schreibt und publiziert das Stück unter dem Pseudonym Dorothy Lane. Sie übersetzt in dieser Zeit ein Boxer-Stück von Ferdinand Reyher *Don't bet on fights* unter dem Titel *Harte Bandagen* ins Deutsche — es wird Silvester 1929 in Berlin aufgeführt — und versorgt Brecht mit einschlägiger Literatur, vgl. dazu auch Brecht, *Briefe* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981) und *Journale dieser Zeit* sowie James K. Lyon, *Brecht's American Cicerone* (Bonn: Bouvier, 1978) 39ff (Kapitel IV: "Berlin, Brecht and 'Don't bet on fights'").

⁵⁰ *Prosa* 1 (GBA 16) 13 (Kapitel: "Die Bleibe").

⁵¹ Der Boxsport wird von den Deutschnationalen und den Faschisten als charakterbildender Volkssport propagiert. "The linking of national sports programs with political rejuvenation was certainly a central part of fascist politics in Germany and Italy, and it is also true that both Hitler and Mussolini saw boxing as a particularly wholesome antidote to what the former [Hitler] called 'peaceable aesthetics and physical degenerates,'" schreibt David Bathrick in seinem Aufsatz "Max Schmeling on the Canvas: Boxing as an Icon of Weimar Culture," *New German Critique* 51 (Fall 1990): 113-136.

⁵² *Stücke* 10 (GBA 10; erscheint 1994).

⁵³ Vgl. *Biberpelz und roter Hahn*, Brecht, *Stücke* 8 (GBA 8).

⁵⁴ Vgl. *Coriolanus*, Brecht, *Stücke* 9 (GBA 9) 7-81. Seine Mitarbeiterin Käthe Rüticke notiert diese Eigenart der Brechtschen Bearbeitung (zu Akt I:8) des Shakespeare-Stücks in einem Protokoll, vgl. GBA 9, 354.

⁵⁵ "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke," *Schriften* 3 (GBA 23; erscheint 1993).

Murder in the Elevator Shaft: Benjamin, Brecht and the Detective Novel

Brecht's novel fragment "Tatsachenreihe" and Benjamin's plans for a detective novel are so closely related that one could assume they cooperated in Fall 1933 when they met in Paris. Benjamin as well as Brecht had dealt with the detective novel form and now both attempted to use it for enlightened contents. The motifs of economic and sexual blackmail, which recur in the *Threepenny Novel*, permit us to ascribe the plot of the planned detective novel to Brecht. Benjamin played the role of collaborator. They also intended changes in the genre's patterns: only the reader and the detective were to know the culprit at the end. Linking Benjamin and Brecht was also their shared interest in refunctionalizing forms of popular culture; the collaborative work on a detective novel reveals a new facet in their relationship.

Meurtre dans la cage d'ascenseur: Benjamin, Brecht et le roman policier

Le fragment de roman de Brecht intitulé "Tatsachenreihe" et les plans de Benjamin en vue d'un roman policier sont si intimement liés qu'on peut supposer qu'ils ont collaboré en automne 1933 à Paris. Benjamin et Brecht ont tous deux travaillé sur la forme du roman policier et tentent à présent de s'en servir pour des contenus progressistes. Les motifs de chantages économique et sexuel, qui se retrouvent dans le *Dreigroschenroman*, permet d'attribuer à Brecht l'intrigue du projet de roman policier. Benjamin y a joué le rôle de collaborateur. Ils projetaient également des changements dans les patterns du genre: seul le lecteur et le détective devaient savoir qui était la coupable à la fin. Benjamin et Brecht avaient aussi un commun intérêt pour la refunctionalisation des formes de culture populaire; le travail de collaboration sur le roman policier révèle un nouvel aspect de leur relation.

Asesinato en el hueco del ascensor: Benjamin, Brecht, y la novela policiaca

El fragmento de la novela de Brecht "Tatsachenreihe" y los planes de Benjamin para una novela policiaca están tan íntimamente relacionados que podemos suponer que ellos cooperaron en el otoño de 1933 cuando se encontraron en París. Tanto Benjamin como Brecht habían trabajado con la novela policiaca, y ahora pretendían utilizarla para contenidos más progresistas. Los temas de chantaje económico y sexual, que reaparecen en *Dreigroschenroman*, nos permiten atribuir a Brecht la trama de la planeada novela policiaca. Benjamin hizo de colaborador. Ellos pretendían modificar los patrones del género: solamente el lector y el detective iban a conocer al culpable al final. Benjamin y Brecht también tenían en común el interés por la refuncionalización de formas de la cultura popular; el trabajo de colaboración en una novela policiaca revela un nuevo aspecto de su relación.

Mord im Fahrstuhlschacht: Benjamin, Brecht und der Kriminalroman

Lorenz Jäger

Ein Gruß an Erdmut Wizisla

I. "Scotland Yard!"

Wer einmal die Arbeitsräume des Brecht-Archivs in Berlin besucht hat — für den Fremden wirkt die Anlage zunächst labyrinthisch — wird sich an die Türme von Kriminalromanen erinnern, die dort in den Regalen gestapelt liegen; zerlesene billige Bände aus dem Besitz von Brecht und Helene Weigel. Und wer in dem "Verzeichnis der gelesenen Schriften" blättert, das Benjamin als sorgfältiger Chronist seiner Lektüre führte, wird feststellen, daß unter den literarischen Gattungen der Kriminalroman die meisten Eintragungen aufweisen kann.¹ Der Streit um den *Autor* Benjamin mag für einen Moment ruhen — war es ein Philosoph oder ein Schriftsteller, der die "Leiche als Emblem" (GS I: 390-393), die "Spur" (GS V: 281-300) und den "Tatort" (GS II: 385) als ästhetische Phänomene bedachte? — von dem *Leser* steht fest, daß er Bildung und Zerstreuung in einer dem Lustprinzip folgenden Lektüre zwanglos zu vereinen wußte: friedlich steht in seinem Verzeichnis "Das Testament des Bankiers" neben Petrarca (GS VII: 442), "Das entfesselte Schicksal" neben Campanella (GS VII: 446), die "Gefährliche Schönheit" neben Cervantes (GS VII: 444) und "Auf falscher Spur" neben Goethes Briefwechsel mit dem Grafen Reinhard (GS VII: 444).

Die Theoretiker der Moderne wenden sich Verfahren und Medien zu, deren ästhetischer Status problematisch ist. Aby Warburg nimmt Briefmarken und Zeitungsbilder in die Kunstgeschichte auf; Ernst Bloch beschäftigt sich mit Kunstgewerbe und Jahrmarkt; Benjamin schreibt über Kinderreime und Schießbudenbilder, Brecht über Karl Valentin und den "Plärerer." Gemeinsam ist ihnen die Lockerung eines erstarrten Begriffs von Kunst; von der Ästhetik dieser Autoren sprechen heißt: im Einzelfall zu analysieren, wie die Herausforderung durch un- oder protokünstlerische Verfahrensweisen beant-

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 18 (Madison: The International Brecht Society, 1993)

wortet wird. Die Frage, warum gerade der Kriminalroman zur beliebtesten massenliterarischen Gattung der modernen Intelligenz wurde, läßt sich mit dem Hinweis auf zwei essentials der Form vorläufig beantworten: zum einen steht sie mit ihren Generierungsregeln (anders als etwa die phantastische Literatur) innerhalb der Sphäre der entzauberten Welt, zum anderen behauptet sie in der Problemlösung eine (freilich in der Gattungsgeschichte stets neu gedeutete und inzwischen selbstkritisch gewordene) Rationalität und damit eine Verwandtschaft mit Forschungsprozessen oder intellektuellen Unternehmen. Von daher ist es zu verstehen, daß sowohl Benjamin wie Brecht sich mehrfach mit der Gattung auseinandergesetzt und zeitweilig auch als Autoren an ihr versucht haben. Ernst Bloch erkannte mit wahlverwandtem Blick an Brecht die Züge des Sherlock Holmes;² als Benjamin ihm vom Projekt der "Pariser Passagen" berichtete, war seine spontane Antwort: "Die Geschichte zeigt ihre Marke von Scotland Yard" (GS V: 1033).

Über seine exzessive Lektüre von Kriminalromanen hat Benjamin an verschiedenen Stellen Rechenschaft abgelegt: in einer Vignette der *Einbahnstraße* unter dem Titel "Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung" (GS IV: 88-89), in dem Denkbild "Kriminalromane, auf Reisen" (GS IV: 381-383) und in den literatursoziologisch inspirierten Passagen der Abhandlung *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (GS I: 542f.). Dabei ist ein gemeinsames Muster erkennbar: seine Lektüre ist vornehmlich bestimmt von dem physiognomischen Interesse an der Dingwelt des 19. Jahrhunderts und ihren sozialen Räumen — an dem bürgerlichen Interieur, in dem feudale und exotische Versatzstücke dem Verbrechen die angemessene ästhetische Umgebung schaffen; an den frühen Eisenkonstruktionen der Bahnhöfe, in denen die Spannung der Reise mit der der Lektüre in Korrespondenz tritt; an den Straßen der Großstadt, in denen der Einzelne in der Menge untertauchen kann. Implizit ist damit die Richtung auf die Topographie des Passagenwerks angedeutet: Benjamin liest den Kriminalroman als Historiker des 19. Jahrhunderts, dem entspricht im übrigen seine Schätzung gerade solcher Autoren, die, wie Gaston Leroux und A.K. Green, in den zwanziger Jahren bereits leise anachronistisch wirken mußten.³

Darüber hinaus läßt sich ein bestimmter Verbrechenstyp identifizieren, der Benjamin immer wieder zu einem gebannt auf dem Tatort verweilenden Blick gelockt hat: literarische Darstellungen unverdrängter, blutiger Grausamkeit in einem sinnlich-luxuriösen Ambiente, vom Barock bis zur Moderne,

von Calderons Drama über Herodes, der Mariamne ersticht, bis zu Baudelaires Gedicht über eine ermordete Hure ("Une martyre") spielen in seinem Werk geradezu eine Schlüsselrolle (vgl. GS II: 246-276, und I: 1147); sie verfolgen ihn bis in seine Träume (vgl. GS IV: 118-119). Das "Benjaminsche Verbrechen" geschieht vorzugsweise in einer hochaffektiven Situation, genauer: in dem Moment des Umschlagens von Liebe in Haß. Noch der Engel der autobiographischen Fiktion "Agesilaus Santander," ein spirituelles alter ego, erinnert an jene Möglichkeit — auch er hat "spitze, ja messerscharfe Schwingen" (GS VI: 523) — aber er realisiert sie nicht mehr. Er hat seine Affekte zu Geduld sublimiert und macht "keine Miene, auf den, den [er] gesichtet hat, zu stürzen" (ebd.).

Ganz anders liest Brecht den Kriminalroman: nicht als Historiker, sondern als Autor, der mit literarischen Formen spielerisch-virtuos experimentiert. Von der Bibel und den antiken Historikern bis zum modernen Kunstmärchen, ja bis zum trivialen Liebesroman reicht die Spannweite allein der Prosaformen, die er rezipierte; von der weltliterarischen Hochkultur also bis zur zeitgenössischen populären Kultur. Gegen die Versuche, das Modell des bürgerlichen Romans verbindlich zu machen, verteidigt er das Recht des Artisten auf Formenvielfalt; gegen die Darstellung eines Charakters setzt er die einer Karriere. Als Derivat einer Karriere, als zweckrationale Handlung erscheint bei ihm nicht selten das Verbrechen. Bei Gelegenheit des *Dreigroschenromans* stellte Benjamin dazu fest:

Bürgerliche Rechtsordnung und Verbrechen — das sind nach der Spielregel des Kriminalromans Gegensätze. Brechts Verfahren besteht darin, die hochentwickelte Technik des Kriminalromans beizubehalten, aber dessen Spielregel auszuschalten. Das Verhältnis zwischen bürgerlicher Rechtsordnung und Verbrechen wird in *diesem* Kriminalroman sachgemäß dargestellt. Das letztere erweist sich als ein Sonderfall der Ausbeutung, die von der ersteren sanktioniert wird. (GS III: 447-448)

Brecht interessiert sich deshalb auch zumal für Motive aus dem Stoffkreis der Wirtschaftskriminalität.⁴ Wenn er von den Figuren des Kriminalromans behauptet, sie seien "beinahe ausschließlich [von] ihren materiellen Interessen" (GW 19: 452) geleitet, so mag das als Aussage über die Gattung weniger überzeugen denn als Umschreibung der Absichten, die er mit seinen eigenen Prosaprojekten verfolgte.

Was die kriminalistische Rationalität betrifft, so hat Brecht in seinen Notizen "Über die Popularität des Kriminalromans" (GW 19: 450-457) ein eng an die positivistische Wissenschaftstheorie seiner Zeit anschließendes Bild gegeben, in dem Begriffe wie "Experiment," "Dokument" und "Kausalität" dominieren. Differenzierter allerdings ist die Rationalität beschaffen, die er seinen Detektivfiguren tatsächlich mitgab und die am Beispiel der Erzählung "Der Javameier" (GW 11: 62-72) kurz skizziert werden soll. Während der klassische Detektiv der Gattungstradition sich zum Tatort aufmacht, Spuren sichert und Zeugen vernimmt, ist der Detektiv dieser Erzählung — der Fischhändler Samuel Kascher — geradezu anti-thetisch angelegt: als distanzierter, kühl das Geschehen verfolgender Beobachter. Wohl hört er in der Nacht den Schuß, aber er bleibt im Bett. Von der Tat berichten ihm die Köchinnen der Nachbarschaft, vom Tatort der Milchhändler, von der Person des Ermordeten die Zeitung. Die Leiche anzuschauen, weigert er sich, weil er sonst um seine Objektivität fürchten müßte: "Leichname erbittern einen" (GW 11: 72). Eine ostentative Passivität ist ihm eigen; sanftmütig und "östlich" veranlagt, kritisiert er den energischen, unternehmenden Erzähler als "zu westlich" (GW 11: 68). Tatsächlich scheinen in die Figur dieses Detektivs Maximen asiatischer Weisheit eingegangen zu sein und man möchte vermuten, sie sei direkt nach dem Bild geformt, das Laotse vom Weisen des Tao gibt:

Ohne aus der Tür zu gehen, kennt man die Welt. Ohne aus dem Fenster zu schauen, sieht man den *Sinn* des Himmels. Je weiter einer hinausgeht, desto geringer wird sein Wissen. Darum braucht der Berufene nicht zu gehen und weiß doch alles. Er braucht nicht zu sehen und ist doch klar. Er braucht nichts zu machen und vollendet doch.⁵

Auch sonst ist die entspannte, angereicherte Rationalität für Brechts Detektive das charakteristische Verfahren. In der Erzählung "Eßkultur" (GW 11: 337-343) verwandelt sich eine Gesellschaft von Kunstfreunden während der Zubereitung und dem Verzehr einer üppigen Mahlzeit in einen kollektiven Detektiv; fast unmerklich geht dabei das gastrosophische Rasonnement über in die Lösung des Rätsels um einen erschlagenen Koch.

II. Der Fall

Brechts fragmentarisch gebliebener Versuch eines Kriminalromans ist unter dem Titel "Tatsachenreihe" 1989 veröffentlicht worden;⁶ er dürfte auf das zweite Halbjahr 1933 zu datieren sein. Geplant war zunächst sogar eine Serie von Romanen mit einem älteren Mann, dem pensionierten Richter Lexer, als durchlaufender Detektivfigur; eine innovative Pointe hätte darin bestanden, daß nur der Detektiv und der Leser am Ende den Täter kennen. Die begrenzte Loyalität des Detektivs zur legalen Ordnung, bereits von Kracauer als Tendenz der Gattung erkannt, wäre hier explizit ausformuliert worden. Wie alle großen Detektive hat der Richter Lexer eine besondere Passion, er ist ein "fotografischer Amateur":

Sein Ehrgeiz besteht darin, zu jedem der ihn beschäftigen- den Fälle sich ein fotografisches Archiv anzulegen. Und es wäre das Glück seiner alten Tage, wenn es ihm einmal gelingen würde, eins seiner Bildchen — in deren kriminalistischen Wert nur der Leser eingeweiht ist — in einer illustrierten Zeitung zu plazieren. Aber sei es nun infolge der dilettantischen Ausführung dieser Bilder, sei es infolge anderer Umstände, geht dieser Wunsch ihm niemals in Erfüllung. Um so ergiebigere Aufschlüsse gewinnt er gelegentlich aus Bildern, die ihm selbst aus illustrierten Zeitungen vor Augen kommen. (GBA 17: 444)

Bereits diese leicht ironisch getönte Charakteristik erlaubt einige Schlußfolgerungen. Die älteren Detektive vertreten Spitzenleistungen der Rationalität, Sherlock Holmes etwa versteht sich auf chemische Analysen ebenso wie auf das Violinspiel: auf wissenschaftlich avancierte und künstlerisch virtuose Verfahrensweisen also; sein gelegentlicher Konsum von Kokain ergänzt das Bild der künstlichen Paradiese der ratio. Er ist der Charismatiker der detektivischen Rationalität. Ihm gegenüber erscheint Brechts Detektiv veralltäglicht und seine Rationalität eher auf Verallgemeinerung hin angelegt, der fotografische Dilettantismus verbindet ihn mit unzähligen Anderen. Soziale Erfahrung ist in Gestalt von skeptischer Altersweisheit in seine Rationalität eingeflossen, mit Brechts anderen Detektiven teilt er die Genußfähigkeit, er wird als Weinkenner geschildert.

Zu *einem* Roman der geplanten Serie haben sich Notizen und Kapitelentwürfe erhalten, die nun vorgestellt werden

sollen: Karl Seifert, der sich als Vertreter tarnt, nutzt einen Paragraphen des Handelsgesetzbuchs, um Aktiengesellschaften Geld abzupressen.⁷ Unterstützt wird er von einer Mitarbeiterin, gleichzeitig verfolgt ihn seine eifersüchtige Ehefrau. Zum Verhängnis wird ihm schließlich eine Sekretärin, die durch seine Machenschaften von Arbeitslosigkeit bedroht ist. Seifert bietet ihr an, auf seinen Gewinn zu verzichten, wenn sie ihm sexuell zu Willen ist; sie geht darauf ein, beide treffen sich in einem Hotel, und hier nutzt die Sekretärin dann die plötzlich sich bietende Gelegenheit, den angetrunkenen Seifert in den Fahrstuhlschacht zu stoßen; einen Regenschirm umklammernd stürzt er zu Tode.

Eine gewisse Familienähnlichkeit verbindet den Schurken Seifert, einen Ausbeuter im ökonomischen wie im sexuellen Sinne, mit anderen Figuren Brechts: er versucht im kleinbürgerlichen Maßstab einer deutschen Mittelstadt, was Cäsar in Rom und der Macheath des *Dreigroschenromans* in London erfolgreicher praktizieren: eine Karriere, die über Erpressungen jeglicher Art verläuft.⁸ Szenen mit betrogenen Ehefrauen und überhaupt "Frauengeschichten" (so im *Cäsar*, GBA 17: 349) begleiten hier wie dort die Helden auf ihrem Weg nach oben.

Das Fragment, gewiß ein eher leichtgewichtiges Produkt, hat für die Forschung einen besonderen Reiz: Benjamin war an seiner Entstehung beteiligt, wie sich aus einer Schematisierung des Materials von seiner Hand belegen läßt (GS VII: 847-848). Datierbar ist die Zusammenarbeit auf Ende September/Anfang Oktober 1933, als beide sich in Paris trafen.⁹ Benjamins Aufgabe bestand offenbar darin, den Stoff zu einer plausiblen Detektionsgeschichte zu ordnen, denn die Skizzen Brechts gaben zunächst die bloße Abfolge der Ereignisse, eben die "Tatsachenreihe" (vgl. Typoskript B 1, GBA 17: 447-451). Benjamins Entwurf markiert demgegenüber eine spätere Stufe des Plans; er beginnt, wie das von unbekannter Hand stammende Typoskript B 2 (GBA 17: 451-455), mit dem Einkauf eines Korkenziehers, führt aber dann vor allem für die späteren Kapitel Motive ein, die bei Brecht noch fehlten: die Generalversammlung der erpreßten Aktiengesellschaft etwa, dann zumal Stichworte zum Verfahren des Detektivs und zu seinem Bündnis mit der Sekretärin.

An der Kooperation war möglicherweise der weitere Brecht-Kreis beteiligt; noch am 23. Dezember 1933 meldet Benjamin an Brecht: "Ein Rendezvous, das ich mit Kaspar¹⁰ wegen des Kriminalromans hatte, wurde leider von ihm verpaßt."¹¹ Es dürfte also sinnvoll sein, bei dem geplanten Roman von einem

Projekt der "Brecht-Werkstatt" zu sprechen; als wichtiges Motiv mag dabei mitgespielt haben, in der ersten Zeit des Exils die materielle Existenz der Mitarbeiter zu sichern. Zur Stellung des Entwurfs in der Gattungsgeschichte nun noch einige Bemerkungen. Die ästhetischen Mittel des victorianischen Kriminalromans fehlen fast völlig — nur der milde Anglizismus des Namens Lexer weist noch auf die Tradition:¹² hier gibt es weder die "aristocrats of crime"¹³ noch die exquisiten Schauplätze, noch auch die Grellheit in der Ausführung des Verbrechens, die etwa Conan Doyle in einem hochkomplizierten Mord mit exotischen Giftschlangen zelebrierte. Vielmehr eine graue Welt von Angestellten, Vertretern, Ehezwisten; der Schauplatz ist eine mittlere deutsche Stadt, auch die Wahl eines Hotelfahrstuhls als Tatort weist auf die Tendenz zur Veralltäglichen. Dem Leser wäre dabei der Verzicht auf manche Vergnügungen der Lektüre abverlangt worden; entschädigt werden sollte er vermutlich mit satirischen Partien, die sich besonders im Typoskript B 2 finden, wo Seifert, als Vertreter für Rasierklingen getarnt, sich über Bartpflege als "Kulturfaktor ersten Ranges" ausläßt (GBA 17: 454), unter Berufung auf Heines "Klinge, kleines Frühlingslied."

Aber noch etwas Tieferes hat sich hier verschoben: während im älteren Kriminalroman die Welt intakt und nur lokal, an der Stelle des Verbrechens, gestört ist, erscheint sie nun in sich brüchig und das Ende stellt nicht ihre Ordnung wieder her, sondern entläßt den Leser als Mitwisser ihrer Krise. Auf den ersten Blick erkennbar ist die Krise der Wirtschaft: Firmenzusammenbrüche, entwertete Aktien, feuchte Wohnungen und drohende Arbeitslosigkeit waren als drastisches "tua res agitur" dem deutschen Leser zgedacht.¹⁴ Dann eine Krise der Moral, mit der der Leser konfrontiert wird: schuldig im Sinne der Fabel ist das Mordopfer, nicht die Täterin — auch dies eine kühne Innovation gegenüber dem Gattungsschema. Schließlich eine Krise des Persönlichkeitsbegriffs. Denn worin besteht hier die Überlegenheit des Detektivs über die Polizei? Darin, daß er Abschied genommen hat von der Annahme einer moralischen Kohärenz und damit von der Suche nach langfristigen Motiven, von der die Nachforschungen der Polizei, die sich auf die Mitarbeiterin und die Ehefrau konzentrieren, weiterhin beherrscht bleiben. Lexer dagegen kann in der Sekretärin die Täterin erkennen, weil er mit Brecht die problematische Annahme einer unbegrenzten moralischen Wandelbarkeit teilt: "Es sind lediglich die gesellschaftlichen Umstände," so Brecht, "die das Verbrechen ermöglichen oder

nötig machen" (GW 19: 455). Der Roman wäre eine Anweisung zum Verhalten in der Krise geworden und läßt sich insofern rückbeziehen auf ein anderes Projekt, das Brecht und Benjamin kooperativ zusammengeführt hatte: auf den Plan der Zeitschrift *Krise und Kritik* von 1930/31.¹⁵ Unbetroffen von der Krise ist hier einzig die Vernunft selbst; es ist die Perspektive des Detektivs, die noch ungebrochen die Lektüre leitet. Erst neuere Entwicklungen haben auch diese letzte Sicherheit ankorrodiert; genannt sei hier nur *La troga*, ein in Deutschland noch unbekanntes Meisterwerk von Giampaolo Rugarli, das den Detektiv zum Opfer seines eigenen Interpretationswahnes werden läßt.¹⁶

Spekuliert werden kann über die Frage, warum der Entwurf nicht zu Ende geführt wurde. Für Brecht mag dabei entscheidend gewesen sein, daß er mit dem *Dreigroschenroman* unmittelbar anschließend einen Stoff bearbeiten konnte, der der "Tatsachenreihe" verwandt war, aber einen weiteren Gehalt in sich barg. Strukturell ähnlich sind beide Arbeiten darin, daß sie institutionalisierte Machtverhältnisse personalisierend als Netz gegenseitiger Erpressungen auslegen; Brechts soziale Wahrnehmung erscheint vom kriminalistischen Muster der Erpressungsgeschichte vorgeprägt. Fast allgegenwärtig sind in seinem Werk die Erpresser, sei es von sexueller Willfähigkeit (schon in dem Jugenddrama *Die Bibel*, GBA 1: 7-15), sei es von Geld oder von Wohlverhalten im Machtkampf. Mehr noch als auf literarische Vorbilder weist dieses Motiv in Brechts Triebstruktur. Mit der unvermittelten Gier des Haben-Wollens treten seine Protagonisten der Welt gegenüber und verkünden ihre Wünsche nach Nahrung — "Ich will Fleisch haben!" (*Baal*, GBA 1: 74) — nach Liebe — "Ich will Gaveston haben" (*Eduard I.*, GBA 2: 11) — und nach Land — "Zweite Stimme: Was willst du noch haben? *Hannibal*: Italien!" (*Hannibal*, GW 7: 2875). Die zentrale Rolle, die das Motiv der Erpressung in der "Tatsachenreihe" einnimmt, legt es nahe, trotz aller offenen Fragen über die Autorschaft bei einzelnen Typoskripten, von einem Plan Brechts zu sprechen, bei dem Benjamin die Rolle des Mitarbeiters zukam.

III. Der Komplize

Benjamin wurde zur Mitarbeit nicht zufällig herangezogen. Er hatte Erfahrungen mit populären Formen im Rundfunk sammeln können;¹⁷ manche seiner Kindersendungen sind als Fortschreibung der Pitavaltradition zu lesen, etwa die über

amerikanische Alkoholschmuggler (GS VII: 201-206) oder die über Räuberbanden im alten Deutschland (GS VII: 152-159). An einem Kriminalstück des Freundes Wilhelm Speyer hatte er mitgearbeitet; Thomas Mann, der es 1933 in Zürich sah, nannte es immerhin "einen wirksamen und gewandt dialogisierten Reißer."¹⁸ Vor allem aber: spätestens ab Mai 1933 trug Benjamin sich mit eigenen Plänen, die er Gretel Adorno in einem Brief aus Ibiza mitteilte:

Von den Projekten wäre allenfalls das eines Kriminalromans erwähnenswert, den ich freilich nur schreibe, wenn ich die Vermutung haben kann, er müsse glücken. Noch kann ich erst mit großem Vorbehalt an einen denken, tun vorderhand nichts anderes als auf kleinen Zetteln Szenen, Motive, Tricks zu späterer Überlegung aufschreiben. (GS VII: 845)

Will man versuchen, diese Notate zu gruppieren, so bietet sich die folgende Einteilung an: zum einen handelt es sich um Motive, die Benjamin einer Revision seines theoretischen Bestandes abgewinnt. "Leiche in einer Statue" (GS VII: 849), als Motiv 16 festgehalten, ist eine Reminiszenz barocker Spekulationen, die schon das Trauerspielbuch referiert hatte: "Eusebius weiß in der 'Vita Constantini' von Schädeln und Knochen in den Götterstatuen zu berichten, und Männling gibt vor, die 'Egyptier' hätten 'in hölzernen Bildern Leichen begraben.'" (GS I: 396) Ein anderes Motiv — "Das Problem der Übertragung taktischer Empfindungen durch tote Instrumente. (Struktur des Zuckerstückes durch den Löffel hindurch bemerkbar.)" (GS VII: 847) — weist dagegen voraus auf wahrnehmungstheoretische Überlegungen, die Benjamin in der Abhandlung "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" entfaltet; dort heißt es:

Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. (GS I: 461)

Zum ändern handelt es sich um Motive oder Fälle, von denen Benjamin im Gespräch erfahren hatte. So müssen die Hintergrundinformationen, die der Zoologe Alfred Kühn über den

Diebstahl eines wertvollen ethnologischen Exponats der Universität Göttingen mitteilte, ihn sehr fasziniert haben; an Gershom Scholem berichtet er darüber als von einer "der erstaunlichsten Kriminalgeschichten des Jahrhunderts."¹⁹ Auch hier läßt sich übrigens vermuten, daß an die Darstellung des Falles kunsttheoretische Überlegungen, zum Problemkreis von Original und Fälschung, angeschlossen hätten (GS VII: 849). Neben eher autobiographische Notizen treten schließlich solche, die die Situation von Faschismus, Flucht und Illegalität skizzieren.

Der Detektiv, der aus diesen Fragmenten hervortritt, ist ein kunstphilosophisch geschulter Mann, in seiner Imagination dem Barock und Baudelaire nahe ("Ein Detektiv, der sich als zugedeckte Leiche in die Anatomie legt"; GS VII: 846); er trägt die Züge des Flaneurs ("Detektiv: arbeitet ein bißchen an der Aufdeckung, weil er nicht nach Haus will"; GS VII: 849), des kritischen Lesers ("Der Zeitungsleser, der mit solchem Eifer die Zeitung liest, daß der Detektiv merkt: er belauscht Leute"; ebd.) und des Spielers ("Verbrecher geben einem Beobachter Nachrichten durch bestimmte Konstellationen einer Schachpartie. Der Detektiv merkt es daran, daß falsche Züge gemacht werden."; GS VII: 848). Auch an intrikaten Denkaufgaben findet dieser Detektiv Geschmack. "Der Garten des Fremden" (GS VII: 846) ist als erster Titel notiert; vermutlich handelt es sich dabei um ein Paradoxon, das Benjamin als "Die Antwort des Fremden" (GS VII: 302-303) niederschrieb, aber nicht mehr publizieren konnte. Ein Fremder will einen schönen Garten besuchen. Einlaß aber wird ihm nur unter bestimmten Bedingungen gewährt: stellt er eine wahre Behauptung auf, so hat er drei Mark Eintritt zu bezahlen, stellt er eine falsche auf, sechs Mark. Der Fremde aber will überhaupt nichts bezahlen und antwortet mit einem logischen Trick: "Ich habe sechs Mark zu zahlen." — Hat er wirklich sechs Mark zu zahlen, so ist seine Behauptung richtig und er hat nur drei Mark zu zahlen. Hat er nicht sechs Mark zu zahlen, so ist seine Behauptung falsch und also hat er sechs Mark zu zahlen" (GS VII: 303). In dieser wie in den anderen Denkaufgaben,²⁰ die als "Einlagen" (GS VII: 849) in den Kriminalroman aufgenommen werden sollten, mag man die Wiederkehr der logischen Probleme des Paradoxons erkennen, mit denen sich Benjamin in frühen Arbeiten beschäftigt hatte (vgl. GS VI: 9-11).

Paradox in einem weiteren Sinne — dem einer Auseinandersetzung mit der doxa, der öffentlich anerkannten Meinung — sind auch andere Entwürfe angelegt. Die "japanische Ge-

schichte vom Felsen der Selbstmörder" (GS VII: 846), eine der wenigen aus dem Umkreis des Kriminalromans, die Benjamin zur Publikation brachte (vgl. GS IV: 757ff.), findet für das Problem des Restaurantbesitzers, dessen Geschäft unter den Selbstmördern leidet, eine überraschende Lösung: "Um das Renommee der Gegend zu schützen, in welcher jener Fels lag, von dem die Lebensmüden herabsprangen, wurde davor ein Hochspannungsdraht gezogen. Auf einer Warnungstafel stand: 'Berühren bei Lebensgefahr verboten'" (GS VII: 846). Diese Form bestimmt weite Teile von Benjamins erzählerischem Werk, gern hat er mit dem Effekt einer unerwarteten Drehung gearbeitet. In "Die Fahrt der Mascotte" (GS IV: 738- 740) erweist sich ein Ultrarevolutionär am Ende als Agent der Firmenleitung; in "Der Dank" (GS IV: 760-761), einer zeitlich und sachlich zum Plan des Kriminalromans gehörigen Geschichte, gibt ein Vorgesetzter einem Untergebenen, der des Mordes beschuldigt wird, ein Leumundszeugnis; als dieser daraufhin aus dem Untersuchungsgefängnis entlassen wird, dankt er seinem Fürsprecher mit dem Angebot, ihm als Killer nützlich zu sein. In diesen Geschichten verzögert sich die Wahrheit, um zum Schluß, ungemein pointiert, die ganze Begebenheit in ein neues Licht zu setzen. Sie wird weniger sukzessive erschlossen als vielmehr plötzlich, in einer vom Erschrecken kaum unterscheidbaren Erleuchtung, dem Leser deutlich gemacht.

Hingewiesen sei noch auf jene Motive, die soziale Aufklärung als Justizkritik exponieren und damit an eine der vornehmsten Aufgaben der Intelligenz erneuernd anknüpfen. Bereits in einer frühen Studie "Zur Kritik der Gewalt" (GS II: 179-203) hatte Benjamin versucht, deren traditionelle Themenfelder zu einer philosophischen Kritik des Rechts selbst zu bündeln.²¹ In den Notizen zum Kriminalroman kehren ihre Fragestellungen wieder, umgeformt zu einer "Kritik der Gewalten" in Geschichten. Eine paradoxe Kritik der Todesstrafe skizziert die folgende Aufzeichnung: "Gespräch zwischen sechs Herren. Alle verurteilen den Mord aufs schärfste. Nur einer findet immer etwas Versöhnliches zu sagen. Nachher stellt sich heraus: das war ein Scharfrichter" (GS VII: 848). Die "Kritik der Militärgewalt" (GS II: 186) begegnet gleichfalls: "Ein scheinbarer Mord stellt sich als Selbstverstümmelung (mit tödlichem Ausgang) eines Menschen heraus, der nicht dienen will" (GS VII: 849). Und wo der frühe Aufsatz die Grenzsetzung als das "Urphänomen rechtssetzender Gewalt überhaupt" (GS II: 198) begründet hatte, heißt es nun: "Jemand wird beim

Überschreiten der Grenze angehalten, weil man zwei Pässe bei ihm findet" (GS VII: 849).

Die Idee von Benjamins Notizen ist damit deutlich: in lockerer Fügung sind kleine Stücke zur Schulung der Urteils-kraft zusammengestellt. Es ist ein Programm, das, ohne epigonal zu sein, an das von Johann Peter Hebel erinnert; an eine Massenkunst ohne Monumentalität (vgl. GS III: 489). Zugleich wird klar, daß keines dieser Motive einen *Roman* hätte tragen können. Die kurze, ja kürzeste Erzählung erwies sich als einzige Möglichkeit der Realisierung.

IV. Wie der Mord geschah

Hans Mayer gibt von Brecht die folgende, sehr charakteristische Schilderung:

Er freute sich über Witze, war selbst aber eigentlich kein Erzähler von Witzen. Eine Geschichte dagegen pflegte er gern zu erzählen, er kam immer wieder auf sie zurück. Ein Vater geht mit seinem Sohn spazieren. Er stellt das Kind auf eine etwas erhöhte Mauer und fordert es auf, herunterzuspringen. Das Kind fürchtet sich. Der Vater verspricht ihm, es werde nichts geschehen, er werde es auffangen. Das Kind springt. Der Vater fängt es nicht auf. Es fällt zu Boden und tut sich weh. Dem Weinenden wird vom Vater folgende Belehrung: "Du siehst, man soll sich auf niemand verlassen."²²

Fallende, Stürzende bevölkern Brechts Werk: der Jasager, der ins Tal, der Pokerspieler, der ins Wasser geworfen wird; die auffällig große Gruppe der abgestürzten Piloten bis hin zu ihrem mythologischen Vorbild — zu Breughels "Sturz des Ikarus" notiert noch der späte Brecht: "Besondere Schönheit und Heiterkeit der Landschaft während des grauenhaften Ereignisses" (GW 18: 281). Brechts Kosmos ist ein Kosmos von Fallenden: "Das Gestirn ist rein vorläufig. Es saust mit allerlei andern, eine Reihe von Gestirnzeug, auf einen Stern der Milchstraße zu" (GW 11: 47). Die Vision absoluter Hilflosigkeit angesichts des nahenden Endes, die sich in diesen Bildern darstellt und schon um 1921 in einem Angsttraum als "tiefe[r] und dunkle[r] Lichtschacht" architektonische Gestalt gewinnt,²³ prägt auch die Todesart Seiferts in der "Tatsachenreihe":

Der Fahrstuhl läßt trotz mehrfacher Signale, die Herr Seifert nach unten gibt, auf sich warten. Herr Seifert öffnet die Tür zum Schacht. Er bemerkt, daß der Fahrstuhl auf einer oberen Etage unbeweglich steht. Man hat dort, wie sich später ergibt, vergessen, die Türe zu schließen. Während Herr Seifert etwas benebelt und daher von langsamer Auffassungsfähigkeit, noch steht und starrt, erhält er einen Stoß von Fräulein Müller und stürzt, den Regenschirm umklammernd, in die Tiefe. Auf dem Boden des Schachts stellt ein herbeigerufener Arzt den Tod fest. (GBA 17: 451)

Brecht hat Anspruch darauf, nicht verharmlosend gelesen zu werden; man würde ihm Unrecht tun, sähe man in seinen Entwürfen nur die lichte Seite der ratio und nicht die schwarze der Phobie. Nicht zufällig erscheinen seine Figuren so oft in Angstschweiß gebadet.

Auch die Lösung, die das Fragment der "Tatsachenreihe" anbietet, wird aus einigem Abstand nicht mehr als die vernünftigste und menschlichste einleuchten. Zwar erscheint sie vordergründig ungemein human — der Richter Lexer denunziert die Sekretärin nicht der Polizei — im Hintergrund aber steht die Zumutung an den Leser, das Geschehen zu billigen; er befindet sich in ähnlicher Lage wie der Zuschauer des *Jasager* und der *Maßnahme*. Brecht arbeitet nicht, wie es spätere Kriminalautoren in vergleichbaren Konstellationen getan haben, mit einer prinzipiellen Entmoralisierung der Situation; vielmehr wird mit allen Mitteln des Melodramas von der Fabel eine Parteinahme gegen den "öligen" und "quäkenden" Seifert (GBA 17: 453) und für die Rache der verfolgten Unschuld suggeriert. Ungedeckt ergeht der Apell von einem Gedichtfragment aus den frühen dreißiger Jahren: "Bekämpfe das Elend / Rotte die Verbrecher aus[...]!" (GW Supplement III: 241). Suggestive Ästhetisierung von Gewalt ist Brecht nicht so fremd, wie es manchmal scheinen mochte. Im Juni 1931 äußert er sich in einer Art von Delirium zur politischen Situation in Deutschland:

Wenn er in einem berliner Exekutivkomitee säße: er würde einen Fünftageplan ausarbeiten, auf Grund dessen in der genannten Frist wenigstens 200 000 Berliner zu beseitigen seien. Sei es auch nur, weil man damit "Leute hineinzieht." "Wenn das durchgeführt ist, so weiß ich, da sind mindestens 50 000 Proletarier, als Ausführende, beteiligt." (GS VI: 439)

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Was Brecht hier als politische Strategie ausgibt, ist in Wahrheit seine literarische: "hineingezogen" werden soll der Zuschauer der Lehrstücke, der Leser der "Tatsachenreihe." Brechts Stellung zur Macht trägt alle Züge der Ambivalenz. In einer frühen Satire läßt er einen Knaben von grandiosen Karrieren als Dichturfürst oder als Soldatenkaiser träumen (GW 11: 4-6). Ist die Strategie des Literaten so verschieden von der der Macht, die in den letzten Sätzen des *Cäsar*-Romans enthüllt wird? Dort heißt es:

Und wie hätte er es anstellen sollen, es sich selber zu verheimlichen, daß seine Anhänger größtenteils aus Lumpen bestanden? Mit anständigen Leuten hätte er gar nichts anfangen können. Er verwickelte sie alle in Verbrechen. (GBA 17: 390)

ANMERKUNGEN

¹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M. 1972ff.) 7: 437-476; weiter zitiert als *GS* mit Angabe von (Band: Seite).

² Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (Frankfurt/M. 1973) 251.

³ Durch "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" geistern Verbrecher und Detektive (vgl. *GS* V: 45-59, besonders 53). Zur Verwandtschaft des Flaneurs mit dem Detektiv vgl. Benjamins Überlegungen im Passagenkonvolut M (*GS* V: 524-569).

⁴ "Für die Liebhaber kriminalistischer Lektüre ist Myers *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen* ein Fressen," schreibt Brecht in der Antwort auf eine Rundfrage nach den besten Büchern des Jahres 1926, s. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M. 1967) 18: 52; weiter zitiert als *GW* mit den Angaben (Band: Seite).

⁵ Laotse, *Tao te hing: Das Buch vom Sinn und Leben*, übersetzt und mit einem Kommentar von Richard Wilhelm (München 1989) 90.

⁶ Bertolt Brecht, *Prosa 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 17 (Berlin/Weimar und Frankfurt/M. 1988) 433-455; weiter zitiert als *GBA* mit Angabe von (Band: Seite).

⁷ Vgl. Benjamins Aufzeichnung einer Äußerung Brechts im August 1934: "[...]man müsse sich ein Gespräch von Laotse mit dem Schüler Kafka vorstellen. Laotse sagt: 'Also, Schüler Kafka, dir sind die Organisationen, Rechts- und Wirtschaftsformen, in denen du lebst, unheimlich geworden? — Ja. — [...]Eine Aktie ist dir unheimlich? — Ja'" (*GS* VI: 527).

⁸ Zum *Cäsar* vgl. *GBA* 17: 306, 309, 312f. und passim.

⁹ Klaus Völker, *Brecht-Chronik: Daten zu Leben und Werk* (München 1971) 57.

¹⁰ Möglicherweise identisch mit dem gleichnamigen Unterzeichner des Artikels "Tonfilm *Kuhle Wampe* oder *Wem gehört die Welt?*" (*GW* 18: 210-212).

¹¹ *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hrsg. von Siegfried Unseld (Frankfurt/M. 1972) 32.

¹² Im *Dreigroschenroman* ist "Lexner" der Name einer Bordellwirtin.

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

¹³ Clarence Rook, "The stir outside the Cafe Royal," in *The Oxford Book of English Detective Stories* (Oxford und New York 1990) 1.

¹⁴ "Tatsächlich kann ein hohes literarisches Niveau einer Aussage als Schutz dienen. Oft allerdings erweckt es auch Verdacht. Dann kann es sich darum handeln, daß man es absichtlich herabschraubt. Das geschieht zum Beispiel, wenn man in der verachteten Form des Kriminalromans an unauffälligen Stellen Schilderungen übler Zustände einschmuggelt. Solche Schilderungen würden einen Kriminalroman durchaus rechtfertigen." So Brecht in dem Aufsatz "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" (GW 18: 233).

¹⁵ Vgl. Erdmut Wizisla, "Krise und Kritik (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt," *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her: Texte zu Walter Benjamin*, hrsg. von Martin Opitz und Erdmut Wizisla (Leipzig 1992) 270-302.

¹⁶ Giampaolo Rugarli, *La troga* (Milano 1988).

¹⁷ Vgl. Heinrich Kaulen, "Konversation als Aufklärung: Überlegungen zu Walter Benjamins Rundfunkarbeiten," in "Was nie geschrieben wurde, lesen": *Frankfurter Benjamin-Vorträge* (Bielefeld 1992) 11-42.

¹⁸ Thomas Mann, *Tagebücher 1933-34*, hrsg. von Peter de Mendelssohn (Frankfurt/M. 1977) 212.

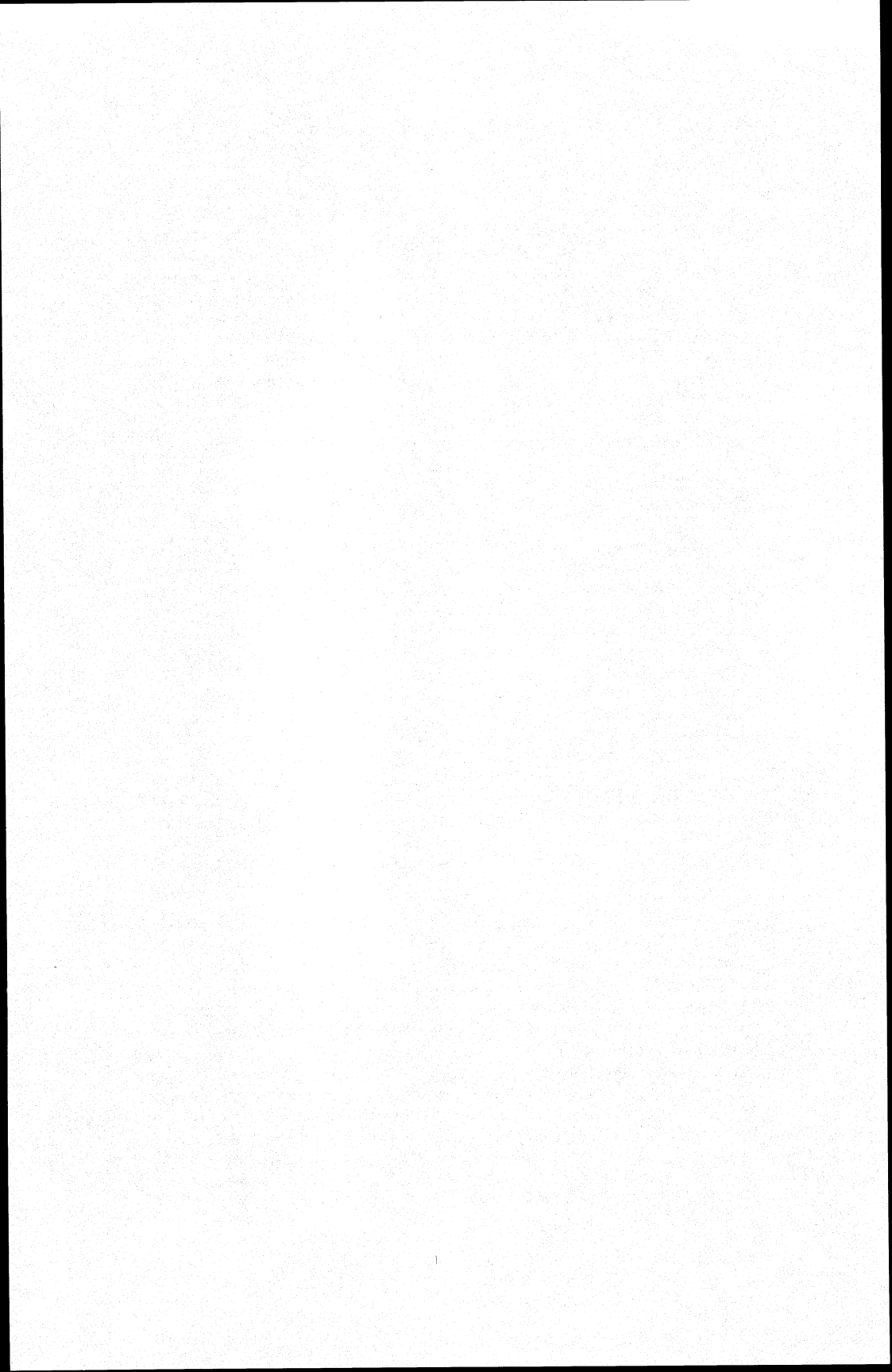
¹⁹ Walter Benjamin/Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-34*, hrsg. von Gershom Scholem (Frankfurt/M. 1980) 31.

²⁰ "Der Bücherwurm" (GS VII: 846) dürfte identisch sein mit dem bekannten Kinderrätsel, von dem Benjamin auch an anderer Stelle spricht (GS VII: 305-306).

²¹ Vgl. Jacques Derrida, *Gesetzeskraft: Der "mystische Grund der Autorität"*. Aus dem französischen von Alexander Garcia Düttmann (Frankfurt/M. 1991).

²² Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (München 1965) 69.

²³ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt/M. 1978) 199.



The Knife and the Script: For a Revision of the "Learning Play Period"

The interest in the "learning play" functionalized in a one-sided way Brecht's texts written between 1928 and 1933 by subsuming them under an operational model of acting with socio-pedagogical aims and under a uniformly accessible dialectical theory. Here a different reading is sketched out that conceives of the texts as a complex, experimental body and that encounters hermeneutic/political obstacles. These include the absurdity of alienation effects, i.e. those not absorbed by the didactic transparency of the intention (of economic laws, of party strategy); a lopsided dialectic, i.e. polar divisions that deny a dialectical synthesis (the praxis of sublating contradictions); and the motif of erasure that is not absorbed by the pragmatic meaning of the plot but rather intersects the *gestus* of learning and thematizes the author's paradoxical signature through the metaphor of script.

Le couteau et le texte: Pour une révision de la "période de Lehrstück"

L'intérêt pour le "Lehrstück" a fonctionnalisé unilatéralement les textes de Brecht écrits entre 1928 et 1933, en les subsumant sous un modèle opérationnel de jeu aux visés socio-pédagogiques et sous une théorie dialectique uniformément accessible. Dans le présent essai, une différente lecture considère ces textes comme un corpus complexe et expérimental, et fait face aux obstacles herméneutiques et politiques. Ces derniers incluent l'absurdité des effets d'aliénation, par exemple ceux qui ne sont pas résorbés par la transparence didactique de l'intention (des lois économiques, de la stratégie de parti); une dialectique renversée, par exemple les divisions polaires qui nient la synthèse dialectique (la pratique de résoudre les contradictions); et le motif de l'effacement qui n'est pas résorbée par le sens pragmatique de l'intrigue mais qui intersecte le "gestus" du savoir et thématise la signature paradoxale de l'auteur par la voie de la métaphore du texte.

El cuchillo y el texto: Por una revisión del "periodo de Lehrstück"

El interés por el "Lehrstück" ha funcionalizado unilateralmente los textos de Brecht escritos entre 1928 y 1933, subsumiéndolos bajo un modelo operacional de actuación con miras socio-pedagógicas, y bajo una teoría dialéctica uniformemente accesible. En el presente ensayo se bosqueja una lectura diferente que concibe los textos como un cuerpo experimental y complejo, y que se enfrenta con obstáculos hermeneuticos y políticos. Estos últimos incluyen lo absurdo de los efectos de alienación, aquellos no absorbidos por la transparencia didáctica de la intención (de las leyes económicas, de la estrategia de partido); una dialéctica desequilibrada, por ejemplo las divisiones polares que niegan una síntesis dialéctica (la práctica de anular las contradicciones); y el motivo del borrado que no es absorbido por el significado pragmático de la trama, sino que intersecta el "gestus" del aprendizaje y tematiza la firma paradójica del autor a través de la metáfora del texto.

Das Messer und die Schrift: Für eine Revision der "Lehrstückperiode"

Burkhardt Lindner

Daß die Rede von einer behavioristischen Übergangsphase zwischen den Texten des Frühwerks und denen des "reifen Dialektikers" Brecht nichts erklärt, vielmehr ein irreführendes Etikett darstellt, ist eine Einsicht, die insbesondere durch die (Wieder-) Entdeckung des "Lehrstücks" deutlich geworden ist. Man wird dieser Phase zwischen 1928 und 1933 — abgekürzt als "Lehrstückperiode" bezeichnet — umso größere Bedeutung beimessen müssen, weil hier Brecht noch ohne das Korsett des Exils operiert. Die Texte im Horizont einer Theorie des Lehrstücks zu rekonstruieren, wie es maßgeblich Reiner Steinweg geleistet hat, eröffnete eine wichtige und innovative, mittlerweile aber nicht mehr fortsetzbare Möglichkeit der Interpretation. Denn sie lief in der weiteren Praxis der Lehrstückspielgruppen letztlich darauf hinaus, zwischen historisch veralteten Stücken und einem politisch-sozialpsychologisch aktualisierbaren Spielmodell zu unterscheiden, das als Korrektiv gegenüber einem unpolitischen Selbsterfahrungs-Theaterspielen geeignet wäre.

Demgegenüber geht es hier um jene "veralteten" Texte selbst, die einer neuen Lektüre unterzogen werden, und zwar unabhängig davon, wieweit sie einem theaterpädagogischen Experiment dienen könnten. Deshalb wird es auch nicht mehr darauf ankommen, das Lehrstück als ein bestimmtes Modell abzugrenzen und zu fragen, welche Stücke darunter fallen und von Brecht so bezeichnet wurden. Warum soll ein relativ konventionelles Stück wie *Die Ausnahme und die Regel* dazu gehören, nicht aber das technisch viel radikalere Fragment *Der Brotladen*? Was soll es bedeuten, wenn Brecht in den *Versuchen* schreibt, *Die Mutter* sei "im Stil der Lehrstücke" geschrieben? Warum wäre ein so bedeutsames Stück wie *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* aus der Betrachtung auszuschließen?

Anders gesagt: die Zeit Brechts zwischen 1928 und 1933 ist von einem immensen, fast explosionsartigen Experimentieren

gekennzeichnet, das seine angemessene literarische Form in der Publikation der *Versuche* fand (ab 1930). Und das Lehrstück ist nur ein, obschon sehr wichtiger, Versuch gewesen. Der historische Blick auf jene Texte soll Aspekten gelten, die gerade durch die aktualisierenden und praktischen Aneignungen der Lehrstückdiskussion eher übersehen oder unbegriffen geblieben sind.

Es käme darauf an, was ich in diesem Rahmen nur ansatzweise zeigen kann, angestoßen von der Publikationsweise der *Versuche*, die Texte jener Zeit als einen einzigen Textkorpus zu lesen, statt die Werke und Fragmente säuberlich zu trennen und jeweils für sich zu erschließen. Dieser Korpus wäre nicht durch ein Zentrum, sondern durch ein Netz von Querbezügen bestimmt: von wörtlichen Wiederholungen, von Variationen, von Entgegensetzungen...

I. Befremdliche Verfremdungen

Im *Dreigroschenprozeß* findet sich eine Feststellung, die einmal ein fast kanonisches Brechtzitat darstellte:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache "Wiedergabe der Realität" etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerde oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich "etwas aufzubauen," etwas "Künstliches," "Gestelltes." Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. (GW 18: 161f.; Zitate beziehen sich auf die Werkausgabe von 1967)

In dieser Feststellung ist aber nicht enthalten, was Brecht später als Theorie der Verfremdung festschrieb und mit einem gegen Lukács gerichteten, aber doch keineswegs unproblematischen Realismusbegriff verknüpfte, sondern zunächst ein Freibrief für Experimente. Aufgekündigt wird das Repräsentations- oder Widerspiegelungsverhältnis der Kunst zur Wirklichkeit nicht, weil es nicht mehr funktioniert (das Gegenteil ist der Fall), sondern um dieses ideologische Funktionieren zu sabotieren. Und dies geschieht nicht, jedenfalls nicht vorab, durch ein neues Medium (Film und Rundfunk) oder durch eine neue

Form (Montage), die beide auf die neuen soziologischen oder proletarischen Wirklichkeiten der Massen und die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten des Kapitalismus vorentworfen wären.

Für Brecht ist hier die Wirklichkeit das noch Unerkannte, das im Vorgang des Erkennens den Impuls des Veränderns einschließt. Insofern kann es keine ontologisch garantierte ästhetische Darstellungsformen geben, sondern nur Versuche, die zeitgenössische Wirklichkeit experimentell zu erschließen.

Die Bühne stellt ihre ganze Künstlichkeit heraus. Dies soll nicht vorschnell als anti-aristotelische Strategie interpretiert werden; Brechts Formeln, wie sie mit den Anmerkungen zur Oper *Mahagonny* anfangen, helfen einer Lektüre nicht auf die Sprünge, sondern geben ihr von vornherein einen legitimatorischen Charakter. Das "Künstliche" oder "Gestellte," das Brechts ästhetischer Formimpuls meint, zeichnet sich zunächst gerade durch "Ungereimtheiten" aus, die durchaus ernst zu nehmen (und nicht zu entschuldigen oder zu legitimieren) sind.

Das beginnt schon mit der Wahl der Schauplätze und der Stoffe. Gilt Brechts Interesse ganz und gar den zeitgenössischen Verhältnissen in Deutschland, so spielen die Ereignisse in einem Anderswo: in den USA oder in Japan und China, im viktorianischen England und in der Wüste, oder werden sonstwie grotesk verfremdet. Brecht verbindet damit keine Neugier an jenen exotischen oder fernen Ländern. Mittenzweiss Brechtbiographie zitiert den Bericht eines Polizeispitzels über die *Maßnahme*:

Das Chorwerk ist nach außen hin getarnt; es soll angeblich in China spielen. Der Inhalt zeigt aber, daß nur anstelle des Wortes "China" das Wort "Deutschland" eingefügt werden braucht und daß das gesamte Chorwerk auf deutsche Verhältnisse anzuwenden war. (Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*)

Aus der Perspektive der Kriminalpolizei leuchtet dies ein. Tatsächlich geht es Brecht überhaupt nicht um eine Strategie zur Überlistung der Zensur. Es sind ihm dies — wie sich im einzelnen anhand der Quellenlage mühelos nachweisen läßt — intertextuelle Spielmodelle.

So "ungereimt," wie die Wahl der Schauplätze erscheinen muß, so ungereimt ist auch die Fabel angelegt. Im *Badener Lehrstück* z.B. wird der Flieger (als Korrektur zum *Lindbergh-Flug*) seines Ruhmverlangens wegen dem Tod übergeben,

hingegen werden die Monteure mit einem Auftrag versehen. Diese Stelle ist doppelt paradox. Wie sollen die tödlich verunglückten Flugzeugmonteure sterben und zugleich sich erheben können? ("Erhebt euch/Sterbend euren Tod.... Richtet euch also sterbend/Nicht nach dem Tod/Sondern übernehmt von uns den Auftrag." GW 2: 610) Unplausibel erscheint nicht nur, daß die Sterbenden das Flugzeug reparieren sollen, sondern mehr noch, daß sie, obschon bloße Monteure, vom Chor den Auftrag erhalten, "für uns zu fliegen" (ebd.). Ein Auftrag, der dann, durch die wiederholte Aufforderung, zu marschieren, auch nicht einsichtiger wird.

In der *Maßnahme* wird die Ermordung eines jungen, unerfahrenen Genossen dargestellt. Sie wird als Notmaßnahme unter den Bedingungen des illegalen Kampfes gerechtfertigt. In pragmatisch-realistischer Hinsicht hinkt die Fabel mehrfach. Warum wird der junge Genosse, wenn er anfangs bloß als ortskundiger Führer benötigt wird, mit schwierigen Aufträgen versehen? Und dann nicht, nach dem ersten Versagen, von weiteren Aufträgen verschont? Und wieso muß er vor den Verfolgern in der Kalkgrube spurlos ausgemerzt werden, wenn doch auch die vier Agitatoren sich über die Grenze nach Moskau zurückziehen?

Die *Heilige Johanna* nimmt eine Abrechnung mit der christlich-religiösen Ideologie vor. Schon diese Themenwahl muß irritieren angesichts des drohenden Faschismus, der nicht im Gewande der Religion, sondern des völkischen Rassismus auftrat. (Es wäre im Gegenteil sogar fatal, das Heilsarmee-Motiv in eine direkte Analogie zur NS-Bewegung zu setzen.) Absurd muß mindestens erscheinen, daß die Führer des Arbeiterstreiks ausgerechnet der überspannten Johanna eine wichtige Nachricht anvertrauen. Und absurd muß ebenso erscheinen, daß einzig der Fleischfabrikant Mauler über Wall-Street-Informanten verfügt, die ihm direkte Handlungsanweisungen geben, während die übrigen Fabrikanten, Viehzüchter usw. nicht die Spur einer ökonomischen Informiertheit zeigen.

Derartige Ungereimtheiten und Widersprüche ließen sich durch weitere Beispiele vermehren. Sie sind auch keineswegs hier zum erstenmal bemerkt worden. (Schon die KPD-Diskussion der *Maßnahme* drehte sich um die politische Plausibilität und Lehrhaftigkeit der Fabel.) Aber sie wurden entweder entschuldigt — Brecht war noch "auf dem Wege" zur echten Dialektik und zur Arbeiterklasse — oder als Symptome einer gewaltsamen Anpassung des Dichters an die kommunistische Politik interpretiert.

Dagegen möchte ich die Formulierung vom Künstlichen und Gestellten ganz ernst nehmen, und die "Ungereimtheiten" als wesentliche Qualitäten der Stücke akzentuieren. Damit sind drei Thesen verbunden, die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nur z.T. erläutern kann.

1. Im gleichen Maße, wie sich Brecht näher auf die Realität des Klassenkampfes, auf die Krise der Weimarer Republik und auf die Alternative des Sowjetkommunismus einläßt, vermeidet er unbeirrt eine direkte Wiedergabe von Elementen der Weimarer Krise und eine Stellungnahme zu ideologischen Auseinandersetzungen in der KP (Stalin vs. Trotzki, Sozialfaschismustheorie). Er konzentriert sich auf die theatralische Exposition elementarer Haltungen und Sätze, die gestisch-demonstrativ ausgestellt werden. Auch hier möchte ich nicht von einer Strategie sprechen, wohl aber von einem strategischen Ort, den er zu befestigen sucht.

2. Damit hängt zusammen, daß die ökonomischen Vorgänge und die korrespondierenden Herrschaftsmodelle eher einem "plumpen Blick" als einer komplizierten Dramatisierung marxistischer Begriffe entspringen. (Brecht erklärt nirgendwo die Entstehung des Mehrwerts in seiner Differenz zum Profit, oder den "Fetischcharakter der Ware," oder den tendenziellen Fall der Profitrate.) Der Krisenzyklus der *Heiligen Johanna* samt der Etablierung des Maulerschen Monopols über Chicagos Fleischmärkte und Viehzüchter ist derart durchsichtig und simpel, daß Marx seinem Schüler hinsichtlich des wissenschaftlichen Gehalts keine gute Note erteilt hätte. Das wiederum macht darauf aufmerksam, daß eine Dramaturgie der Marxschen Wissenschaft nicht angestrebt wird. Brecht vermeidet den Terminus wissenschaftlicher Sozialismus. Er spricht von "Lehren" bzw. "Schriften" der "Klassiker" oder vom "ABC" des Kommunismus.

3. Zugleich behält sich Brecht auch vor, in der Aneignung des Marxismus eigenen Obsessionen zu folgen. (Auch dies ist wiederum der "strategische Ort," unabhängig von der bewußten Strategie.) Die "Kritik der Vorstellungen," wie sie der *Dreigroschenprozeß* fordert und vorführt, ist zunächst erst einmal Brechts eigene: Das explosive Zusammentreffen des anarchistischen Frühwerks und der dort mitgebrachten Vorstellungskomplexen und poetischen Bilder, mit den neuen Realitäten der Weltwirtschaftskrise, den Massen und dem Marxismus. Das Motiv der Heilsarmee, das Motiv des Fressens und des Hungers, das Motiv der rituellen Tötung und des Untergehens, um nur diese zu nennen, sind durch die politi-

sche Debatte nicht vorgegeben, sondern entspringen unabhängigen Interessen.

Diese drei Thesen sollen dazu dienen, die Ungereimtheiten, nämlich Eigensinnigkeiten der Texte hervorzuheben, statt sie durch "übergreifende" Interpretationsansätze zum Verschwinden zu bringen (Brecht habe sich zunehmend und immer konsequenter auf die Seite der Arbeiterklasse gestellt; Brecht habe ein systematisch rekonstruierbares Theorie-Praxis-Modell des Lehrstücks entwickelt, das durch das Exil abgebrochen wurde).

Wenn Heiner Müller 1977 in seiner "Absage" an Steinweg schreibt: "mir fällt zum LEHRSTÜCK nichts mehr ein... Die christliche Endzeit der MABNAME ist abgelaufen," so hatte er etwas Vergleichbares im Sinn. Denn weder ist diese Feststellung pejorativ gemeint, noch deren religiöse Konnotation. Zwei Jahre später heißt es erläuternd:

Die Versuche 1-8 enthalten, was die politische Wirkung angeht, den lebendigen Teil seiner Arbeit, den im Sinn von Benjamins Marxismusverständnis theologischen Glutkern. Hollywood wurde das Weimar der deutschen antifaschistischen Emigration. Die Notwendigkeit, über Stalin zu schweigen, weil sein Name, solange Hitler an der Macht war, für die Sowjetunion stand, erzwang die Allgemeinheit der Parabel. Die von Benjamin referierten Svendborger Gespräche geben darüber Auskunft. Die Situation der DDR im nationalen und im internationalen Kontext bot in Brechts Lebenszeit keinen Ausweg aus dem klassischen Dilemma. (Müller, "Keuner ± Fatzer")

Die Rede vom theologischen Glutkern ist kein bloßes Aperçu und keine konservative Umdeutung. Nicht allein die *Heilige Johanna* oder die *Dreigroschenoper* sind mit Bibelziten gespickt. Die Texte der christlichen Ideologie sind gewiß nur ein Teil, aber ein wesentlicher Teil der Intertextualität Brechts. Auch das hartnäckige Motiv der Austilgung des Mitleids und der Nächstenliebe zugunsten des "Einverständnisses" gehört in diesen Kontext.

II. Schiefe Dialektik

Als zweites möchte ich auf das Stichwort Dialektik eingehen, dessen theoretische Stringenz im umgekehrten Verhältnis zu seiner marxistischen Autorität steht. Ebenso wenig wie Brechts Verfremdungen als ästhetisch-dramatische Auflösung

der Entfremdung und Verdinglichung gelesen werden können, ebensowenig folgt seine Auseinandersetzung mit der "dialektischen Methode" einem geschichtsphilosophischen Pathos. Der Marxsche Anspruch, die idealistische Dialektik Hegels "vom Kopf auf die Füße" gestellt zu haben (und Engels Hinzufügung einer materialistischen "Naturdialektik") hat ein metaphysisches Erbe hinterlassen, das wenig kritische Erben gefunden hat. Das Problem besteht kurz gesagt ja darin, wie Hegels dialektische Konzepte der "Aufhebung" und der "Entäußerung/Verinnerlichung" überhaupt materialistisch umfunktioniert werden können.

Brecht hat dieses Problem weder aufgeworfen noch gelöst. Aber er hat auf seine Weise mit der Dialektik experimentiert und in diesem Sinne die Schaubühne umfunktioniert. Seine Texte sind in einer für dramatische Zwecke ungewöhnlichen Weise durch konstative Sprechakte geprägt, wobei Satz und Gegensatz aufeinanderprallen, ohne daß es zu einer "dialektischen Vermittlung" kommt. Es ist auch keineswegs so, daß falsche und richtige Sätze immer eindeutig markiert wären, so daß etwa die Chöre immer die objektiv richtige Meinung artikulierten oder der abweichende einzelne immer schon die unrichtige Meinung vertritt. Hinzu kommt die Verfahrensweise, auf der Kommentarebene, also jenseits der Dialogebene der Figuren, Fragen zu stellen, die keine Antwort finden.

Adorno schrieb 1929 über die *Dreigroschenoper*:

Keine Gemeinschaftsideologie kommt da vor.... Und wer hier die abgeworfenen kollektiven Gehalte deutet, ist durchaus einsam, nur bei sich selber.... Wohl gilt die Dreigroschenoper dem Kollektiv — und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich — jedoch nicht dem vorhandenen, nicht existenten, dem sie diente, sondern einem nicht vorhandenen, existenten, das sie mit aufrufen möchte. (Adorno, "Zur Musik der *Dreigroschenoper*")

Das sind zweifellos dialektische Sätze, schon früh gegen "Berta und sein Kollektiv" gerichtet, wie Adorno in den Briefen an Benjamin Brecht benannte. In der Tat hat Brecht den umgekehrten dialektischen Satz — nur das Kollektiv sei fähig, den Anspruch des Individuums einzulösen — nicht geschrieben. Vielmehr und daraus leitet sich Adornos hartnäckiger Verdacht ab, hat er in der Lehrstückperiode unübersehbar die Liquidierung des bürgerlichen Individuums betrieben. Die

Lehre (oder das Lernziel) "Einverständnis" hatte nichts anderes im Sinn. Dies scheint zunächst soziologisch bzw. marxistisch-ideologiekritisch motiviert. An die Stelle des Heros der Tragödie — in der Explikation der Hegelschen Ästhetik: seinem Charakter, seiner Handlung, seiner Kollision — tritt nunmehr das Testen der Figur, die Lernprozessen und Versuchsordnungen unterworfen wird. Aber warum wird ihr Scheitern ausgestellt und nicht ihr Opfer für die große Sache? Daß der einzelne sich — schlimmstenfalls — aufopfern muß, um der Revolution zum Durchbruch zu verhelfen, ist eine Binsenweisheit, die sich leicht literarisch eindrucksvoll demonstrieren ließe. Und daß im kollektiven Kampf Solidarität und also Mitleid erfordert ist, ebenso.

Dieser bequemen Dialektik ist Brecht kaum gefolgt (am ehesten in der *Mutter*, auch in der Abmilderung des krassen Schlusses der Erstfassung der *Heiligen Johanna*). Er hat sie vielmehr in extreme Elemente zerschlagen (und damit nicht "dialektischer" gemacht).

In den meisten Stücken bestimmt ein anonymes Kollektiv über die Regeln des "Einverständnisses," das zwar auf die Revolutionierung der Welt zielt, aber dem Individuum nur Unterwerfung und Einordnung abverlangt. Ihm wird die erlebnishafte Motivierung seines Handelns ausgetrieben (spontanes Mitleid und Rachebedürfnis vs. Unterordnung unter die Strategie der Partei; narzistischer Heroismus vs. Einordnung ins anonyme Kollektiv). Es wird das Schema eines Lernprozesses unterlegt, dem sowohl das Kollektiv wie die einzelnen ausgesetzt sind. (Am deutlichsten in der *Maßnahme*). Aber, genauer betrachtet, finden in keinem der Stücke erfolgreiche und überzeugende Lernprozesse statt. Das Einverständnis vollzieht sich gänzlich mechanisch. Dagegen stehen die Gesten des Aufbegehrens, die sich viel nachhaltiger einprägen. Der Flieger im *Badener Lehrstück* weigert sich zu sterben; der junge Genosse in der *Maßnahme* zerreißt die Schriften der Klassiker und brüllt als lebendiger Mensch; die *Heilige Johanna* entzieht sich allen Belehrungen und schüttet am Ende die Suppe weg; "Washington Meyer" (im *Brotladen*) läßt sich nicht von seinen ersten selbstverdienten Groschen bestechen und "Bogderkhan" (in *Aus Nichts wird Nichts*) sucht seine Stigmatisierung als "der Nichtsigste" zu überwinden....

Ebenso finden sich in den Stücken sperrige Sätze, die sich nicht als kollektive Weisheit der Lehre verrechnen lassen. Gewiß, die Elenden wissen: "...der Mangel wird für sie gekocht, aber ihr Jammern wird verzehrt als Speise. Sie wissen

alles" (GW 2: 654). Aber wissen sie, ob nach der Revolution die Köchin oder der Menschenfresser den Staat regiert? "...das Unerledigte / Sammelt sich. / Aber was hier gekocht wird: wer / Werden die Esser sein?" (GW 2: 753).

Benjamin übertrug in seinen ersten öffentlichen Stellungnahmen zu Brecht seine Formel von der "Dialektik im Stillstand" auf dessen Theaterstücke. Das war nicht verkehrt, entsprach vielmehr der Feststellung des *Dreigroschenprozesses*, die literarisch-soziologischen Experimente hätten die gesellschaftlichen Antagonismen zu zeigen, ohne sie aufzulösen. Die Dialektik wird in Situationen, Gesten, Sätze zerschlagen und damit ihr universeller Progressionsanspruch sabotiert, den das Pathos vom kollektiven Marschieren (*Badener Lehrstück*) und von der Ausbreitung der Welt-Revolution (*Maßnahme*) zugleich verkündete. Der Kommunismus, dessen Manifest Marx und Engels schrieben, versteht sich als aufgelöstes Erbe vorangegangener Gesellschafts- und Wahrheitsutopien: "das Einfache / Das schwer zu machen ist." Warum aber schwer? Das "Lob des Kommunismus" (*Die Mutter*, GW 2: 852) beginnt mit der Feststellung: "Er ist vernünftig, jeder versteht ihn," um dann erbittert als Dummheit, Schmutz, Ausbeuter, Verbrecher, Tollheit, Chaos auszugrenzen, was diese Vernunft bedroht. Wie sollen die Unterdrückten das Einfache verstehen, wenn sie sich taub machen müssen, um zu überleben: "Tut Wachs in eure Ohren / Sonst seid auch ihr verloren! / ...Ihr, die ihr zu schwach zum Helfen seid / Seid nicht stark genug, zu hören den Todesschrei!" (GW 7: 2932)?

Und wie soll das Vernünftige im Prozeß der gewaltsamen Weltveränderung rein bleiben? In der *Maßnahme* heißt es: "Welche Niedrigkeit begingest du nicht um / Die Niedrigkeit auszutilgen? ...Wer bist du? / Versinke in Schmutz / Umarme den Schlächter, aber / Ändere die Welt..." (GW 2: 652).

III. Auslöschungen

wie ein / leeres blatt entging /
er allem / außer der beschreibung
(BBA 824/18, in Steinweg, *Brechts Modell*, 98)

Als dritten Aspekt möchte ich auf die Topik, Motivik, Metaphorik der Texte eingehen. Nicht nur die opulenteren epischen Opern (*Dreigroschenoper*, *Mahagonny*) sind von Bildlichkeiten geprägt, die den handlungslogischen Fortgang der Fabel überlagern, sondern auch die kargeren Lehrstücke.

Und dies umso auffälliger, als Brecht jetzt den traditionellen dramatischen Nexus — Liebe, Freundschaft, Familie — auspart und die zweite Bedeutungsebene der Songs/Chöre, Kommentare deutlicher absetzt.

In der Motivik dominiert auf fast obsessive Weise das Motiv der Auslöschung, das in der Topik des "Unten" und in der Metaphorik des "Weißen" exponiert wird. Solche Auslöschungen finden wir etwa in Brechts Vorliebe für kalkweiß geschminkte Gesichter (als Ausdruck für tödliche Angst); im kalten Schnee, der die Heilige Johanna zudeckt; in der Kalkgrube der *Maßnahme* oder in den "leeren Blättern," wie die Agitatoren dort bezeichnet werden. Ich möchte diese Metaphorik, auch wenn es zunächst willkürlich erscheinen mag, auf das Schreiben des Autors beziehen.

Im *Fatzer*-Komplex gibt es einen Text — "Unrecht ist menschlich (Chor VII)" (GW 7: 2910f.) —, der in diese Richtung weist und die Metapher des weißen Blattes und der Schrift thematisiert. Zunächst wird in dem Text gefragt, was "menschlich" sei: das Unrecht, das geschieht, weil es immer geschieht oder — "menschlicher" — der Kampf gegen das Unrecht. Dann folgt die Einschränkung, beim Kampf gegen das Unrecht, den Menschen "unversehrt" zu lassen. "Den Getöteten / Belehrt nichts mehr!" (Das war schon das Problem der *Maßnahme*.)

Dieser Rat wird sodann in zwei konträren Versionen fortgeführt:

Schabe nicht, Messer, ab
Die *Schrift* mit der Unreinheit
Du behältst
Einzig ein *leeres* Blatt sonst
Mit Narben bedeckt!

Solch ein reinliches Blatt
Narbenbedeckt, laßt uns
Einfügen endlich dem Bericht von
Der Menschheit!

Das Motiv der Auslöschung i.S. von Tötung wird hier transponiert auf den Bereich der Schrift. Zugleich erfährt die Geste des Schreibens eine eigentümliche Inversion. Die Schreibbewegung besteht in einem Auskratzen, das nichts Geschriebenes mehr übrig läßt. Vor dieser Auslöschung wird gewarnt, um sie dann umso hartnäckiger zu fordern.

Aber was bedeutete die Ausmerzung der "Unreinheit," die die Schrift befallen hat, anderes als ein restloses spurenloses

Schweigen, daß niemanden mehr belehrt? Ist der "Bericht von der Menschheit" ein göttliches Schuldbuch der guten und bösen Taten, das ausstrahlt werden soll, weil es den jüngsten (Gerichts) Tag nicht gibt? Oder wird Platz geschaffen für eine andere Heilige Schrift: "leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisungen schreibt" (GW 2: 637)? An wen ist der Bericht adressiert, wenn nicht an die Nachgeborenen? Und was bedeutet "einfügen": eine Vervollständigung und Erfüllung ("endlich") oder nur eine Unterbrechung, nach der die alte Schrift weitergeschrieben wird?

Ich bin nicht sicher, ob sich die Fragen, die der Text aufwirft, klären ließen, wenn das Nachlaßmaterial zum *Fatzer* publiziert wäre. Aber deutlich ist, daß die Motivik der Auslöschung nicht bloß als Not-Maßnahme zu verstehen ist, sondern (auch) als reinigende destruktive Geste gedacht wird.

Betrachten wir in diesem Sinne noch einmal den Themenkomplex der Auslöschung in den übrigen Stücken. Wir hatten schon bemerkt, daß die Auslöschungen der Figuren sich nie auf die moralische Erörterung der Tötung des Gegners im Klassenkampf beziehen (Johannas Bekenntnis zur Gewalt bleibt allgemein und fordert nicht die Tötung Maulers). Sie beziehen sich vielmehr auf eine Topik des Unten, wo der einzelne immer schon namenlos ist. "Immerfort fallen aber / Nach unten / Durch die Gitter im Asphalt / Allerlei Menschen ohne Merkmal / Oder Zeichnung nach unten / Plötzlich, lautlos, schnell nach unten" (GW 7: 2913).

Diejenigen, die sich wie Johanna "in die Tiefe" begeben, die wie *Fatzer*, Washington Meyer, Bogderkahn sich schon "ganz unten" befinden oder die sich wie der junge Genosse und die Agitatoren (in der *Maßnahme*) nach unten in den illegalen Kampf begeben, unterstehen einem paradoxen Gesetz: "Wir sind der Abschaum der Welt / Wir dürfen nicht gefunden werden" (GW 2: 660). Der Abschaum — die aus der offiziellen Menschheit Ausgegrenzten, Lohnsklaven, Arbeitslosen, Hungernden — kann sich nur zur Wehr setzen, wenn er seine Anonymität als Stärke benutzt. Die "Ausmerzung" der Figuren vollzieht sich immer dann, wenn sie — aus Mitleid oder aus Egoismus — aus der Anonymität des Unten hervortreten und sich zu erkennen geben. "Geh vor, Gewarnter, verlaß die Masse, die dich verbirgt! / Du bist gesehen worden, jetzt / Vollzieht sich deine Ausmerzung! Unübersehbar weit sitzen die, gegen die du anrennst" (GW 7: 2943).

Das "Unten" bedeutet zweierlei. Zum einen die kapitalistische Hölle, der Ort, wo Menschen spurlos verschwinden:

“durch die Gitter fallen” oder wie der Arbeiter Luckerniddle (in der *Heiligen Johanna*) tatsächlich zu Wurst verarbeitet werden; zum andern aber auch die Organisationsform der Kämpfenden, die ihre Gesichter und ihre Namen ausgelöscht haben. Diese rituelle Mimikry bleibt indes auch wieder problematisch. Denn ohne daß einzelne sich exponieren, können revolutionäre Bewegungen nicht aufgebaut werden.

Es gibt eine Interpretationsmöglichkeit, die skizzierten Widersprüche im Sinne einer politischen Lehre aufzulösen. Sie läßt sich wiederum einem *Fatzer*-Chor entnehmen, wo gerade von den Führern der Revolution verlangt wird, ihren Posten zu verlassen und wieder in die “Tiefe” unterzutauchen. “Dein Name wird ausgewischt auf den Tafeln. Deine Befehle / Werden nicht ausgeführt.... / Halte dich fest und sinke! Fürchte dich! Sinke doch! Auf dem Gunde / Erwartet sich die Lehre / Zuviel Gefragter / Werden teilhaftig des unschätzbaren / Unterrichts der Masse” (GW 7: 2908).

Dies ist, zunächst betrachtet, ein kritisches politisches Programm, das sich gegen die Verselbständigung der Machtstrukturen richtet und den Erzieher immer wieder auf die Schulbank zurückverweist. Allerdings explizit wird dieses Argument nicht vorgebracht, und worin der “Unterricht der Masse” besteht, wird ebensowenig erklärt. Die Konkretisierung der Aufforderung, sich in die Tiefe zu begeben, ist keineswegs politisch einleuchtend: “Erwarte das Geschrei der Niederlage”; “Heize deinen Ofen”; “Koch die Suppe”; “Studiere das ABC.”

Benjamin hat in seiner Auslegung dieses *Fatzer*-Chors (“Aus dem Brecht-Kommentar”) den Text als kritische Anweisung aufgefaßt. Er schreibt: “Hier kommt zum Vorschein, welche Kräfte die Sowjetpraxis, Funktionäre in den verschiedenen Ämtern herumzuwirbeln, in den Betroffenen freimacht.” In den *Kommentaren zu Gedichten von Brecht* finden sich ähnliche Überlegungen, in dem Texte aus dem *Lesebuch für Städtebewohner* als Schulung für die Illegalität ausgelegt werden.

Wenn man auf eine politisch eindeutige Interpretation der Texte hinauswill, ließe sich aber auch Entgegengesetztes behaupten. Eine interessante spätere Notiz Benjamins kommt in der Tat zu der Einschätzung,

daß bestimmte Momente des *Lesebuchs für Städtebewohner* nichts sind als eine Formulierung der GPU-Praxis.... In Wahrheit schlägt sich in den gedachten Partien dieser Gedichte in der Tat eben diejenige Verfahrensweise nieder,

in der die schlechtesten Elemente der KP mit den skrupellosesten des Nationalsozialismus kommunizierten.... Vielleicht darf man annehmen, daß ein Kontakt mit revolutionären Arbeitern Brecht davor hätte bewahren können, die gefährlichen und folgenschweren Irrungen, die die GPU-Praxis für die Arbeiterbewegung zur Folge hatte, dichterisch zu verklären. — Jedenfalls ist der Kommentar, in der Gestalt, die ich ihm gegeben habe, eine fromme Fälschung; eine Vertuschung der Mitschuld, die Brecht an der gedachten Entwicklung hatte.

Ich kann auf das Verhältnis Benjamin-Brecht nicht näher eingehen, sondern zu dem Zitat nur soviel anmerken, daß Benjamin hier das fromme Kind der ersten Interpretation sozusagen mit dem Bade ausschüttet. Vielmehr ergibt sich eher, daß keine politisch eindeutige Lehre zu ermitteln ist, und vielmehr widerstreitende und sich durchkreuzende Tendenzen den Text markieren.

Damit komme ich wieder auf die andere, oben bereits ange-deutete Interpretationsmöglichkeit zurück, die Motivik der Auslöschung auf die Instanz des Autors, verstanden als strategischer Ort und als Namens-Signatur einer Urheberschaft, zu beziehen. (Der Begriff des Autors wird nicht im Sinne einer Psychoanalyse des schöpferischen Prozesses verstanden, ob-schon die entsprechenden Untersuchungen Pietzckers zu Brecht durchaus ihren Wert haben, sondern eher im Sinne von Foucaults "Ordnung des Diskurses" verstanden.) Vereinfacht und überspitzt gesagt: in der Lehrstückperiode konstituiert sich der Autor Brecht, indem er sich zugleich konsolidieren und abschaffen, zugleich dogmatisieren und auslöschen will.

Auf der einen Seite attackiert er die Vorstellungen vom großen Autor und dem Kunstwerk als Ausdruck einer Persön-lichkeit; ihnen wird z.B. im *Dreigroschenprozeß* der Prozeß gemacht. Statt als Persönlichkeiten zu konkurrieren, sollen die Intellektuellen "als Vertreter oder Beauftragte von Massen-einheiten denken," die nach ganz eigenen, nichtindividualisti-schen "Denkgesetzen" sich bewegen (GW 18: 179). An die Stelle des klassischen Werks treten kollektiv-bezogene Versuchs-anordnungen. Im ersten Heft der *Versuche* nimmt Brecht ein "unliterarisches, anonymes, aber planvolles Wirken" in An-spruch, indem er sein Talent erzieherisch, politisch, organisato-risch verwerte. Er publiziert seine Arbeiten nicht allein unter seinem Namen, sondern immer in Verbindung mit anderen Be-teiligten. Er versucht die neuen kollektiven Apparate (Rund-

funk, Film) umzufunktionieren und Massen von Arbeitern als Mitwirkende zu organisieren.

Auf der anderen Seite richtet sich seine ganze Energie darauf, sich als Autor oder Erfinder eines neuen Theaters durchzusetzen. Er kokettiert in den Plagiatsaffären mit seiner "Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums," um umso erbotter auf die Enteignung des Dreigroschenfilms zu reagieren. Er attackiert den bürgerlichen Klassik-Kult, um umso affirmativer Marx, Engels, Lenin als Klassiker sich vom Leib zu halten oder vielmehr eine eigene Lehre — eine materialistische Philosophie aus eingreifenden Haltungen und Sätzen — zu etablieren. Nichts liegt ihm ferner, als tatsächlich in die KP einzutreten. "Wer unterschreibt ein Todesurteil / Wo der Name noch ausgelassen ist? Vielleicht ist es der seine?" (GW 7: 2933).

Dieser Autorname, diese Signatur "Brecht," meldet sich in der Figur des "Keuner" (oder des "Denkenden") innerhalb des *Fatzer*-Komplexes. Keuner ist ein listiger Nemo wie Odysseus und ein Philosoph, der wie Sokrates nicht schreibt. Das *Badener Lehrstück* übersteht er in seiner "kleinsten Größe" (GW 2: 602): anders als der ausgelöschte Flieger, aber auch ohne — wie die Monteure — sich Aufträgen zu unterwerfen. In *Aus Nichts wird Nichts* wird der Denkende schon — wie später im *Messingkauf* — als philosophisch-skeptischer Meister auf die Bühne getragen, der die Schauspieler über das Theaterspiel belehrt (GW 7: 2950f.). Und im *Fatzer*-Material findet sich der seltsame Text "Gesicht des Denkenden von der Zeit nach ihm," der sich liest, als sei der tote Brecht noch einmal ins Berliner Ensemble zurückgekehrt und hätte befriedigt festgestellt, daß alles bei seinen Vorschriften geblieben ist, ohne, wie ehemals Keuner, zu erbleichen (GW 7: 2909f.).

Aber es käme für eine Revision der Lehrstückperiode nicht darauf an, Entwicklungstendenzen herauszustellen, sondern die Disparatheit und Zerklüftetheit der Texte genauer herauszuarbeiten. Denn was Brecht damals beschäftigte, ist keineswegs bloß vergangene Historie. Der Zusammenbruch des sowjetischen Blocks hat nichts geklärt, und das globale Elend der hungernden und terrorisierten Massen ist weit größer, als es Brecht damals vor Augen stand. Ist heute überhaupt noch eine künstlerisch-intellektuelle Produktion denkbar, die in ihrem Eigensinn wenigstens auf eine produktive Enteignung durch die "Massen" rechnen kann? Eine Notiz im *Fatzer*-Komplex lautete:

der zweck wofür eine arbeit gemacht wird ist nicht mit jenem zweck identisch zu dem sie verwertet wird. so ist

das fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum lernen des schreibenden gemacht. wird es späterhin zum lehrgegenstand so wird durch diesen gegenstand von den schülern etwas völlig anderes gelernt als der schreibende lernte. ich der schreibende muß nichts fertig machen. es genügt daß ich mich unterrichte. ich leite lediglich die untersuchung und meine methode ist es die der zuschauer untersuchen kann. (Steinweg, *Das Lehrstück*, 22)

Wie es im Exil weiterging, ist besser bekannt. Die Entwicklung des Epischen Theaters und ihrer Parabelform, die philosophische Prosa — *Flüchtlingsgespräche*, *Me-ti*, *Der Messingkauf* — bilden hier wichtige Etappen auf einem Weg, auf dem sich Brecht als Stückeschreiber und marxistischer Klassiker etablierte. Es gibt keinen Grund, diese Anstrengung heute mit Geringschätzung zu betrachten. Nur erhält sie nicht die "objektive Lösung" der Widersprüche, die sein Schreiben vorher bewegten. Und es gibt deshalb umso mehr Anlaß, wie ich zeigen wollte, die Periode zwischen 1928 und 1933 mit neuer Aufmerksamkeit zu analysieren.

ZITIERTE QUELLEN

- Theodor W. Adorno, "Zur Musik der *Dreigroschenoper*," *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1960) 184-187.
- Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 5. erw. Aufl. (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978).
- _____, "Notiz über Brecht," *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985) VI: 540.
- Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967).
- Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, 2 Bde. (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987).
- Heiner Müller, "Absage" ["Verabschiedung des Lehrstücks"], *Mauser* (Berlin: Rotbuch, 1978) 85.
- _____, "Keuner ± Fatzer" ["Brecht zu gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat"], *Das Brecht-Jahrbuch 1980*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1981) 14-21.
- Reiner Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976).
- _____, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972).

Provisos to Brechts Jungle

Brecht's first version of *Dickicht der Städte*, the play *Im Dickicht* of 1921/22, has remained in spite and because of its scandalous first productions a play without consequence. A careful, close reading offers the opportunity to engage a process that does not seek to escape the experimental arrangement of (not only) this Brechtian play but rather faces it squarely through the ongoing confrontation with the text.

Provisos à la jungle de Brecht

La première version de *Dickicht der Städte*, la pièce *Im Dickicht* de 1921/22, est restée telle quelle en dépit de et à cause des premières productions scandaleuses, une pièce sans conséquence. Une lecture soignée comme "close reading" permet de s'engager dans un processus qui ne chercherait pas à s'échapper de l'arrangement expérimental de cette pièce brechtienne (et non seulement de celle-ci), mais qui, bien plutôt, ferait face à la pièce dans une confrontation continue avec le texte.

Salvedades a Jungla de Brecht

La primera versión de *Dickicht der Städte*, la obra *Im Dickicht* de 1921/22, sigue siendo una obra sin consecuencia a pesar de, y debido a las escandalosas primeras producciones que se hicieron de ella. Una lectura más detenida y cuidadosa ofrece la oportunidad de empeñarnos en un proceso que no busca escapar la disposición experimental de (no solamente) esta obra brechtiana, sino que además se enfrenta con ella a través de la continuada confrontación con el texto.

Provisorien über Brechts Dickicht

Susanne Winnacker

Über *Im Dickicht* gibt es vergleichsweise wenig Literatur, darinnen aber viele Irrtümer, Irrwege sozusagen, die ein anderes Dickicht beschreiben, als den des Textes von Brecht. Von Autor zu Autor schleppt sich die Bemerkung Claude Hills fort, daß es sich hierbei in vieler Hinsicht um Brechts dunkelstes und rätselhaftestes Stück handelt, in dem es mehr ungelöste Fragen als Antworten gibt.¹ Tatsächlich scheint der Versuch, das Dickicht *aufzulösen*, um einen herauslösbaren *Sinn* zu erhalten, sich als wenig aussichtsreich zu erweisen. Ein anderer Weg soll hier beschrrieben werden, der, diesem "Rätsel" zu folgen, statt es zu ent-rätseln, sich in das Spiel des Textes hineinzubegeben, das Geheimnis zu be-schreiben, es zu um-spielen, statt es zu lüften und damit seinem eigenen Tod preis-zugeben. Leider ist es aus Platzgründen tatsächlich unmöglich, einen Durchgang durch den gesamten in Frage stehenden Text vollständig abzdrukken. Die Entscheidung, den Anfang, genauer eigentlich die Lektüre nur der ersten Seite des *Dickichts* vorzulegen, ist eine der Erkenntnis, nicht des Zufalls.

Es handelt sich hierbei nicht so sehr um eine Methode als um den Versuch der Verdeutlichung einer Praxis der Textauslegung: der Beginn stellt eine Grundlegung dar, an der exemplarisch verdeutlicht werden soll, daß die vorgeschlagene Lesart den Charakter eines Einflechtens, eines Webens und — vorläufigen — Bindens hat, welches die unterschiedlichen Linien des Sinns oder der Kraftlinien, die hin- und her-, zusammen- und auseinanderlaufen, zwar explizit machen, aber auch, in einem weitergehenden Sinn auf sie verweisen will. Mit der globalen Frage "was heißt das" wird durch die Form der Frage eine Antwort immer schon impliziert. Die Kunst, dieser Text, der als Kunst verstanden wird, wäre damit vorherbestimmt und vorherverstanden. Dabei ist dann schon und immer schon eine begriffliche Gegenüberstellung am Werk, die traditionell dazu gedient hat, die Kunst zu verstehen, zum Beispiel die des Sinns, als internem Inhalt, und die der Form. Unter der offenen Mannigfaltigkeit der historischen Formen der Kunst und

der Begriffe und der Wörter würde man einen einzigen und nackten Sinn suchen. Er würde von innen her, als ein Inhalt, informieren, indem er sich von den Formen unterscheidet, die er formt. Dem philologischen Wissen hingegen

ist ein dynamisches Element eigen, nicht bloß, weil es sich, wie jedes andere Wissen, durch neue Gesichtspunkte ständig verändert, sondern weil es nur in der fortwährenden Konfrontation mit den Texten bestehen kann, nur in der ununterbrochenen Zurückführung des Wissens auf Erkenntnis, auf das Verstehen des dichterischen Wortes.²

Eine Wort-für-Wort-Lektüre wird zeigen, wo das Gleiten der Sprache, die lyrisch wuchernde Schreibweise, die wandernden Motivkeime, die sich in Echos fortpflanzen, auffällig werden und die personelle Anbindung des Gesagten an Sprecher im Sinne von Identitätsbildungen verschwimmen. Die Sprache selbst wird in Form von symbolischer Verausgabung eines Schreibenden als Text vorgelegt. Zeichen werden aufgehäuft, die neue Zeichen konstruieren, die wiederum an den Rändern von Sinnzumutung sich bewegen, ein ständiges Verwerfen und Über-den-Haufen werfen ist zu beobachten. Eine Denkbewegung wird vorgeführt, die interessant ist, weil sie das Vorhergegangene immer wieder annihiliert, die Spur, die immer wieder verschwinden will, zieht sich durch Brechts gesamtes Oeuvre. Es handelt sich um ein Denken, das seine eigene Auslöschung will, um nicht in die Gefahr einer Verhärtung zu geraten. Die Begriffe werden zerstört durch Weiterschreiben, eine Zertrümmerung von Denkstrukturen wird exekutiert, ausgetauscht werden Sätze und Wörter in einer mäandernden Sprache: es gibt kein Großes und Ganzes mehr.

Der *Programmzettel*, von Brecht vor das Stück gesetzt: ob es sein Beginn ist, Teil des Stückes, ihm vorangestellt, den Text-Raum markierend oder vorwegnehmend, eine Erklärung, die sich vom Text selbst emanzipiert und daher zu Recht von den Dramaturgen, wenn er überhaupt der Beachtung für Wert gehalten wird, in die Programmhefte verbannt, wird sehr viel später erst zu entscheiden sein. Eine genaue Untersuchung dieses Programmzettels, die in ihm enthaltene Krypto-Dramaturgie und die Spuren dieses "Meta-Textes," kann einem sorgfältigen Durchgang durch den Text nur folgen.

Die erste Szene ist mit "Leihbibliothek" überschrieben. Dieses Stück ist, wie oft bemerkt aber selten beachtet wurde, nicht chronologisch, vom Anfang zum Ende geschrieben wor-

den. Große Teile entstehen beim Spaziergehen unter den Kastanien am Augsburger Stadtgraben. Brecht notiert sich auf gefalteten Bögen, die er in sein Tagebuch einlegt, einzelne Sätze, Aussprüche, Gedanken, ohne sie bestimmten Personen zuzuordnen und ohne ein schriftlich fixiertes Handlungsgerüst. (Die erste vollständige Szene, die entsteht, ist nicht die "Leihbibliothek," sondern "Grüne Kammer.") Die Bewegung des Schreibens geht, wie noch zu zeigen sein wird, auf frappierende Weise in das Geschriebene mit ein. Die Schrift ist das Gewebe einer Spur, die keinem Ursprung entgegen geht oder aus ihm sich herleitet, sondern einer unendlichen Spaltung.

Eine Leihbibliothek, die alles andere ist, als ein Dschungel wird mit einer Urwaldgeschichte holzschnittartig zusammengezwungen.³ Für einen Unkundigen mag eine Bibliothek zu einem wahren Dickicht werden, indem es seine Logik dem ersten flüchtigen Blick verschließt, Ausdauer fordert vom Benutzer und vor allem die Bereitschaft, sich den vollständig formalen Nutzungskriterien einer Institution zu überlassen; die Inhaltsseite, das Lesen selbst, hintanzustellen, als etwas davon ganz und gar Abgetrenntes zu betrachten, den Aufschub zu akzeptieren. Ein Dschungel, ein gefährliches, lebensbedrohliches Terrain ist die Schrift, die Ansteckung, die Selbstaffizierung, der Sog, der durch sie hervorgerufen wird. Gleichzeitig werden hier Lesefrüchte als einverleibbar kenntlich gemacht,⁴ Bezüge zu anderen Literaturen, Intertextualität, sind schon in der Szenenüberschrift thematisch.

Eine exotische Landschaft wird zitiert:

Braun. Nasse Tabakblätter. Seifengrünes Schiebefenster, Stiegen. Niedrig. Viel Papier.⁵

Assoziationen an den parasitären Bewuchs, der durch übergroße Feuchtigkeit in tropischen Klimazonen entsteht, klingen an, opak ist alles, seifig, glitschig, obwohl doch Seife eigentlich zum Säubern dient, worauf hier keine Hoffnung scheint. Anklänge an Trakl, der in der modernen Literatur wohl am meisten mit Farben gearbeitet hat, blitzen kurz auf. Unverbunden sind die Wortzusammensetzungen, je zweimal durch einen Punkt getrennt, einmal durch ein Komma verbunden. Ein nicht realistisches Szenario wird entworfen, in dem ein Treibhaus, nicht der wirkliche Dschungel, auf suggestive Weise mit der Bibliothek zusammengbracht wird, in der Worte wachsen und wuchern.

"Seifengrünes Schiebefenster" ist durch das Komma mit dem darauffolgenden "Stiegen" verbunden, welches durch einen

Punkt von dem nächsten Wort "Niedrig" getrennt wird, sich aber inhaltlich eher diesem zulehnt. Heute scheint uns dieses Wort nicht mehr allzu gebräuchlich, sondern eher in einer regionalen, schwäbischen Mundart zuhause. In dem Vokabular der frühen Gedichte Brechts, auch im *Baal*, hat dieses Wort mit allen möglichen sexuellen Konnotationen seinen festen Platz.⁶ Eine eigentümliche Zusammenballung von Heterogonem, fast halluzinatorisches Aufrufen verdichteter Zitationen kommt einem in diesen Wortfetzen entgegen. Die "Stiegen" erscheinen hier als doppelt gebremst, durch die Form des Substantivs, das sich zur *Tätigkeit* des Steigens nicht entscheiden mag, und durch die weitere Beschreibung "Niedrig," die dem freien Rhythmus des Erklommens ein zusätzliches Hindernis entgegensetzt.⁷

"Viel Papier." Die gebündelte und gebundene Form von Papier, die auf Einschreibungen hindeuten würde, wären Bücher, die man in der Tat in einer Leihbibliothek erwarten würde. Vor der Verarbeitung, in einem Zustand des Ungeordnetseins, aber nicht im Urzustand befindlich, welcher Holz wäre, ist Papier. Auch die unbestimmte Angabe "viel," deutet auf Verstreutheit und Unordnung: Die erste Evidenz einer Wortzusammensetzung, die sich später erst erweisen wird; die sexuelle Konnotation der Stiegen in ihrer Behinderung durch ihr Niedrig-sein, dagegen die Potentialität, das Papier, von dem es "viel" gibt, hier in der Vorform der Verfügbarkeit als offenbar Unbeschriebenes.

George Garga hinter dem Ladentisch. Davor Shlink und Moti Gui. Shlink in langer, fleckig gelber Sutane.

Hier wird das erste Mal auf die Möglichkeit von Handel verwiesen und eine Person eingeführt, die sowohl hinter diesem Handel steht, als auch hinter ihm zurückbleiben wird. Shlink und Moti Gui stehen vor dem Ladentisch. Die Szene mutet an wie ein Tableau, das im Begriff ist, aus sich selbst herauszutreten. Shlink trägt nicht, sondern *ist* in langer, fleckig gelber Sutane, wobei Verben und Hilfsverben in den zwei Sätzen ausgespart bleiben. Der verkommene Priester kann als Anspielung auf den Widersacher in Jensens *Das Rad* gelesen werden. Die gelbe Farbe allerdings läßt eher an ein orientalisches Ambiente denken, das auch dieser mysteriösen Verklebtheit, die sich als Atmosphäre dieses Satzes breitmacht, einen Raum gibt, als an einen katholischen Würdenträger.

Das Furioso des ersten vollständigen Satzes bleibt der ersten direkten Rede, der Gargas, vorbehalten. Mit diesem

Satz wird ein Kraftzentrum etabliert, von dem das ganze Stück lebt und der noch über den Text selbst hinaustreibt.

Garga: Das ist ein Kriminalroman, kein gutes Buch. Das da ist ein besseres Buch eine Reisebeschreibung.

Ironischerweise ist das ganze Stück tatsächlich als ein Kriminalroman lesbar. Die kreuzweise aufeinanderbezogene Verklammerung der Redeteile, die sprachlich einen Chiasmus beschreibt, läßt diesen Satz wie eine ironische Selbstreflexion, eine der vielen selbstinterpretativen Stellen des Textes, da stehen, die auf der Suche nach der "großen Erzählung" kaum ohne erhebliche Verluste der Plausibilität zu überwindende Klippen darstellen. Brecht schreibt über den Kriminalroman und seine Popularität:

Der Mensch im wirklichen Leben findet selten, daß er Spuren hinterläßt, zumindest solange er nicht kriminell wird und die Polizei diese Spuren aufstöbert. Das Leben der atomisierten Masse und des kollektivierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos. Hier bietet der Kriminalroman gewisse Surrogate.⁸

Ein Roman ist eine Erfindung, Fiktion, Konkurrenz zur Wirklichkeit; eine Beschreibung, zumal eine Reisebeschreibung, ist eine wenn auch literarisch kultivierte Form des Sachbuchs, erweiternd den Welthorizont.

Moti: Sie tun einfach sagen: Das ist ein schlechtes Buch?

Shlink: Ich möchte Ihnen diese Ansicht abkaufen, wenn es Ihnen beliebt. Sind zwei Pfund zuwenig dafür?

Garga: Ich schenke sie Ihnen.

Moti antwortet derb, fast mundartlich, eine Äußerung, die durch ihr "schlechtes Deutsch" ihren eigenen Stellenwert herabmindert. Das *Sagen* wird hier durch die grammatische Konstruktion mit *tun*, zum *Handeln*, das dadurch zum Handel mit ihm freigegeben scheint. *Shlink* spielt die Rolle des Versuchers, Mephistos Teufelspakt gründiert die Szene. *Garga* soll das Recht darauf zu *sagen*, es handele sich um ein gutes Buch, abtreten; etwas Immaterielles, der Reflex auf den Blick eines anderen, der nicht mehr treffen darf, soll ausgesetzt werden, eine Ansicht, soll als Ware zur Kraft werden, die so aufgegeben, vergessen gemacht werden kann. Was *Gargas* Aussage

betrifft, ist bei Bataille zu lesen — im Zusammenhang des von ihm beschriebenen Phänomens des "Potlatch," der für diesen Text im weiteren noch relevant werden wird —, daß ein Geschenk, das ostentativ gemacht wird, dazu angetan ist, einen Rivalen zu demütigen, herauszufordern und zu verpflichten.⁹ Ein Machtbewußtsein, nicht zunächst ein Bewußtsein des Wertes einer Ansicht, eher schon ihres Preises, schwingt in dieser lapidaren Erwiderung durchaus mit, die es sich leistet, einen unerheblichen Geldbetrag, der für das Abtreten dieses fragilen Besitzes geboten wird, abzulehnen. In dem ersatzweisen Angebot sich zu verschenken, sich durch Verlust zu verdoppeln, verdichtet sich ein Argument. Eine Ansicht ist eine durch den Blick des anderen zur eigenen Frage (Sicht) gewordene Einschreibung, die sich durch klingende Münze nicht veräußern will, sondern zum Gegenangriff übergeht, der Ansteckung.

Shlink jedoch bleibt bei sich, indem er versucht, sich seiner eigenen Strategie zu vergewissern ("shlinking" heißt "zurückweichen," allerdings wird diese Bedeutung seines Namens erst später klar):

Shlink: Das heißt, Sie ändern Ihre Ansicht dahin ab, daß die Reisebeschreibung das schlechte Buch ist?

Garga: Nein.

Moti: Sie könnten sich frische Wäsche davon kaufen.

Garga ist nicht Judas. Er weigert den Verrat, und Moti sekundiert Shlink. Die Haut bezeichnet eine Grenze; die kulturelle Haut ist die Kleidung. Das Motiv der Haut und der Häute (i.e. Kleidung, Begrenzung, Oberfläche), das sich in immer neuen Verkettungen durch das gesamte Stück zieht und hier seinen Anfang nimmt, verknüpft sich mit der Suche nach dem Gesicht (Ansicht, Ansehen) auf vielfältige Weise.¹⁰ Garga retourniert diese Attacke mit einem Rückverweis auf die Materialität der Bücher, die er "einzuwickeln" habe. Durch die Mitklänge der Worte — das Einwickeln von Büchern läßt doch mehr an einen Verkauf denken als an eine Ausleihe, und das Einwickeln überhaupt auch daran, jemanden einzuwickeln, auszutricksen — bringt jedenfalls den zu imaginierenden Ort einer Leihbibliothek in eine merkwürdige Schwebel. Man ist sich sehr schnell nicht sicher, ob hier nicht ganz andere Dinge "abgewickelt" werden als die Ausleihe von Büchern.

Moti: Es tut die Kunden abstoßen.

Garga: Ich kenne Sie nicht, habe Sie nie gesehen.

Diese Feststellung läßt sich nicht sicher auf einen der vorhergehenden Sätze beziehen. Was ist "es" und worin besteht die Abstoßung? Etwas Persönliches kommt ins Spiel. Abstoßung ist nicht auf der Ebene von Tausch zu haben, eher auf einer der Suggestion oder Ansteckung. Ein untergründig mitlaufender Faden streift hier die Oberfläche, der auf etwas weit vor diesem Text Liegendes zu rekurrieren scheint, worauf wohl Gargas Replik denn auch zu beziehen ist.

Shlink: Die kirchlichen Gesellschaften werfen Armenunterstützung aus gegen bestimmte Glaubensartikel.

Wenn man in diesem Satz die Art des Meinens gegen das vorgeblich Gemeinte, einen imaginären "Kontext," ausspielt, erhält man die reine Negativität. Schnell verstehen läßt sich so ein Satz als ironischer Trost, bezüglich der frischen Wäsche, die dem Garga von Moti angedient wird, sprachlich scheint es aber komplizierter. Ein direkter Zusammenhang zu etwas vorher Gesagtem läßt sich zunächst wieder nicht herstellen. Die Geschäftsform von Gesellschaften im Sinne etwa einer GmbH, die somit in der Lage wäre, etwas "auszuwerfen" (Überschuß oder einen Kapitalpool), ist innerhalb der Kirchen nicht auszumachen, sondern widerstrebt qua Definition dem Sinn kirchlicher Einrichtungen. Ausgeworfen wird etwas zugunsten von jemandem, aber nicht "gegen" jemand oder etwas. Etwas gegen jemanden (aus-) werfen bedeutet Abwehr, Zerstörungsabsicht. Die Wortzusammensetzung "Glaubensartikel" stellt sie in eine Reihe zum Beispiel mit Geschenkartikeln, welche Verkaufsgegenstände sind. Die Worte scheinen hier gegeneinander zu Felde zu ziehen, um sich gegenseitig den Gar auszumachen, sich ihre Felder zu bestreiten und die Rücknahme selbst des nicht Gesagten sprachlich zu vollziehen.

Garga: Ich gehe nicht in die Gesellschaften.

Garga nimmt ein Wort vorübergehend in seinen Besitz und treibt es weiter. Der Artikel "diese," der darauf deuten lassen würde, daß mehr als nur das Wort Gesellschaften, nämlich seine "inhaltliche" Kombination mit kirchlich aufgenommen wird und der Satz im Sinne einer Antwort zu verstehen sei, fehlt. So kann es sich auch um die frei flottierende Feststellung eines sozial Deklassierten handeln, der ungefragt einer Zurückweisung zuvorkommt oder um ein Ich, das seine Unteilbarkeit gegen die Zusammenschlüsse der Vielen durch die

Verneinung beschützen möchte. Das Thema der Religion/Kirche, die Aussicht auf die zweifelhafte Rettung durch den biblischen Verrat, die unwägbare Verstrickung und eine moralische Verschuldung bedeuten würde, durch Shlink schon mit seiner Kostümierung (Sutane) eröffnet, die Identität mit der Verschuldung durch ihr Aussprechen, verweigert Garga hier.

Shlink insistiert mit einem Satz, der das von ihm vorher Gesagte auf eine allerdings merkwürdige Weise aufgreift und in einer seltsamen Unterstellung zuende bringt.

Shlink: Man sagt, etliche von ihren Familien gingen nicht zur Kirche, weil sie keine reine Wäsche haben, und etliche, weil sie unreine Wäsche haben. Aber das betrifft die Seligkeit selbst.

(Auffällig ist die Veränderung des Adjektivs: Moti redet von "frischer" Wäsche; durch das Ersetzen dieses Wortes durch die Bestimmung "keine reine" und "unreine" wird es zur Metapher für einen Seelenzustand.) Die sich der seltsamen Zusammensetzung einer krichlichen Aktiengesellschaft, die die Korruption schlechthin bedeutet, nicht unterwerfen, indem sie nicht, ihrerseits korrumpiert, um klingende Münze ihr Seelenheil verspielten, um es so, statt es sich zu erhalten, was so oder so unmöglich bleibt, von der GmbH bescheinigt zu bekommen in Form eines gegen sie gerichteten Auswurfs von Unterstützung, können keine reine Wäsche haben und sich in der Öffentlichkeit der Kirche nicht zeigen; und die, die sich korrumpieren lassen haben und also zur Kirche gehen können, weil sie reine Wäsche haben, haben unreine Wäsche, was in der zweiten Bedeutung wohl soviel heißt wie "keine weiße Weste mehr haben." Die zur Kirche gehen, haben also etwas zu verbergen, müssen ihre ursprüngliche Verstrickung, die keine Reinheit erlaubt, zur Kirche tragen. "Aber das betrifft die Seligkeit selbst" klingt danach wie ein schlußfolgernder Einwand, mit dem Shlink sich selbst das Wort entzieht. Ein ironischer Kommentar, der sich selbst zurechtweist, als habe man nun schon zuviel gesagt oder etwas vorweggenommen, für das die Zeit noch nicht ist.

Garga: Was wollen Sie hier?

Shlink: Ich biete Ihnen sieben Pfund für Ihre *Ansicht* über dieses *Buch*, das ich nicht kenne und das gleichgültig ist.

Die kurzen, knappen Sätze sind bei Garga. Er fragt nicht, was man von *ihm* wolle. Die Gleichzeitigkeit wird konzediert, die Beziehung nicht. Shlink unterläuft Gargas Frage. Er besteht auf dem Versuch, über den Handel die Form einer Beziehung herzustellen, die Versuchung — von der offenbar nur Shlink annimmt, das es eine sei —, soll größer werden durch die Erhöhung des Angebots. Gleichzeitig macht er klar, daß es ausschließlich um die Etablierung einer Form geht (selbst noch die Währung, die ihm da geboten wird, ist eine "körperliche," die auf die Form ausgeht, und im Verlaufe des Textes gibt es der Währungen viele), da ihm der Inhalt des Buches und damit zwangsläufig auch der Inhalt der Ansicht darüber egal sind.

Moti: Sieben Pfund, Menschenskind! Das sind Cooks Reisebeschreibungen und ein Haufen Wäsche für Sie.

Garga: Ich verkaufe Ihnen das Neue Testament, aber nicht meine Ansicht darüber.

Moti: Sind Sie aus einer transatlantischen Millionärsfamilie?

Wieder sekundiert Moti und erkennt die Möglichkeit, sich eine Menge verschiedener Häute zuzulegen, die nach Bedarf gewechselt werden können. Garga setzt das Wesentliche des religiösen Themas dem entgegen, den Extrakt aus Kirchlichem und Seligkeit, das Neue Testament, allerdings nicht, um es und damit sich zur Disposition zu stellen, sondern um abzuschütteln; den Dialog gibt es nicht. Und ausgeliehen wird das Neue Testament nicht, auch nicht verschenkt, sondern verkauft. Man fragt sich wieder, was an diesem Szenario eigentlich das einer Leihbibliothek ausmacht. Ein Verkauf ist der sofortige Abschluß, eine Ausleihe dagegen eine Beziehung auf Zeit, woran auf Gargas Seite kein Gedanke ist. Motis Frage nach der Familie stellt die Frage nach der menschlichen Souveränität, die in der Lage ist, prinzipiell alles zu negieren, was die Autonomie der eigenen Entscheidung einschränkt, quasi ins Nichts. Das Problem der Souveränität stellt sich aber nicht im Leeren. Nach Bataille

...hat jede empirische Definition der mehr oder weniger großen Souveränität eines gegebenen Wesens wenig Sinn. Was zählt, ist immer nur der suspendierte, revozierbare Charakter einer faktischen Grenze — wenn nicht in Beziehung auf eine derart gegebene Souveränität, so doch

wenigstens in Beziehung auf diese ungreifbare Souveränität, die immer jenseits des Möglichen sich befindet und der gegebenen Souveränität in dem Maße einen Sinn verleiht, in dem sie sich ihr nähert. Es gibt allerdings immer eine fühlbare Opposition, die die Richtung anzeigt, in der wir das Souveräne vom Untergeordneten, dem, was in Bezug auf den Zweck nur ein Mittel ist, abgrenzen können. Ich habe in jedem Augenblick meines Lebens die Wahl zwischen der andrängenden Gegenwart und dem, was kommen wird. Ich kann mich ausruhen oder bewegen; ich kann essen, trinken oder mich enthalten; eine Regel einhalten oder verletzen, spielen oder mich nützlich machen. Im ersten Fall suche ich unmittelbare Befriedigung; im zweiten verfolge ich ein fernerliegendes Interesse. es handelt sich im ersten Fall um mein Recht auf Leben, um meinen Zweck; und im zweiten Fall um die Mittel, die ich im Dienste dieses Lebens, dieses Zweckes einsetze. Die Moral führt in der Regel auf den zweiten Weg. Aber wenn sie die Befriedigung auch hinauschiebt, es kommt der Augenblick, in dem man der geforderten Anstrengung eine Belohnung schuldet. Man ißt, so sagt man, um zu leben; aber man lebt nicht, um zu essen. Schließlich muß ich sagen können, für welchen Zweck ich lebe, muß ich den souveränen Wert bestimmen können, im Hinblick auf den ich bin.¹¹

Der Zweck, den wir suchen, ist das, worauf der Handel dreist mit Mitteln antwortet und die Moral sich entzieht: Lebensmittel gegen Lebenszweck. Die Frage Motis zielt im Grunde auf eine Moral. Ein pekuniäres Angebot auszuschlagen bedeutet nur dann *keinen* — unmoralischen — Verzicht (auf die Verantwortung für den Vorteil meiner Nächsten, die ich zu sichern habe; die Verantwortung Gargas für seine Familie in diesem Fall), wenn ich es mir leisten kann, ich also in der Lage bin, "das Souveräne vom Untergeordneten, dem, was im Bezug auf den Zweck nur ein Mittel ist" abgrenzen zu können.

Garga: Meine Familie ernährt sich von Fischen.

Gegen Moti verteidigt Garga das Recht auf sein ganz bestimmtes Leben und auf Unversehrtheit mit seiner Bemerkung, was auch zweierlei heißt: erstens, *daß* sie sich ernährt und darüber mit ihm kein Handel anzufangen sei, und zweitens die insistierende Auskunft darüber wovon, die kein Zugeständnis enthält. Der Fisch, auf griechisch *ichtys*, setzt sich

aus den Initialen des "Jesus Christus, Gottes Sohn" zusammen und wurde während der ersten Christenverfolgung als Symbol dort in den Sand geschrieben, wo sich die Christen trafen. Die Behauptung, Garga ernährte sich von seiner Religion, würde sicher entschieden zu weit gehen, sicher ist aber, daß es sich hier nicht rein zufällig um Fische handelt, zumal Ausdrücke in diesem Umkreis bei Brecht keine Seltenheit sind. (Man kennt den Ausdruck aus der *Dreigroschenoper*: "Diese Angelegenheit ist fischig.")

Shlink: Und auch Ihre Ansicht ist gleichgültig.

Shlinks nächster Satz läßt eigentlich kaum noch einen Zweifel daran, daß hier nicht drei Figuren in einen Dialog miteinander eintreten, bzw. der Dialog, die unzweifelbar vorhandene Handlungsebene, bei weitem weder die einzige noch auch offenbar die wichtigste Tragfläche dieses Textes ist. Die Personen scheinen ständig aus dem Stück hinaus zu sprechen, Träger von Informationen zu sein, die für sich genommen auf andere Diskurse verweisen. Die sprachliche Bewegung, die sich erschöpfenden Motive, von denen hier nur das der Schrift (graphisch), der Häute, des Ansehens, des Handels und der Religion aufgerufen bzw. angerissen werden konnten, steht nicht etwa im Dienste der Dramaturgie, sondern saugt sie oft leer und setzt sich an ihre Stelle.

Eine detaillierte Lektüre des Gesamttextes zeigt Szene für Szene den allegorischen Zusammenhang zwischen der Art der Darstellung und dem Dargestellten selbst. Es ist dieser Aspekt der Verausgabung, unter dem die Kunstproduktion selber gesehen werden muß, denn Poesie heißt nichts anderes als Schöpfung durch Verlust.

ANMERKUNGEN

¹ Claude Hill, *Bertolt Brecht* (Boston: Twayne, 1975) 47ff.

² Peter Szondi, *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970) 11.

³ Im September 1921 notiert sich Brecht die "epochale Entdeckung," daß "eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat. Wo sind ihre Helden, ihre Kolonisatoren, ihre

Opfer?" Eintragung vom 4. September 1921, *Tagebücher 1920-1922* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978) 145. Daß es sich hierbei um einen Irrtum handelt, wird Brecht selbst sehr genau gewußt haben.

⁴ Bei manchen Autoren liest sich das dann folgendermaßen:

Der menschliche Körper ist ein Zellenstaat, der Geist eines Dichters, ehe er erstarrt und ganz er selber wird, ist oft nur eine dumpfe Volksversammlung von Autoren, ein Rendezvous erlesener Literaten, ein lärmendes Kaffeekränzchen unbewußt memorierender Schriftsteller, auf dem Marktplatz ein toller Gesangsverein, indem Vergangenheit und Zukunft wirr durcheinander krähen. Bertolt Brecht...ist vorläufig eine feudale Symbiose.... (Albert Ehrenstein, *Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von M.Y. Ben-Gavriél [Heidelberg-Darmstadt: L. Schneider, 1961] 104).

⁵ Alle Zitate aus *Im Dickicht* im folgenden nach *Stücke I*, GBA 1 (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988) 344-435, hier 346. Alle in die Zitate eingebrachten Hervorhebungen sind vom Verfasser.

⁶ Vgl. z.B. das Gedicht von der Kindsmörderin Marie Farrar in Brecht, *Gedichte 1*, GBA 11 (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988) 44f.

⁷ Die eindeutige und recht ausschließlich sexuelle Konnotation des Wortes, die in Freuds Stiegentraum allemal zum Symbol wird für den im Traum verstellten Wunsch zum Koitus, findet sich in einer Art beschrieben, die ihre Evidenz für den *Dickicht*-Text alsbald eindringlich erweisen wird:

Wir kennen bereits diese dem Traum eigentümliche Sensation der Gehemmung aus den Exhibitionsträumen (s.S. 248ff.) und finden hier wieder, daß sie als ein allezeit bereitliegendes Material zu Zwecken irgendwelcher anderen Darstellung verwendet wird. (Vgl. S.332ff.). Das Stück des Trauminhalts, welches beschreibt, wie das Steigen anfänglich schwer war und am Ende der Anhöhe leicht wurde, erinnerte mich bei der Erzählung des Traums an die bekannte meisterhafte Introdution der Sappho von Alphonse Daudet. Dort trägt ein junger Mann die Geliebte die Treppen hinauf, anfänglich wie federleicht; aber je weiter er steigt, desto schwerer lastet sie auf seinen Armen, und diese Szene ist vorbildlich für den Verlauf des Verhältnisses, durch dessen Schilderung Daudet die Jugend mahnen will, eine ernstere Neigung nicht an Mädchen von niedriger Herkunft und zweifelhafter Vergangenheit zu verschwenden. (Sigmund Freud, *Werke II*, Studienausgabe [Frankfurt/M.: 1972] 288).

Vgl. des weiteren die Aussichtslosigkeit der Stiegenmetaphorik auch bei Kafka.

⁸ Vgl. Brecht, *Gesammelte Werke* 19 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 451ff. Eine durchführbare Lesart, die hier nur quasi mitgeführt werden soll, wäre die, sich der im Text "Über die Popularität von Kriminalromanen" und dem darauffolgenden "Über den Kriminalroman" vorgeführten Kriterien zu bedienen und ihre Evidenz in dem zur Debatte stehenden Text nachzuzeichnen.

⁹ Vgl. Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie* (München 1985) 19f. Potlatch ist für Bataille eine Form der unproduktiven Verausgabung. Shlink verschenkt seinen Holzhandel, seine ökonomische Plattform an Garga; er macht sich zum Herrn über ihn, indem er sich zu seinem Sklaven macht: "Ich empfangе Ihre Anordnungen!" (*Im Dickicht*, 358). Und Garga nimmt den Kampf auf: "Sie haben mir die Haut abgezogen aus Liebhaberei. Durch eine neue Haut ersetzen Sie nichts. Ich werde mit Ihnen reinen Tisch machen" (ebda.). In Hegels *Phänomenologie des Geistes* liest man, daß "die Wahrheit des selbständigen Bewußtseins...das knechtische Bewußtsein sei" (Hamburg 1952, 147). Wenn die Knechtschaft Herrschaft wird, muß sie in sich die Spur des verdrängten Ursprungs aufbewahrt haben: "Sie wird als in sich zurückgedrängtes Bewußtsein in sich gehen und zur wahren Selbständigkeit sich umkehren" (ebda. 148). Die Wahrheit des Herrn ist im Knecht, und der zum Herrn gewordene Knecht bleibt ein "zurückgedrängter Sklave."

Shlink, am Tischchen sitzend: Glatt bin ich, rund und satt. Alles ist so geringe Mühe, alles bekommt mir. Wie leicht ich verdaue.
Stille. Zehn Jahre war es leicht, so hinzuleben. Bequem, seßhaft, jede Reibung war zu überwinden. Jetzt gewöhne ich mich an die Leichtigkeit und alles wird mir zum Überdruß. (*Im Dickicht*, 356)

Dieser Überdruß sucht sich ein Ventil in der Verausgabung, der seiner Reichtümer. Die dünne Schicht des Verständnisses auf der Handlungsebene wird immer wieder auch dadurch durchkreuzt, daß hier zunächst einmal Wörter ausgetauscht, i.e. verausgabt werden, es sich um Poesie handelt. Eine Art Zeichenpotlatch passiert, der die Wörter verbrennt, aufzehrt und verschwendet.

¹⁰ Das Thema der Haut, der Häute und der kulturellen Häute, der Bekleidung ist eines, das sich durch die Gedichte des frühen Brecht geradezu hindurch zieht. Vgl. z.B. *Hauspostille*, "Zweite Lektion: Exerzitien," "Vom Mitmensch," "Vorbildliche Bekehrung eines Branntweinhändlers," "Historie vom verliebten Schwein Malchus," um nur einige wenige zu nennen.

¹¹ George Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität* (München 1978) 48.

Bertolt Brecht's "Theater of Cruelty": Notes on the *Badener Lehrstück vom Einverständnis*

The *Badener Lehrstück*, one of the most radical pieces of European music theater of its time, generated an authentic theater scandal in 1929. An analysis of the work and its reception attentive to the avant-garde context offers an opportunity to counter the prejudice toward the "didactic" Brecht. On the eve of Nazi terrorism Brecht reveals the destructive excess of modern European society. Faced with the end of history, he formulates a provokingly inconvenient message while aiming to save humankind. "Negation" and "position" find their aesthetic equivalents in the play's anti-mimetic plot structure, in its reduced language (minimalist style), and in the aggressive montage technique. This is the poet not yet disciplined by conventional Brecht reception or by his own self-reflective theorizing and ideological scheming.

"Le théâtre de la cruauté" de Bertolt Brecht: Remarques sur le *Badener Lehrstück vom Einverständnis*

Le *Badener Lehrstück*, l'un des textes les plus radicaux du théâtre musical européen de son temps, a produit en 1929 un scandale authentique de théâtre. Une analyse de cette œuvre et de sa réception, avec attention au contexte d'avant-garde, permet de contrecarrer le préjugé contre le Brecht "didactique." A la veille du terrorisme nazi Brecht révèle l'excès destructeur de la société européenne moderne. Confronté à la fin de l'histoire, il articule un message inopportun et provocateur tout en voulant sauver l'humanité. "Négation" et "position" trouvent leurs équivalents esthétiques dans la structure anti-mimétique de la pièce, dans son langage réducteur (style minimaliste), et dans le montage technique agressif. On trouve là le poète encore non-discipliné par la réception conventionnelle de Brecht ou par sa propre théorisation auto-réflexive et ses constructions idéologiques.

"El teatro de la crueldad" de Bertold Brecht: Apuntes sobre el *Badener Lehrstück vom Einverständnis*

El *Badener Lehrstück*, una de las más radicales piezas de teatro musical europeo de su tiempo, provocó en 1929 un auténtico escándalo teatral. Un análisis de la obra y su recepción, con atención al contexto de vanguardia, nos permite contrarrestar el prejuicio contra el Brecht "didáctico." En la víspera del terrorismo nazi Brecht revela los excesos destructivos de la sociedad europea moderna. Enfrentado al final de la historia, Brecht formula un mensaje inoportuno e inconveniente, dirigido a salvar a la humanidad. "Negación" y "posición" encuentran sus equivalentes estéticos en la estructura anti-mimética de la obra, en su lenguaje reducido (estilo minimalista), y en un agresivo montaje técnico. Este es el poeta aún no disciplinado por la recepción convencional de Brecht, o por su propia teorización auto-reflexiva y sus construcciones ideológicas.

Bertolt Brechts "Theater der Grausamkeit": Anmerkungen zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis*

Franz Norbert Mennemeier

In dem Fragment gebliebenen gewichtigen Aufsatz über die "Dialektische Dramatik" (von 1931) hat Brecht Gründe angeführt, die erklären können, wieso der insbesondere mit den Lehrstücken von ihm angestrebte "Funktionswechsel des Theaters" beim damaligen Zustand der Gesellschaft schwierig, ja "unmöglich" war.¹

Eine der Ursachen für das programmierte nachhaltige Scheitern des Projekts einer dem Medium des Theaters angebotenen "Großen Pädagogik"² — es war ein Scheitern jedenfalls im empirisch-historischen Sinn des Worts — hat man, von den objektiven historischen Umständen ganz abgesehen, wohl auch in der Art und Weise zu sehen, wie der Autor selbst in dieser Phase seines Schaffens seine tieferen künstlerischen Impulse und Intentionen, auch das Unbewußte seines Produzierens einer entschiedenen und zum Teil aufreizend präzeptoral artikulierten Absicht unterwarf. (Die Sprache, in der Brecht sein Theater-Projekt damals formulierte und die in ihrer Abgehobenheit stellenweise etwas wie die Aura einer politischen Science fiction erzeugt, verrät, daß es dem Autor nicht zuletzt auch darum ging, den eingespielten, kulinarisch-anarchischen Theaterbetrieb — insbesondere die in diesem üblichen marktschreierischen Quasi-Theorien und Manifeste, wie sie von der tonangebenden pseudorevolutionären "Salonclique" geschätzt wurden³ — durch eine radikal-karge und zugleich bestechend intelligente theoretisch-programmatische Gegen-Inszenierung herauszufordern. Spürbar aber hat Brecht sich mit der damals von ihm eingenommenen Haltung auch selbst auf nicht unriskante Weise herausgefordert, seinem von Haus aus anarchischen Temperament, seinem "destruktiven Charakter" [Benjamin⁴] Zügel anlegend.)

Unter anderem, wie bekannt, kaprizierte sich Brecht in eben dieser Zeit darauf — und gewiß hatte er gute Gründe es zu tun —, für das neue Theater auch einen neuen Typus des

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 18 (Madison: The International Brecht Society, 1993)

Zuschauers zu fordern. So redet Brecht in dem erwähnten Fragment über die "Dialektische Dramatik" davon, daß der ideale Zuschauer etwas von einem "Forscher" an sich haben müsse. Im gleichen Zusammenhang begründet Brecht in einer generellen, resümierenden Wendung, die einem keinen Widerspruch duldenden Syllogismus ähnelt, die Notwendigkeit des bzw. seines neuen Theaters kurz und bündig so: "Die Beziehungen der Menschen unserer Zeit sind unklar. Das Theater muß also eine Form finden, diese Unklarheit in möglichst klassischer Form, das heißt in epischer Ruhe darzustellen."⁶

Mit dieser Formulierung ist zweifellos ein wichtiger ästhetischer Aspekt des Brechtschen Lehrtheaters bezeichnet. Andererseits ist die zitierte Äußerung jenen nicht wenigen Statements zuzuordnen, durch die bis auf den heutigen Tag zäh überdauernde Mißverständnisse, die "Lehrstücke" betreffend, sich im allgemeinen Bewußtsein festgesetzt haben, Mißverständnisse also, durch Brechts Selbstinterpretation mit veranlaßt. Keine Frage aber, daß Brecht als praktizierender Dichter hier wie auch sonst in der Theorie, mit welcher er die eigene Tätigkeit kommentiert, stilisiert und — das soll nicht unterschlagen werden — auch schöpferisch stimuliert hat, nicht rein aufgeht.

Die erwähnten Mißverständnisse hängen u.a. schon mit dem Begriff "Lehrstück" selbst, den Brecht gewählt hat, zusammen. Versehen mit dieser Genus-Bezeichnung, waren einschlägige Texte vorzüglich disponiert, von einem fatalen zeitgenössischen Typus, dem "Pädagogen" und "Didaktiker" — in seinem Umkreis wütet der furor teutonicus bekanntlich mit besonderem Ingrimm — in einer Weise rezipiert zu werden, die Brecht schlecht bekommen sollte. Unaufhaltsam ist seitdem das Vorurteil, Brecht sei in erster Linie ein marxistischer Parteiliterat gewesen, der bestimmte Inhalte, präfixierte Wahrheiten direkt oder mit List seinem Publikum habe übermitteln wollen — Brecht, der Schulmeister.

Weder war Brecht ein Schulmeister noch traf auf ihn zu, was er zeitweilig von sich behauptete, daß er ein Dichter sei, der "in möglichst klassischer Form," "in epischer Ruhe" die "Beziehungen der Menschen" untersucht und darstellt. Meine folgenden, notgedrungen skizzenhaften Betrachtungen zu Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* sollen dazu dienen, Brechts Lehrstücke insgesamt in einem etwas anderen Licht erscheinen zu lassen, als das es war, welches — wie gesagt — der Autor selbst, der Theoretiker Brecht, partiell darauf zu richten sich entschieden hatte — mit jener über-

schüssigen, von dogmatischem Systematisieren zwangsläufig bedrohten begrifflichen Energie, deren es, allerdings, wohl bedurfte, wollte er die von ihm vertretene große, neue Sache gegen einen kulturellen Kontext durchsetzen, in dem Kritik und Reflexion, auch in Form der Propaganda, eine zunehmend wichtige Rolle spielten.

Damit das, was ich in den Blick heben möchte, deutlicher hervortritt, nehme ich das *Badener Lehrstück* aus dem von Brecht inaugurierten, später von Steinweg akribisch-philologisch rekonstruierten (und dadurch zusätzlich noch verfestigten) Systemzusammenhang heraus und bringe es in Kontakt mit einer Avantgarde-Tradition des modernen Dramas und Theaters, die im allgemeinen als Brecht konträr entgegengesetzt angesehen wird. Dementsprechend charakterisiere ich Brechts Stück als eigentümliche Variante eines "Theaters der Grausamkeit," ein Begriff, den Antonin Artaud (ein unmittelbarer Zeitgenosse Brechts) in die Debatte gebracht hat und mit dessen Hilfe sich viele ältere und neuere Theaterexperimente des 20. Jahrhunderts charakterisieren lassen; im Grunde weisen sie alle auf die Theater-Utopie zurück, die der junge Nietzsche in seinem Aufsatz über die *Geburt der Tragödie* einst entworfen hatte.

Das heißt zugleich, daß die moderne Erfahrung des Katastrophalen, gegenteiligen Meinungen zum Trotz, als konstitutiv auch für den Lehrstücke-Schreiber Brecht nachgewiesen werden soll. Es wird die Ansicht vertreten, daß das *Badener Lehrstück*, in welchem Brecht in besonders aggressiver Weise das Verfahren künstlerischer Montage anwendet, eine enge Beziehung erkennen lasse zwischen eben diesem Verfahren und jenem Katastrophalen und daß keine Rede davon sein könne, es werde hier etwa in "klassischer Form," in "epischer Ruhe" Klarheit hinsichtlich der in ihren Fundamenten gestörten "Beziehungen der Menschen" geschaffen.

Das *Lehrstück vom Einverständnis* wurde am 28.7.1929 während der Musikfestspiele in Baden-Baden uraufgeführt. Inszenierung: (ebenfalls) Bertolt Brecht. Musik: Paul Hindemith. Zeitgenössische Berichte von der Aufführung beweisen, daß das *Badener Lehrstück*, selbst wenn es als Lehrstück im Sinn der Brechtschen Theorie konzipiert gewesen sein sollte: nämlich als Veranstaltung zur "Selbstverständigung" eines künstlerisch und vor allem politisch relativ homogenen Kollektivs, doch keineswegs schon entsprechend den späteren kanonischen Vorstellungen Brechts in der damaligen konkreten Aufführungssituation gewirkt hat. Offensichtlich war die Struktur

des damaligen Baden-Badener Publikums ziemlich promisk. Die an dem Ort versammelten Liebhaber neotönerischer Gebrauchsmusik waren für die Brechtsche "Große Pädagogik" allem Anschein nach noch nicht reif. Jedenfalls die Reaktion auf die Aufführung war, sieht man von Ausnahmen ab, äußerst negativ.

Man kann, was damals geschah, aber auch ganz anders interpretieren, als die bloße Symptomatologie des Vorgangs es nahelegt. Vielleicht war das, was Brecht bot, gar kein eigentliches Lehrstück im Sinne seiner eigenen pädagogischen Programmatik. Die negative Reaktion des Publikums — sie war vielleicht der auf der Bühne verhandelten extremen Sache am Ende höchst angemessen, insofern also durchaus positiv. Die Anwesenden, scheinbar verständnislos, empfanden möglicherweise noch recht genau, was einige Jahrzehnte später zum Beispiel die mit den Lehrstücken beschäftigten Seminar-Marxisten der bundesrepublikanischen Wohlstandsgesellschaft zu empfinden vielfach kaum mehr in der Lage waren: nämlich den konkreten Reflex des in der modernen Geschichte und Gesellschaft verborgenen Katastrophalen, ein Moment, das der Dramatiker Brecht, wenn er, scheinbar abgeklärt, seine Lehre in Sachen "Dialektik" vortrug, zu berücksichtigen keineswegs versäumt hat. Im Gegenteil: Jenes Katastrophale erhält bei ihm eine zentrale Bedeutung. Selbst in dem Drama *Die Maßnahme*, dem Lehrstück par excellence, einer Dichtung mit nun allerdings zum Teil schon klassischen, rituellen Zügen, ist es allenthalben gegenwärtig als das eigentliche Klima, in welchem das Geschehen spielt.⁶

Das *Badener Lehrstück*, ein in mancher Hinsicht maßloses Werk, wurde von den Linken wie von den Rechten damals wie heute im allgemeinen mit Vehemenz abgelehnt; überhaupt wurde es vom durchschnittlichen Bewußtsein der Literatur- und Theatergeschichtler als eine Art ästhetisches Monstrum in die Vergessenheit gedrängt. Dieses Rezeptionsschicksal hat das Brecht-Opus mit vielen herausragenden europäischen Avantgardedichtungen gemeinsam. Gerade jedoch wegen des Ausbleibens einer nennenswerten Wirkung und Rezeption verdient das Werk heute Aufmerksamkeit. In der Tat spricht nicht wenig dafür, daß es, bei unbefangener Betrachtung, als eines der nicht eben zahlreichen ganz und gar rücksichtslosen, originellen Avantgarde-Dramen der deutschen Literatur reklamiert werden kann, als ein Werk, dem zum Beispiel die damalige zeitgenössische französische Dramenszene, auch das Theater eines Artaud kaum etwas Vergleichbares an die Seite

zu stellen hatten. Das gilt auch im Blick auf die in jenem Theaterbereich — von Jarry bis Beckett — geschätzte Ästhetik des Schocks.

Die ursprüngliche Schock-Wirkung des *Badener Lehrstücks*, eine Wirkung, die als solche natürlich noch kein Qualitätsmerkmal darstellt, möchte ich anhand einiger zeitgenössischer Quellen hier belegen. Theo Lingen, der in der Baden-Badener Aufführung den Riesen in der in den Stückzusammenhang gesprengten grotesken Clownsszene spielte, erinnert sich folgendermaßen:

[Man] hatte...mich auf Stelzen gestellt. Ich hatte verlängerte Arme und Hände, auch einen riesengroßen Kopf, und konnte nur durch mein Chemisette, das aus Gaze bestand, etwas sehen. Im Laufe des Stücks wurden mir nun sämtliche Gliedmaßen kunstfertig amputiert. Mit einem Blasebalg, der Blut enthielt, mußte ich auch noch das Blut dazu spritzen: das war dem Publikum nun wirklich zu viel. Und als man mir dann noch den Kopf absägte, da ich über Kopfschmerzen klagte, brach ein Skandal aus, wie ich ihn nie wieder am Theater erlebt habe. Alles was nicht niet- und nagelfest war, flog auf die Bühne. Fluchtartig verließen meine Mitspieler den Schauplatz....⁷

Den verstörenden Effekt, den Brecht anscheinend insbesondere mit dieser sozusagen am "lebenden" Menschen vollzogenen Demontage erzielte (einer Demontage in einem Montage-Kontext, der seinerseits Resultat einer voraufgehenden Demontage war, u.a. einer, vorgenommen am tradierten Kunst-Begriff), bezeugt, aus dem unmittelbaren Theatererlebnis heraus, auch die Besprechung in der *Badener Volkszeitung*: "Mit Pfeifen und Toben," so die Kritikerin, habe das "gesunde Empfinden des Publikums" gegen die "Brutalität" protestiert, mit der da "auf den Nerven der Leute" "herumgetrampelt" wurde. Diese "Brutalität" habe "etwas geradezu Sadistisches" gehabt. "Deutsche Kammermusik, wie hat man dich vergewaltigt!"⁸

Hanns Eisler, ebenfalls bei der Baden-Badener Aufführung zugegen, geht in seinem Aufsatz "Bertolt Brecht und die Musik" auch kurz auf die Clownsnummer ein:

Dieser grobe Spaß schlug bei vielen Zuhörern in Entsetzen um. Einige wurden ohnmächtig, obwohl doch nur Holz gesägt wurde und es gewiß keine naturalistische Dar-

stellung war. Ich saß neben einem bekannten Musikkritiker, der ohnmächtig wurde. Ich half ihm hinaus und verschaffte ihm ein Glas Wasser.⁹

Diese Mitteilung, so knapp sie ist, macht immerhin klar, daß das Stück den Zuschauern und Zuhörern nicht nur an die "kleinbürgerliche" Moral ging (wie die im Ton der Entrüstung vorgetragene Rezension der *Badener Volkszeitung* erkennen läßt), sondern daß es buchstäblich auch die Nerven des Publikums angriff — eine Wirkung, von der mancher Futurist und Dadaist, mancher Absurdist des Avantgarde-Theaters nur träumen konnte.

Die angeführten Zeugnisse, in denen die Skandalwirkung der Clownsszene hervorgehoben wird, könnten freilich den Eindruck erwecken, bei dem Ganzen habe es sich schließlich doch nur um ein besseres Happening gehandelt. Dem widerspricht jedoch auffällig die resümierende Mitteilung Eislers in dem erwähnten Aufsatz: "Es war — schreibt Eisler — eine großartige Aufführung und eine herrliche Musik." Eine sehr verständnisvolle, detaillierte Besprechung in der Musikzeitschrift *Melos* (Heft 9/1930, erschienen in Mainz), von — wie man annehmen kann — unparteilicher Seite verfaßt, bestätigt Eislers positive Einschätzung und zerstreut den Verdacht, das Urteil des Brecht-Freundes sei vielleicht durch die vergoldende Erinnerung beeinflusst worden. Die Inszenierung, heißt es in der Zeitschrift, habe einen "Gesamteindruck von architektonischer Größe" hervorgerufen.¹⁰

Wenn es "Größe" gewesen sein sollte, was die Baden-Badener Aufführung seinerzeit hervorbrachte, dann — und hier beginnt die Interpretation — war "Größe" das Medium in dem das Katastrophale, das Schreckliche als der eigentliche Gehalt der Darstellung sich einerseits radikal offenbarte, andererseits sich einer kalkulierten Form unterwarf und in welchem auch der Versuch einer positiven Lösung, die dem Niveau einer außerordentlichen Bedrohung angemessen war, ästhetischen Ausdruck suchte.

Man kann vermuten, daß die Clownsszene nur der handgreiflichste Anlaß für den Ausbruch diffuser, von der Gesamtanlage und -intention des Stücks vorweg schon hervorgerufen, den Eindruck des Schrecklichen abwehrender Emotionen des Publikums gewesen ist. In der Tat, diesem Brechtschen Lehrstück eignet (und eignete zumal unter den Bedingungen damaliger Seh- und Hörgewohnheiten) durchweg jene "Unerträglichkeit," die als Formprinzip und wirkungsästhetische

Kategorie in großen Teilen des europäischen Avantgarde-Theaters zur Geltung gebracht wird und die mit dem in diesem Theater allenthalben manifesten Katastrophalen, Schrecklichen als Inhalt eng verbunden ist.

Im Fall Brechts läßt sich jener Inhalt genauer bezeichnen als die zumal in seinem Frühwerk überall anzutreffende, tiefe Spuren hinterlassende Erfahrung von der Auflösung des Subjekts als Individuum, einer Zerstörung, verursacht durch den Druck der modernen Massen, durch die brutalen ökonomischen Zwänge des Zeitalters (siehe dazu vor allem das "Lustspiel" *Mann ist Mann*), ferner durch die sich beschleunigenden ideologischen Zentrifugaltendenzen im Innern des Menschen — mit dem Resultat, daß es für den Einzelnen nichts mehr gab, woran er sich "halten" konnte (wie Willy und Moses in der Anti-Oper und dem Quasi-Lehrstück *Mahagonny* singen).¹¹ Insbesondere hat Brecht in dem Zusammenhang auf die verbreitete "furcht vor dem mechanischen" hingewiesen.¹² Er erkannte das Herandrängen des — wie er sich in der wichtigen Schrift vom *Dreigroschenprozeß* ausdrückt — Apparathaften als einen irreversiblen, den Begriff des "Menschlichen" selbst unterminierenden Umwälzungsprozeß.¹³ Die Maske der Kälte, mit der dieser Autor die fortschreitende geistige und anthropologische Desintegration konstatierte, ja seinerseits durch Theorie und dichterische Praxis zu beschleunigen half, kann über die Wucht der Erschütterung, die sein sittliches Feingefühl und seine künstlerische Sensibilität erlitten, nicht hinwegtäuschen.

Auf diese fundamentale Herausforderung, die sich deutlich noch unterhalb der Ebene des Politischen meldete, antwortete Brecht mit neuartigen dramaturgischen Konzepten. Die ästhetische Replik von Ende der 20er Jahre bestand unter anderm in dem Gedanken eines apparathaft konstruierten, in der Montage-Struktur das Katastrophale schonungslos exponierenden Werks.¹⁴

Eine der wichtigsten Schöpfungen im Übergang zu einer neuen Ästhetik und Dramaturgie — interessant aber nicht nur als Übergangswerk — ist eben das *Badener Lehrstück vom Einverständnis*. So scheinbar abschreckend sich dieses auf den ersten Blick darstellt: als handelte es sich um das Resultat einer alles destruierenden avantgardistischen Anti-Kunst-Kunstproduktion, so sehr trifft doch zu, daß die wesentliche Aussage sich nach Absicht des Autors dennoch — wie schon angedeutet — mit einem positiven Moment verbinden sollte. Brecht suchte in dem Drama, gleichsam auf dem Boden totalen Zusammenbruchs, eine revolutionäre Perspektive trotz alledem

zu entwickeln. Seine Botschaft — das ist nicht zu leugnen — trägt zum Teil das Stigma einer fragwürdig heroischen Verzweiflung, zumal wenn am Ende mit dem mehrfach wiederholten Imperativ "Marschier!" auf eine Haltung positiv verwiesen wird, die durch den späteren Verlauf der europäischen und insbesondere der deutschen Geschichte unrettbar diskreditiert worden ist.

Wie auch immer: Die Bedrohung wird in dem Stück als eine alles umfassende drastisch, plausibel dargestellt. Vor der geschichtsphilosophisch relevanten "Weltuntergangs-Kulisse," die im Hintergrund des Geschehens erkennbar wird, gewinnt die Lehre Brechts vom "Einverständnis" des Einzelnen mit seiner "kleinsten Größe" einen anthropologisch triftigen Sinn, erscheint auch der Gedanke einer in strikter Gemeinschaftlichkeit zu bewerkstelligenden permanenten Revolution als eine den gesunden Menschenverstand und den tiefverwurzelten abendländischen Individualismus zwar brüskierende, unter dem Aspekt einer spekulativen geschichtlichen Vernunft (und unter Berücksichtigung der desolaten Zeitverhältnisse) jedoch diskutabile Zumutung.

Mit der scharfen Betonung, die das Aktivistische und Prozeßhafte hier erfahren, mit der dezidiert formal begründeten, kollektivistischen Ethik befindet das Lehrstück sich in geistiger Nähe einerseits noch zur Kantischen Tradition (zur Unbedingtheit des Kategorischen Imperativs), andererseits zu Vorstellungen einer "vollständigen Revolution" (E. Nolte), wie sie damals von politischen Theoretikern wie dem Marxisten Gramsci, dem Faschisten Gentile, in zum Teil idealistischer Umstülpung der Marxschen Reform Hegels, entwickelt wurden. Subjekt und Gesellschaft wurden in der die Tathandlung herausstreichenden Programmatik dieser Denker als in einem unendlichen Prozeß-Progreß zur Identität gebrachte Entitäten gedacht. Ähnliches bei Brecht. "Habt ihr die Welt verbessert, so / Verbessert die verbesserte Welt. / Gebt sie auf!" ruft der "gelernte Chor" am Schluß den ins Sterbenkönnen initiierten, zur Einsicht in die Notwendigkeit des "Einverständnisses" mit ihrer "kleinsten Größe" gebrachten Fliegern auf der Bühne ebenso wie den Zuschauern bzw. der "Menge" davor zu.

Charakteristisch für das eine extreme Situation auf extreme Weise reflektierende Stück ist dessen paradoxe ästhetische Struktur. Sie ist schmerzhaft gespannt zwischen einem Moment "nihilistischer" Zerstörung (des traditionellen, organischen Kunstwerks) und der Absicht, inmitten solcher Zerstörung eine neue Form künstlerischer Größe, einer Größe

von unten her, zu entwickeln. Bei der Schaffung dieser Größe war offensichtlich der Musik, insbesondere dem Chor, ungeachtet des rigorosen Verzichts auf dionysisch-rauschhafte Effekte, eine zentrale Rolle zugeordnet.

Zu dem künstlerischen Extremcharakter des Werks gehört es, daß Brecht im *Badener Lehrstück* mit dem herkömmlich Dramatischen entschieden Schluß gemacht hat (obwohl das Stück immerhin doch Anfang und Ende und auch eine Entwicklung erkennen läßt). Das "Grausame" dieses Brechtschen "Theaters der Grausamkeit" gründet nicht nur in den Szenen, die Gewalttätigkeit direkt ausstellen, sondern auch in der ganzen, strikt anti-mimetischen Darstellungsweise, durch die alle "Spannung," jede gewöhnliche Art von "Einführung" verhindert werden. Der Geist der Podiumsdiskussion, einer freilich höchst stilisierten und sublimierten, liegt über dem Ganzen. Von handelnden Personen kann nicht mehr gesprochen werden. Die Akteure sitzen, bewegungslos fast, an einem Tisch und einem Pult. Nur wenige, allerdings pointierte Gesten und ein paar Requisiten. Was die Figuren erfahren haben und was sie bewegt, das singen sie. Es sind, auch ohne daß sie Masken trügen, maskierte Figuren — Figuren, die auf Figuren bzw. Typen lediglich verweisen, als Stellvertreter ihrer selbst. Der wesentliche Inhalt wird durch die Sprache, auch die der Musik, transportiert. Dieses asketische Drama, vielmehr szenische Oratorium, ist théâtre statique sondergleichen.

Andererseits weist das Stück eine überaus komplexe theatrale Struktur auf, die vor allem durch das Montage-Verfahren ermöglicht ist. Das Drama ist voller Bewegung intellektueller und sprachlicher Art. Der Dichter arbeitet mit überraschenden Kontrasten, befremdlichen Übergängen. Die Sprache ist "schön" (Darko Suvin), sie reicht vom stilisierten, einfachen, von fern her erhabenen Ausdruck zum Vulgären. Aber das Vulgäre ahmt das Gewöhnliche nicht nach, sondern stellt es aus. Selbst die Clownsnummer ist alles andere als rüpelhaft-unterhaltsam. Die Szene besitzt barbarische Eleganz. Sie ist eine Sozialparabel im Kleinen: Zug um Zug wird vorgeführt, wie der brutale Wille zur Vernichtung des anderen in der Maske der Hilfeleistung sein Ziel erreicht. Die Groteske eröffnet, wie viele andere hier mit größter Dringlichkeit vorgebrachte szenische "Argumente," die Perspektive auf das zentrale Problem: wie im "Zeitalter der Humanität," in dem "die Menschen rar geworden" sind (Ernst Jünger), der Mensch gerettet werden könne.

Das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* ist so weit entfernt von "klassischer Form," von "epischer Ruhe." Dieses Drama ist verstörend und "unerträglich." Es beschwört den Schrecken, ohne allerdings bei ihm als einer zeitlos irrationalen Größe stehenbleiben zu wollen. Vielmehr sucht es des Schreckens durch eine positive Botschaft, die als solche wiederum ihr Schreckliches hat, Herr zu werden.

Die einfache Aufzählung der wichtigsten Teile dieses Stücks, welches, ohne daß es kalt und indifferent wirkte, wie ein Apparat gebaut, aus Disparatem montiert ist — und an dem nach Absicht des Autors andere weiterbauen sollten — gibt bereits einen Eindruck von seinem außerordentlichen inneren Spannungsreichtum und von dem Ursprung seiner — wie auch immer kritisch zu deutenden — Lehre in der Erfahrung des Katastrophalen. Brecht, die einzelnen Elemente scharf gegen einander absetzend, präsentiert hier episodierend-historisierende Passagen im Stil kunstvoller Simplizität; responsorienartige Dialog-Szenen, darunter eine mit einer torturähnlichen Läuterungsprozedur; überfallartige Photo-(Film)-Aktionen, die auf enervierend-insistente Weise einander schlachtende Menschen und Tote zeigen; die mehrfach erwähnte grotesk-komische Clownsszene; ferner "Verlesung" von "Kommentartexten," die in der schwierig-formelhaften, lapidaren Diktion einer imaginären Bibel philosophische (ein Zentralmotiv des Taoismus signalisierende) Fundamentalreflexion verabreichen; eine Szene mit revolutionären Anweisungen, mündend in den Appell quasi eines Agitprop-Theaters im Theater; nicht zu vergessen einige an markanten Stellen eingesprengte Schmerzensschreie, motiviert teils durch sittliches Entsetzen, teils durch Todesangst¹⁵ — dies ein weiteres Detail, durch welches das Stück in die Nähe des sonstigen avantgardistischen "Theaters der Grausamkeit" rückt. Allerdings, schon durch die sittliche Akzentuierung des Motivs des Schreis wie auch durch das rigorose sittliche Ethos, von dem das gesamte Stück erfüllt ist, ist dieses von eben jener Theater-Tradition dann doch wieder wesentlich unterschieden: Das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* besitzt, bei aller Affinität zum Avantgarde-Kontext, eine durchaus eigentümliche, Brechtsche Physiognomie der "Grausamkeit."

ANMERKUNGEN

- ¹ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M. 1967) 15: 224.
- ² Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, 2., verb. Aufl. (Stuttgart 1976) 205ff.
- ³ Brecht, *Gesammelte Werke*, 15: 224.
- ⁴ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M. 1971) 134.
- ⁵ Brecht, *Gesammelte Werke*, 15: 221.
- ⁶ Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte: Zur doppelten Polarität des Lehrstücks," in *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstück mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, hrsg. von Reiner Steinweg (Frankfurt/M. 1978) 302ff.
- ⁷ Theo Lingen, *Ich über mich: Interview eines Schauspielers mit sich selbst*, mit einem Vorwort von Friedrich Luft (Velber 1963). Hier zitiert nach Werner Mittenzwei, *Das Leben Bertolt Brechts oder Der Umgang mit den Welträtseln* (Frankfurt/M. 1987) I: 316.
- ⁸ *Brecht in der Kritik: Rezensionen aller Brecht-Aufführungen*, eine Dokumentation von Monika Wyss (München 1977) 96-97.
- ⁹ Hanns Eisler, "Bertolt Brecht und die Musik," *Sinn und Form*, Zweites Sonderheft "Bertolt Brecht" (Berlin o. J.) 439.
- ¹⁰ *Brecht in der Kritik*, 100.
- ¹¹ Brecht, *Gesammelte Werke*, 2: 503.
- ¹² Zitiert nach Steinweg 33.
- ¹³ Brecht, *Gesammelte Werke*, 18: 207.
- ¹⁴ Vgl. hierzu u.a. Brechts Lehrgedicht "Über die Bauart langdauernder Werke," in *Gesammelte Gedichte* (Frankfurt/M. 1976) 1: 387-390.
- ¹⁵ *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, in Brecht, *Versuche*, Heft 1-4 (Berlin und Frankfurt/M. 1959) 117-127, 129-131, 138-140.

Inversion of the Tautology: The Scale and Justice in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*

In *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* Brecht examines ideology as the positing of language. The play's characters are determined by descriptive names, which are inverted into the passive voice, e.g., the "Führer" appears as the one who is "geführt." Thus, the ruling class constitutes itself by escaping its "linguistic" fate through substitution. In this determination through positing, interruption presents the only opportunity for justice. This leads to Brecht's reinterpretation of the metaphor of the scale or balance: the singular can occur as caesura. Brecht uses a similar inversion in discussing Lessing's concept of "Einfühlung" (identification) as a rape of the actors by the spectators. His play does not offer a mimesis of the world but instead integrates the observer as the one who is observed.

L'Inversion de la tautologie: La balance et la justice dans *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*

Dans *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* Brecht examine l'idéologie comme reposant sur le langage. Les personnages de la pièce sont déterminés par leurs noms descriptifs, lesquels sont inversés sous la voix passive. Par exemple, le "Führer" est celui qui est "geführt." Ainsi, la classe dominante se constitue en échappant à son destin linguistique par la substitution. L'interruption représente la seule possibilité de justice, ce qui mène à l'interprétation brechtienne de la métaphore de la balance ou équilibre: le singulier peut paraître comme césure. Brecht se sert de cette même inversion pour discuter du concept de Lessing de l'"Einfühlung" (identification) comme le viol des acteurs par les spectateurs. Sa pièce ne présente pas une mimésis du monde, mais elle intègre plutôt l'observateur comme celui qui est observé.

La inversión de la tautología: La balanza y la justicia en *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*

En *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* Brecht examina la ideología como postulación del lenguaje. Los personajes de la obra están determinados por nombres descriptivos, que son invertidos en la voz pasiva. Por ejemplo, el "Führer" es el personaje que es "geführt." De este modo, la clase dominante se constituye a sí misma evadiendo su destino lingüístico a través de la sustitución. En esta determinación por la postulación, la interrupción representa la única oportunidad de justicia. Esto conduce a la reinterpretación que hace Brecht de la metáfora de la balanza o el equilibrio: lo singular puede ocurrir como cesura. Brecht utiliza una inversión similar cuando discute el concepto de Lessing de la "Einfühlung" (identificación) como la violación de los actores por los espectadores. Su obra no ofrece una mimesis del mundo, sino que integra al observador en aquel que es observado.

Inversion der Tautologie: Die Waage und die Gerechtigkeit in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*

Fritz Breithaupt

I. Die Waage und die Gerechtigkeit

Die Allegorie der Waage als Metapher zu lesen, heißt festzustellen, daß sie für sich nicht die "Gerechtigkeit" darstellt. Über Schuld und Unschuld wird in der Mechanik der Waage von rein quantitativen Gewichten entschieden. Was aber ein Gewicht ist, und welche Waagschale es belastet, kann die Waage nicht selbst entscheiden. Die Festlegung dieser Voraussetzung bedarf einer vorgängigen Waage. Diese zweite Waage aber vermag ihrerseits nicht zu beantworten, was sie als Zeugen erwägt und was nicht. Eine dritte vorausgesetzte Waage muß die Grenzen des zum Sachverhalt Gehörenden bestimmen. Um aber dies leisten zu können, muß zuvor die Vorentscheidung getroffen werden, was überhaupt eine rechtliche Entität, beziehungsweise ein Verhalt ist.

Die Quantitäten der Waage lassen sich in diesem unendlichen Rückschreiten nicht auf die Qualität der Gerechtigkeit gründen. Doch solange es diese Abfolge der *a priori* gibt, bleibt die Gerechtigkeit, wenngleich aufgeschoben, denkbar. Um jedoch eine Entscheidung fällen zu können, verschließt Justitia die Augen weniger vor der Waage in ihrer Hand als vor der Kette der Waagen in deren Hintergrund. Damit macht sie die eine Waage zu einem Gesetz, bzw. zu einer Setzung, die ohne Bezug zur Gerechtigkeit aburteilt. Selbst wenn ein Wissen des Gesetzseins dieser einen Waage vorhanden ist, bleibt dieses wirkungslos in einer Praxis des Abwägens einer durch den rein instrumentellen Gebrauch in ihrem Urteilen totalitären Waage. Solcherart eignet sich die Waage einem Unterdrückungsapparat, nicht obwohl, sondern weil sie im Namen der Gerechtigkeit, der Gleichheit oder der Freiheit auftritt.

Im "Vorspiel" von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* weist Bertolt Brecht die Waage als den philosophischen Schauplatz des Stückes aus. Es soll dort ermittelt werden, ob der Unter-

schied zwischen den im Titel bezeichneten Rassen oder zwischen den Besitzverhältnissen von Reich und Arm der entscheidendere sei. Beide Antonyme werden als Waagen vorgeführt, und die erste Handlung der Schauspieler besteht darin, diese zwei Waagen mit dem Finger zu manipulieren. Dann zeigt Brecht nicht nur den blinden Punkt des Wiegens sondern auch den Nutzer der Waage, der sie — als Subjekt — zur Hand nehmen will. Der Direktor des Theaters führt selbst etwas vor:

Ihr seht, der Stückeschreiber benutzt zwei Waagen mit verschiedenen Normen.

Auf einer wiegt er Kleider, fein und abgetragen.

Und mit der anderen wiegt er Schädelformen.

Dann kommt sein Witz: er wiegt die beiden Waagen.

*Er hat eine der Waagen nach der andern in die Hand genommen, dann beide gegeneinander abgewogen.*¹

“Waagen wiegen” ist hier zunächst insofern Tautologie, als das zweite “Wiegen” der ersten “Waage” in der Wiederholung nichts hinzufügt, abgesehen von einer möglichen Aktualität durch finite Verbform — “die Waage ist diejenige, die wiegt.” Dieses aber ist dasselbe wie in den “Unsinnssätzen” der Logik “a ist a.” Die scheinbar tautologische Formel des “Waagen wiegen” bezeichnet jedoch die Objekte des Wiegens, wenn es die Waage ist, “die gewogen wird.” Darin wird die Tätigkeit des Wiegens gegenüber dem Wiegenden vorausgesetzt. Die einfache Tautologie “Waagen wiegen” erleidet in ihrer Doppeldeutigkeit eine Inversion in der passivischen Wendung “Waagen werden gewogen,” womit sie sich noch als Tautologie der bloßen pleonastischen Selbstbestätigung verschließt. Während das *Instrument* Waage sein Modifikationspotential an seinesgleichen umsetzt, so heißt dies radikaler für das *Wort* Waage, daß es von sich selbst invertiert wird. Diese Inversion der Tautologie wird die Handlungen des Stückes erfassen.

Dem Bibelleser Brecht wird die Bergpredigt nicht unbekannt gewesen sein, in der es heißt: “Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet” (Matt. 7:1). Das biblische Verbot, welches jedem Gerechtigkeit zu Teil werden lassen will, wird in Brechts Umsetzung in Rekursivität eines “Nomen est Omen” jede Tätigkeit und Maßnahme auf ihren “Täter” als Objekt wenden.² Jeder Täter kann als Objekt des Geschehens sein eigener Prüfstein, bzw. sein eigenes Opfer werden. Die Voraussetzung hierfür ist rein sprachlich, daß sein Berufs- oder

Tätigkeitsname die Wendung ins Passiv zuläßt. Dabei wird er nicht "sein" Opfer, denn dieser Prozeß steht nicht mehr in Kontrolle eines Subjekts, sondern ist einer sprachlichen Rhetorik übergeben, die die Rolle des Subjekts zwar zuläßt, aber nicht beständig verleiht. "Du hast gedacht, du seist der Fischer, doch du warst der Fisch" (GBA 4: 261).³

Wenn der Theaterdirektor im "Vorspiel" die Schauspieler anweist, ihre Rollen einzunehmen, lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Verzeichnis der *dramatis personae*, welches noch vor dem Vorspiel *a priori* unantastbare Festlegungen vornimmt.⁴ Es lassen sich unabhängig von der Kopfform der Personen drei Gruppen bilden, von denen die ersten beiden bestimmt werden, je nachdem ob ihre Berufsbezeichnungen im Deutschen als Verb die Umwandlung ins Passiv zulassen oder nicht, während die dritte sich aus Familienbeziehungen zusammensetzt.

Die erste Gruppe formen der Statthalter (Führer), Pächter, eine Kellnerin, zwei Besitzer, ein (Tabak-)Händler, ein Richter, ein Inspektor und ein Schreiber. An diesen nun vollzieht sich im Verlauf der Handlung in mehr oder weniger drastischer Art und Weise das Schicksal des Tätigkeitsnamens. So wird der Pächter Callas am Tage der Enthauptung seines Herrn "gepachtet," seinen Herrn zu vertreten. Der sprachlichen Gewalt der Passivform "gepellnert werden" entspricht das Schicksal der Kellnerin (Prostituierten). Auch der Direktor des Theaters, der sich selbst an die Stelle der Waage setzt und mit den Armen eine Balkenwaage formt, wird selbst als Kreuz ans Kreuz gebracht. Sein "Schicksal" ereilt ihn in dem unwiderstehlichen Machtverlust als Beherrscher des Theaters, als der er nun selbst "dirigiert" erscheinen muß und damit zu einer Person des Stückes wird.

Entziehen kann sich diesem Schicksal die zweite Gruppe, deren Name sie der Inversion nicht verfügbar macht, und die mit dem Vizekönig, Klerus (eine Oberin, ein Abt), den Pächterherren und Kleinbürgern die symbolische Ordnung einer feudalistischen Gesellschaft repräsentiert (s. Teil III unten). Die rhetorische Figur, die jeden nach seiner Tätigkeit invertiert, weist dagegen auf einen Diskurs von Industrialismus, ist dessen deutlichste sprachliche Einschreibung, indem die zunächst attributive Tätigkeit, dieses Surplus, zur Falle der ganzen Person wird.

Das Stück wendet also alle aktiven Positionen der Agierenden in passive. Eben in dem Gebrauch des passiven Erleidens anstelle des Aktivs sieht André Jolles das Charakteristikum

des *Märchens*, in dem eine "Ethik des Handelns" zu einer "Ethik des Geschehens" wird.⁵ Indem das Geschehen des Märchens vollkommen "gut" und "gerecht" sei, zeige es die Kluft zur Welt, "wenn sein muß, was nicht sein kann, oder: wenn nicht sein kann, was sein muß." Aus dieser Kluft leitet Jolles auch die Form des *Antimärchens* ab, in dem "die naiv unmoralische Welt...sich verdichtet" (EF 242). Als Antimärchen kennzeichnen sich aber *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* mit ihrem Untertitel *Ein Greuelmärchen*.

Indem wir dieses Wiegen des Wiegens "Inversion der Tautologie" nennen, können wir auf ein zweites aufmerksam werden. Tautologie (zumindest in der Form des Pleonasmus) eignet sich nicht zur Inversion. Tautologie der Form $A = A$ scheint, überspitzt formuliert, anti-intellektuell die "Unschuld der Natur" wiederzufinden und solcherart Begründungszusammenhänge zu negieren.⁶ Brecht benutzt solche scheinbar pleonastischen Strukturen:

Rund ist der einen Kopf und spitz der andern
Und jedem Kopf entspricht ein anderer Geist:
Dem platten platte Ehrlichkeit und Treue
Dem spitzen ein spitzfindig Wesen, auch
List und Berechnung (GBA 4: 159)

Strukturell gesprochen wird hier eine scheinbar tautologische Beziehung der Form $A = A$ aufgebaut, die tatsächlich eine Zuordnung des Typus $A \rightarrow "A"$ ist. Diese angeblich tautologische Beziehung wird dann auch wie eine eineindeutige als umkehrbare ausgegeben. Darin liegt eine strategische "Täuschung," wie schon Aristoteles sie als wirkungsvollen Fehlschluß für die Tragödie beschreibt.⁷ "Es gibt auch Leute, die den Spitzkopf im Herzen haben!" (GBA 4: 165).

Diese umgekehrte Zuordnung wird nun zur Demarkationslinie, die Maß und Übermaß willkürlich regelt. "Für mich ist so ein Tschuch kein Tschuch mehr" (GBA 4: 224).⁸ Die Funktion des Benennens oder Setzens ist Grundlage dieses Prozesses.⁹ Im Verlauf der Handlung des Stückes geraten der Pächter Callas und der Statthalter Iberin in Konflikt, da sie in ihren Definitionen von Recht (Callas) und Eigentum (Iberin) unterscheiden. Die stärkere Macht sichert sich Dauer als Ideologie, die durch Benennungen Worte als feste Setzungen zementiert. Jede Tätigkeit "setzt" ihren Täter in eine solche Position oder Funktion in einem gesellschaftlichen System, in dem die Singularität des einzelnen vergessen wird. Damit

verkommen die Wörter zu instrumentellen Dingen, als die sie scheinbar der natürlichen Realität angehören.¹⁰

Das Gesetzte konserviert sich in Tautologie. Doch damit es zum Gesetzsein kommen kann, muß das Einsetzen zuvor gewaltsam alle vorangehenden Bindungen abschlagen. Ein erneutes Einsetzen (bzw. die andauernde Gewalt des ersten Einsetzens) kann nun in Konflikt mit dem Gesetzten kommen, und dieses zerschlagen. Das Festgesetzte wird ent-setzt. Dieses Ent-setzen ermöglicht wieder die Abfolge und stellt im Bruch (den auch eine "Inversion" leisten kann) die einzige "Form" der Gerechtigkeit dar. Doch das Ent-setzen geschieht notwendig durch ein Einsetzen, die eine neue Setzung leistet.¹¹ Die von den Aufständischen eroberte Stadt Mirassonore wird von den Regierungstruppen "entsetzt" nur um erneut — militärisch — be-setzt zu werden (GBA 4: 224).

Die Aufdeckung der Ideologie, die das Gesetzsein als Natürliches tarnen soll, verdankt sich dem "Witz" (s.o). Es ist der Witz, der das "Waagen wiegen" in seiner Doppeldeutigkeit begreift. Sigmund Freud beschreibt die Technik solcher Witze als eine, die in der "mehrfachen Verwendung desselben Materials" gründet und hier unter dem Namen "Unifizierung" in der "Zusammendrängung in die nämlichen Worte" "neue und unerwartete Einheiten...und Definitionen" herstellt. Der Witz entsetzt. Darin erblickt Freud die strategische Schlagfertigkeit zur Entwaffnung des Gegners durch dessen eigene Waffen. "Die Schlagfertigkeit besteht ja im Eingehen der Abwehr auf die Aggression, im 'Umkehren des Spießes', im 'Bezahlen mit gleicher Münze', also in Herstellung einer unerwarteten Einheit zwischen Angriff und Gegenangriff."¹² Brechts Szenario ist eines des Kampfes unter den Mächten im Schauplatz der Sprache. Gerechtigkeit wirkt darin nur im Unterbrechen, in der permanenten Revolution.

Ahnbar wird in dieser Inversion des Aktiven ins Passiv die letzte Waage, am Ende aller Abfolgen der "Gerechtigkeit," als diejenige, die, wenn sie wiegt, sich selbst wiegt, und damit von sich selbst gewogen wird. Erst eine solche Waage könnte ein Beurteilen als Ur-teilung, d.h. als zugleich Trennung und "unerwartete Einheit" von Subjekt und Objekt, gewährleisten.¹³ Diese Doppelung übersteigt die Möglichkeit eines Instruments und ist nur einem autoreferentiellen Wort möglich, welches das Instrumentelle ins Patt setzt. Eine solche Rhetorik des Ur-teils griffe mit performativer Gewalt über die reine Setzung der Waage hinaus nach deren Voraussetzungen, an deren Ende "Gerechtigkeit" ahnbar wird gerade im steten

Aufheben und "Angriff" ihrer selbst. Diese Form der Gerechtigkeit bleibt wohl ganz "innerhalb" des Sprachlichen (ohne selbst "inersprachlich" zu sein), während in dem dargestellten Geschehen nur die Ebene des kriegerischen Konflikts erblickt werden kann. Genau durch das Fehlen des Urteils und der Gerechtigkeit wird sich daher die Maschinerie der Handlung des Antimärchens kennzeichnen.

II. Das Beweisen des Beweises

Nicht nur Brecht hat in den Dreißigern dem Bild der Waage Aufmerksamkeit gewidmet. Für die Brechtlektüre kann besonders die Umdeutung von André Jolles wichtig sein. Jolles fragt implizit positiv nach der Möglichkeit von Gerechtigkeit, wenn er von der "einfachen Form" des "Kasus" oder des "Falls" als Spannung zwischen allgemeiner Norm und individuellem Ereignis spricht. Ein solcher Kasus liege nicht vor, wenn ein bloßes *Beispiel* zur Norm gebildet sei. Ein "Beispiel" als "das Besondere unter dem Allgemeinen" (EF 177) kann als eine Synekdoche verstanden werden, in der eine Norm mit allen ihren Beispielen als *locus a maiore ad minus* verbunden wird. Ein "Kasus" dagegen entsteht, wenn ein Teil des Beispiels geändert wird, und solcherart eine Unterscheidung zwischen allgemeiner Norm und dem individuellen Fall zu verzeichnen ist, die die Synekdoche aufspaltet. Im Moment der Spaltung als "Unzulänglichkeit," in dem also die Norm das "Beispiel" nicht mehr einsammeln kann, "verwirklicht sich eine höhere Norm" (EF 179). Aus dem autonomen Einzelfall wird nun als Synekdoche *locus a minore ad maius* selbst eine allgemeine Norm. Diese erzeugte Norm ist in einem Wiegen in der Lage, die erste Norm in Frage zu stellen.¹⁴ Wo Brecht die Unterscheidung zeigt, die noch in die Tautologie eingreift, trennt Jolles die der Tautologie verwandte Synekdoche auf.

Die Gesetze fußen solcherart in chiasmatischen Überlagerungen auf Synekdochen. Der spaltende Einbruch in diese wäre als Kluft Effekt der "Gerechtigkeit," die selbst nicht positiv eingeholt werden kann.

Das Eigentümliche der Form des Kasus liegt nun darin, daß sie zwar die Frage stellt, aber die Antwort nicht geben kann, daß sie uns die Pflicht der Entscheidung auferlegt, aber die Entscheidung selbst nicht enthält — was sich in ihr verwirklicht, ist das Wägen, aber nicht das Resultat des Wägens. (EF 191)

Um eben diese Aufspaltung, bzw. um dieses "Wägen" wird es bei Brecht in "Darstellung" und "Beweis" als Chance des Einzelnen gehen.

Was die Waage leistet, wenn sie den Direktor des Theaters erfaßt, ist eine *Darstellung*, die der Direktor bieten wollte, und die ihn selbst darstellte. So entfaltet Brecht die Aufgabe des Theaters in dem Text "Die dialektische Dramatik" als Mimesis und zugleich als deren Gegenteil, einem freien Ordnen des Materials. Es heißt erstens, daß der Zuschauer nicht logische Begründungen und psychologische Motivierungen zu erhalten wünsche, weil er selbst das unstrukturierte Material ordnen wolle. Die "Unklarheit" der "Beziehungen der Menschen" selbst sei der Zustand der Welt (GW 15: 221). Also liegt noch in der Unklarheit auf der Bühne eine Mimesis der Welt vor. Die Position des Ordnenen müßte hier nun *innerhalb* der Unklarheit ohne Grund stehen. Die Aufgabe des Theaters sei es zweitens, "eine Form [zu] finden, diese Unklarheit in möglichst klassischer Form, d.h. in epischer Ruhe darzustellen" (GW 15: 221). Die Darstellung steht hier in der dialektischen Gabel, die einerseits als Dargestelltes Mimesis der Welt noch in Unordnung sein soll, und andererseits als Darstellung das genaue Gegenteil des Dargestellten (Unordnung), nämlich klassische Form und Ruhe, sein muß, um das Dargestellte vermittelbar zu machen. Das heißt, die Darstellung instrumentalisiert sich dem Dargestellten, wenn sie dessen Unordnung möglich macht. Damit aber entzieht sie sich zugleich, weil sie selbst (klassische Form und Ordnung) nicht dargestellt wird.

Gestalten und Darstellen verbünden sich als ein "Stellen." Dessen Werden, das "Stellen des Stellens," wird zum Ort, an dem die Kontrolle der Darstellung und des Theaters liegen müßte. Und wie bei dem Wiegen der Waage durch sich selbst ist der "Nullpunkt" (oder das Urteil) das Darstellen der Darstellung selbst. Um so größeren Wert hat Brecht bekanntlich auf das *Zeigen des Zeigens* gelegt.¹⁵ Auch Benjamin greift dies auf und zitiert Brecht mehrfach:

Der Schauspieler muß eine Sache zeigen und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt; und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es nicht so zusammenfallen, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.¹⁶

Der Darstellungsmodus des Zeigens wird hier thematisiert, indem nicht nur das Repräsentierte, sondern auch das Repräsentieren selbst ins Blickfeld gerät. Dieses kann geschehen, wenn die Instanzen des Theaters *als Setzungen gesetzt* werden und dadurch ihre Performierbarkeit zeigen. So erfolgt im "Vorspiel" das *a priori* der Darbietung verspätet, wenn mit den Wörtern "Geehrtes Publikum, das Stück fängt an" (GBA 4: 149) begonnen wird, aber erst später die Türen geschlossen werden.

Wir hoffen, es gelingt uns und Sie sehn
Welch Unterschiede vor den andern gehn.
Sie gehen alle hinter den kleinen Vorhang. (GBA 4: 152)

Der vorgehende Unterschied ist hier die leere Bühne und vor allem der "kleine Vorhang." Der Vorhang setzt durch sein Fallen eine zeitliche und durch die Teilung des Theatersaales eine räumliche Trennung zwischen Spiel und Realität. In dem "vorgehängten Vorhang" oder der "Darstellung der Darstellung" werden diese Teilungen problematisch. Es geht das rein isolierte Kunstwelthafte verloren, ohne andererseits einen zur "Realität" gehörenden Raum zu erzeugen. Oder anders gesagt: Brechts Darstellung steht zur Welt nicht mehr in einem einfachen Verhältnis der Mimesis.

Im Theater der Aufklärung sollte durch Kausalität, d.h. durch psychologische Wahrscheinlichkeit und damit Mimesis, über das Theatralische der Repräsentation hinweggeleitet werden. Anstelle den Begriff der Kausalität aufzugeben, wird Brecht graphematische Umdeutungen an ihm vornehmen.¹⁷ "Es handelt sich selbstverständlich nicht, um eine Liquidierung des Interesses an der Kausalität" (GW 15: 278). Die Liquidierung als "Verflüssigung" würde das "Interesse" zu einem Leim wandeln, welcher einzelne Handlungen aneinanderfügt, wie beispielsweise Lessing es fordert.¹⁸ Dagegen fordert Brecht, daß das starre Zwischen (*Inter esse*) ausgebaut werden soll in der Beziehung von Individuum und Masse.

Die Masse gibt in einem kosmologischen Modell zunächst als physikalisches Gewicht eine "Röhre" der statistischen Streuung vor, innerhalb derer die "vielmotivigen" Individuen die "Freiheit" der Bahn haben.

Die Spannung entsteht bei der Frage: Was gibt den Ausschlag? Interessiert sind wir an den Bewegungen von Massen, nur in bezug auf sie hoffen wir Voraussagen befriedigender Art machen zu können, hier suchen wir die

kausale Gesetzlichkeit. Das Individuum mag uns — bei diesen Prozessen in Massen — überraschen. (GW 15: 279)

Das "widerspruchslose" Individuum als "Sonderfall" (GW 15: 279) läßt auf den Normalfall schließen, der in seiner Spannung wie der Kasus bei Jolles selbst Gewicht hat. Kausalität bezeichnet die Möglichkeit des Individuums sich als Kausa (lat. Grund, Fall) ganz in diesem Sinne gegen die Masse als ein ihr nicht notwendig unterlegenes Gewicht zu stellen. Die Möglichkeit eines "Inkommensurablen," von dem Benjamin im Zusammenhang mit Brecht spricht, läge nicht *in* dem Individuum, da dieses nur auf Grund seiner Verallgemeinerung ins Gewicht fällt, sondern in der zäsurierenden *Unterbrechung* des kontinuierlichen Gefüges der Synekdoche zwischen Masse und Individuum.¹⁹

Nicht nur die Darstellung wird durch die Inversion der Tautologie thematisiert, auch das *Beweisen* wird in einer analogen Figur bewiesen (wie auch beide Wörter im "Zeigen" zusammenkommen). So heißt es in *Mann ist Mann*: "Ohne Beweis [1] ist der Mensch überhaupt kein Mensch, sondern ein Orang, wie schon Darwin bewiesen [2], hat" (GBA 2: 167). Der Beweis [2] Darwins besteht also darin, daß der Mensch nur auf Grund seines Beweises [1] kein Affe ist. Das "Beweisen des Beweises" nimmt die Allgemeingültigkeit des einfachen Beweises zurück.

In dem "Vorspiel" der *Rundköpfe und Spitzköpfe* wird das Stück mehrfach sowohl als *Gleichnis* als auch als *Beweis* der Vorrangigkeit des Antonyms Reich und Arm bezeichnet (GBA 4: 150). Auch *Mann ist Mann* wird von einem Beweis umspannt, wenn es im "Zwischenspruch," der in Brechts eigener Inszenierung als Prolog operierte, heißt:

Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.
Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann
Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.
(GBA 2: 123)

Während die Behauptung anscheinend *als Gleichung* auf die tautologische Wiederholung der Thesis hinzielt, zeigt der *Beweis* eben die Inkonsistenz dieser Thesis.

Als Modell des Beweises in Form eines Gleichnisses kann die Aufnahme des salomonischen Urteils in "Das Elefantenbaß — Die Beweisbarkeit jeder Behauptung," dem Zwischenspiel

auf dem Foyer zu *Mann ist Mann* mit seinem "Originalhauptbeweiß," und in *Der kaukasische Kreidekreis* dienen. In beiden wandelt Brecht die biblische Täuschung insofern ab, als er statt anzudrohen, den Verhandlungsgegenstand (Kind oder Mutter) durch eine Maßnahme des Richters mit dem Schwert zu zerteilen (1 Könige 24-26), den Fall durch ein "Tauziehen" der Streitenden entscheiden läßt. Das Ergebnis des Tauziehens als erster "Beweis" besteht in der Aneignung des Objekts durch eine der Parteien. Dann schreitet der Richter ein, um diese durch Gewalt errungene Nähe in einem Akt "beinah der Gerechtigkeit" (GW 5: 2105) aufzuspalten, und das Streitobjekt anschließend der anderen Partei zuzusprechen. Erst dieses Trennen ist das endgültige "Quod erat demonstrandum," in dem das Verb *demonstrare* mit dem Beweisen nicht nur die Bedeutung, sondern auch das Stammverb "weisen" im Sinne eines Zeigens (*monstrare*) teilt. Es ist das "Zeigen," welches noch in einem "Beweisen des Beweises" eine Differenz in die Gleichung einführt. In zeitlicher Ordnung heißt dies: Im Moment der Gleichsetzung muß die Trennung und Ungleichheit — durch einen Gewaltakt — zu Tage treten.²⁰ Entlarvt wird dabei, daß die Mimesis oder erzwungene Nähe die frühere Gewalt war.²¹ Das Be-weisen kann wie das Ent-setzen Aneignungen aufheben. Doch auch das Be-weisen wird in ein herrschaftliches Weisen und Aneignen umschlagen.

Dieses geschieht in der entscheidenden 7. Szene der *Rundköpfe und Spitzköpfe*, in der das sprachliche Antonym von Reich und Arm zur militanten Opposition wird. Callas, dessen Name bereits den dialektischen Bezug zu *Michael Kohlhaas* herstellt, wird des Pferdediebstahls bezichtigt. Im Schauplatz Gericht findet eine direkte Übersetzung von den Ereignissen im Prozeß in den Bürgerkrieg der aufständischen Pächter gegen die Regierung statt. Der Statthalter behauptet, die Gerichtssache Callas sei ein bloßes deduktives "Beispiel" (also Synekdoche *ad minus*), und er will das Urteil erst abhängig von dem Ergebnis der Schlacht sprechen. Im Stück wird dagegen erst *nach* einer neuen Aussage Callas' der Stand der Schlacht wie kommentierend über Leuchtschrift eingeblendet, so daß die Kausalität vielmehr dem einzelnen Fall die Kraft zugesteht, den die Allgemeinheit betreffenden Krieg zu entscheiden. Der Pächter Callas aber assimiliert sich der Regierung in vier Schritten, angefangen mit einer einfachen Wiederholung der Tautologie der Rede Iberins ("spitzfindige Fragen ...aus spitzen Köpfen") bis schließlich zum affirmativen Behaupten der Vorrangigkeit der Rassenlehre noch über das

Eigentum ("...da es sich nicht um gewöhnliche, sondern um tschichische Pferde handelt"), womit er von dem Potential des Kasus ins Beispielhafte zurücktritt. Dort wo das Anschmeicheln an die Macht bis zur Mimikry geht, wird der Pächter um so brüsker in die Machtlosigkeit gestoßen, und die Schlacht für die Regierung entschieden. Der Beweis beweist dem Prozeßverlierer Callas seinen Platz der puren Handarbeit am "Acker." Derjenige, der aus dem Beweisen einen Weisen macht hat die Macht und Kontrolle.²²

Noch als Metastruktur des Stückes scheint Brecht mit diesem Beweisen des Beweises zu kalkulieren, insofern am Ende des Stückes appellativ auf das Fehlen des Beweises gewiesen wird. Diese Unvollständigkeit am Ende ist doppelt, da erstens der Stückeschreiber seine Behauptung des Vorspiels beweisen konnte, und da es zweitens den Feudalherren am Ende gelingt, ihre Macht zu sichern und Gewesenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges tautologisch kurzzuschließen — der alkoholsüchtige Vizekönig toastet: "Trinkt, Freunde, trinkt! Auf daß da bleibt, was ist!" (GBA 4: 262). Der vollständige "Beweis" würde die Behauptung enthaupen. Während im "Elefantenbaby" die Übereinstimmung des Beweises durch das Publikum in einem Boxen angefochten wird, vollzieht in den *Rundköpfen und Spitzköpfen* keine repräsentierte Instanz dieses "sichel"nde Auftrennen. Das Enthaupten als ein emanzipatorisches Aufbegehren gegen die Autorität eines Autors "Bertolt Brecht" wäre zugleich eine Rebellion gegen die herrschende Klasse und *vice versa*. Die Analyse des Faschismus wird hier ausgeweitet nicht nur auf politische Ideologie, sondern auch auf die Ideologisierung von Literatur als Kunst als Ausdruck einer Autorpersönlichkeit, die einem *Messen* entzogen wäre, aber selbst *Maß* setzte. Wenn Brecht das Eingreifen im Stück nicht erfolgen läßt, gibt er es aus der Hand. Zugleich erzeugt er in dem Antimärchen kontrolliert die Empörung, die die Enthauptung vollziehen soll. Er hat es in der Hand, ohne es in der Hand zu haben. Diese Kontrolle des Autors wiederholt die "dialektische" Gabel der Darstellung. Er schreibt und er wird geschrieben.

III. Die vergewaltigte Hure

Ludwig XV. wünschte den Witz eines seiner Hofherren, von dessen Talent man ihm erzählt hatte, auf die Probe zu stellen; bei der ersten Gelegenheit befiehlt er dem Kavalier, einen Witz zu machen über ihn selbst; er selbst, der König, wolle "Sujet" dieses Witzes sein. Der Hofmann antwortete mit dem geschickten Bonmot: "*Le roi n'est pas sujet.*" "Sujet" heißt ja auch *Untertan*.²³

Um die Bedingungen des Mitleids im Trauerspiel zu bestimmen, erwägt Lessing in seinem Briefwechsel mit Moses Mendelssohn ein Bild, "dessen Lächerliches Sie mir aber verzeihen müssen."²⁴

Gesetzt, ich sage zu jemand: heute ist der Tag, da Titus seinen alten Vater, auf einem Seile, welches von der höchsten Spitze des Turms bis über den Fluß gespannt ist, in einem Schubkarren von oben herab führen soll. Wenn ich nun, dieser gefährlichen Handlung wegen, Mitleiden für den Titus erwecken wollte, was muß ich tun? Ich müßte die guten Eigenschaften des Titus und seines Vaters auseinander setzen, und sie beide zu Personen machen, die es um so viel weniger verdienen, daß sie sich einer solchen Gefahr unterziehen müssen, je würdiger sie sind. Aber nicht wahr, dem Mitleiden ist der Weg zu dem Herzen meines Zuhörers auf einmal abgeschnitten, sobald ich ihm sage, Titus ist ein Seiltänzer, der diesen Versuch schon mehr als einmal gemacht hat? Und gleichwohl habe ich doch weiter nichts als eine Vollkommenheit des Titus den Zuhörern bekannt gemacht. Ja, aber es war eine Vollkommenheit, welche die Gefahr unendlich verringerte, und dem Mitleiden die Nahrung nahm. Der Seiltänzer wird nunmehr bewundert aber nicht bedauert.

Mit Nanna Callas, die sich gegen Geld in die reiche Isabella de Guzman verwandelt, um statt ihrer eine erpreßte Liebesnacht zu bestehen und dabei brutal vergewaltigt wird, hat Brecht sein Gegenstück zu dem Seiltänzer Titus geschaffen. Solange Titus nicht als Seiltänzer ausgegeben wird, ist er "verkleidet," so wie Nanna als Isabella de Guzman. Und solange die Masken nicht gefallen sind, sind beide im höchsten Maße geeignet, Mitleid zu erregen — sie sind exemplarischer Maßstab für

Mitleid. Auf das Erscheinen der vermeintlichen, vergewaltigten Novizin reagieren die Pachtherren mit Ausrufen, die griechischen Tragödien entstammen: "O schändlich, schändlich! das will blutige Sühne!" (GBA 4: 256). Wenn jedoch die verborgene "Professionalität" ans Licht kommt, so erntet Titus noch Bewunderung, die kostümierte Nanna aber Gelächter. So wie die Inversion der Tautologie ein Witz war, ist es nun die prostituierte Prostituierte. Anstelle eines Gleichgewichts als Hoffnung im Seiltanz setzt Brecht die gleichgewichtslose Inversion, die an der Waage vorgeführt worden war.

Was ist dann Mitleid in der Dramatik Brechts? Die tragische Position des Mitleids verlangt nach Aristoteles den Fall eines tendenziell guten Charakters ins Unglück. In Brechts Übersetzung des moralisch guten Charakters des Helden wird er ein gesellschaftlich Hochgestellter unabhängig von Moral. Entsprechend leitet Friedrich Nietzsche Moral (Gut-Böse) von einem pragmatischen Gut-Schlecht "für mich" ab, wie es Herrschaft verkörpert (*Genealogie der Moral*). Die hochgestellten Mitglieder der Feudalgesellschaft, deren tragischer Fall Mitleid auslösen könnte, sind damit zugleich diejenigen, die sich auf Grund ihres Reichtums und ihrer Macht dem stets entziehen können und sollen, "wozu sie keine Neigung verspüren" (GBA 4: 238). So wie Nanna für Isabella zur "Liebesnacht" geht, und so wie Callas seinen Pachtherrn bei dessen Hinrichtung ersetzt, vertritt Angelo Iberin (der geführte Führer) den Vizekönig, solange die Revolution nicht "mit Gottes Hilfe blutig niedergeschlagen" ist (GBA 4: 223). Die Voraussetzung der Einfühlung, daß ein edler Held vorliegt, hat den Helden schon entzogen, da der Edle sich selbst ersetzen lassen kann, womit einem Mitleiden das vorgängige Leiden ermangelt. Damit wird paradoxerweise die klassische (bürgerliche) Tragödie abgeschlossen.

Die Schauspieler auf der Bühne des klassischen Theaters fühlen sich in die Charaktere, die sie spielen sollen, ein, und so identifiziert sich das Publikum mit den Verkörperungen der Schauspieler, um das Erlebnis dieser zu teilen (GW 15: 241). Dieser psychische Akt der Einfühlung ist ein eigentümlicher, und gemahnt als solcher nicht nur an seine Verdächtigkeit, sondern auch an das Eigentum. Die Körper der Schauspieler erleiden das Stück anstelle des einfühlenden Publikums, welchem die Furcht kathartisch "abgewaschen" wird (GW 15: 240). Sich einfühlen heißt also sich vertreten lassen. Damit wird das Publikum zum Mitglied der Feudalgesellschaft, als welches es keinem Risiko ausgesetzt ist. In der Logik der

Einfühlung sind die Feudalherren per definitionem nicht Objekt. Mit anderen Worten, es kann keine Dramatik der Einfühlung "im Klassenkampf" des "Hochkapitalismus" geben (GW 15: 241). "Le roi n'est pas sujet."

So wie Einfühlen ein Sich-Vertreten-Lassen bedeutet, ist umgekehrt Substituieren ein passives Eingefühlt-Werden, wenn Nanna unter den Befehlen der Bordellmutter Cornamontis in die Rolle Isabellas eingeführt wird. Diese Seite der Einfühlung ist die mitleidslose Vergewaltigung. Sie findet dort statt, wo Nonne und Hure in der Verkleidung zusammen-treten. Nonne und Hure stellen in dem "Kuppellied" der Cornamontis die beiden symbolischen Positionen der Frau in der Liebe dar:

Wo ich Lieb sah und schwache Knie
War's beim Anblick von — Marie.
Und das ist bemerkenswert:
Gute Mädchen lieben nie
Einen Herrn, der nichts verzehrt.
Doch sie können innig lieben
wenn man ihnen was verehrt. (GBA 4: 239)

Noch indem die Jungfrau Marie angeblickt wird, ist sie distanziert und entzogen durch etwas nicht mehr Semantisches, einem verschleiernden Gedankenstrich "—". Marie selbst wird nicht zum Objekt der Begierde, da sie geschützt wird durch ein erhabenes Nicht-Sagbares, welches jeder theologische Diskurs notwendig an entscheidender Stelle involviert. Doch eben daher ist es Marie, die als stets Supplementierte zum "transzendentalen Signifikat" einer Liebe wird, die ganz auf Tausch beruht, wenn die "guten Mädchen" ebenfalls Verehrung erhalten — Verehrung *von etwas*.

Die Reinheit der Nonne (als Stellvertreterin Marias) ist möglich, weil Nanna wie ein Handtuch Schmutz und Nässe anderer aufnimmt. Die gute Nanna auf ihren kleinen Abwegen läßt hier nicht nur die Grande Cocotte Zolas anklingen, sondern auch das "Nananana," welches wiederholt im Material des Stückes in seiner leicht tadelnden, aber dennoch dulden-Form auftritt. In diesem System von Substitution ist selbst die Position der Bewunderten durch ein "wie" disponibel und wird von beiden nacheinander eingenommen, wenn nach dem ersten gewonnenen Prozeß Nanna "verehrungsvoll" und "jeder Belästigung entrückt" "wie eine Königin" gefeiert wird, wodurch sie alle Kunden verliert (GBA 4: 205), während die

Novizin Isabella nach Nannas eigener Aussage "wie eine Königin" (GBA 4: 214) erscheint.

Wenn die Nonne geht, sich zu prostituieren, verliert sich die sie umhüllende Distanz; die verkleidete Hure kann ihrerseits nicht mehr zu erkennen geben, daß sie nur im Modus von Tausch zu haben sei. Brecht hat die Hure als "Ware unter Waren" den Straßenemblemen des Kleinhandels beigeordnet (GBA 24: 216), so wie Benjamin sie als Inbegriff der Ware sah, wenn er den "Fetischcharakter der Ware am Beispiel der Prostitution durchzuführen" forderte (GS V: 1030). Der Kurzschluß des Ware-Seins der Hure und der Unschuld der ersetzten "Natur" (der Mutter Maria) formt den Ort der Inkorporation. So bestimmt Benjamin die Hure im Allgemeinen: "Allerdings ist die Hure von Hause aus Verkörperung einer mit dem Warenschein durchsetzten Natur" (GS V: 457).

In dieser "Überblendung zweier Bilder, das des entfremdeten Warenkörpers und das der Urgeschichte" liegt für Benjamin die Ursache für Baudelaires Einsamkeit.²⁵ Der Einsame sucht noch in der Ware Hure die verlorene natürliche Mutter, die für jeden bereit steht, und sieht in der Mutter die Hure. Die wahre Mutter läßt sich in dem Chiasmus nicht mehr ausfindig machen, wohl aber die verfügbare Ware Mutter. "Wenn alle Stricke reißen...dann bleibt dem vereinsamen...ein letztes übrig: das ist die Einfühlung" (GS V: 968). Die Prostituierte als andere Seite des erlebnissüchtigen Einsamen hat nicht selbst Teil an dem "Erlebnis," sondern "wird erlebt." Zumal die vergewaltigte Hure ist kein Subjekt und ist als solche entsprechend dem Diskurs der Zeit nicht schöpferisch, sondern steril wie die Nonne — "auch werden solche Mädchen niemals schwanger" (GBA 4: 236).

Die Feudalherren, die sich mittels der Substitution allem entziehen, haben eben in der Notwendigkeit der Substitution ihren wunden Punkt. Isabella vollzieht den Ausschluß ihres Körpers an sich selbst, wenn sie gedenkt, als Novizin ins Gefängnis Kloster einzutreten, um sich dem fetischisierten Idol der Keuschheit und des reinen Geistes zu widmen. Demjenigen, der sie im Weltlichen vertritt, muß dabei umgekehrt jeder Anteil am "Geistigen" abgesprochen werden. Die stille Isabella wird "plötzlich rasend," als der Pächter Callas in dem Gerichtsprozeß sein Eigentumsrecht an den gestohlenen Pferden verteidigt: "[Die Pferde gehören, F.B.] aber auch nicht dir, du Vieh! Nimm die Mütze ab!" (GBA 4: 221). Das nur körperlich benötigte Vieh ohne Namen darf nicht durch die Attribute Eigentum und Mütze ausgewiesen werden. Isabella bedarf wie die Feudalherren klarer Dichotomien.

Wenn positiv die Gleichheit aller Menschen als Surrogat von Gerechtigkeit gefordert wird, wird dies als Tabubruch geahndet. Verdrängt wird Gleichheit durch ein "Maß für Maß," welches ein "Eins für das andere" bedeutet.²⁶ Sowohl die idealistische Gleichwertigkeit als auch die hierarchische Substituierbarkeit (d.i. die Einfühlung zu Gunsten der Gleichen) lassen sich beide im Bild der Waage artikulieren als Gleichgewicht. Wer in dieser Doppeldeutigkeit Gleichheit fordert, spielt schon der gegenteiligen Aufspaltung eines gleichgewichtigen Verhältnisses von "Körperlichem und Geistigem" der Nazis zu.²⁷

Was Brecht gegen die Logik der Waage stellt, ist die Inversion der Tautologie. Indem eine "Verschüttung der Orchestra" die Kluft zwischen Bühne und Zuschauerraum aufheben soll, kann das Publikum in Zuschauer umgewandelt werden (vgl. GW 15: 395),²⁸ denn Zuschauer sind im Gegensatz zum Publikum diejenigen, denen — aus einer Distanz — zugeschaut werden kann.²⁹ Diese Proletarisierung der Zuschauer kann wie das "Zeigen des Zeigens" Moment von Urteil werden, in welchem die einfachen Dichotomien von Objekt und Subjekt, von Aktiv und Passiv und virtuell auch von Reich und Arm im Theater in eine Ambivalenz überführt werden, aus der heraus ideologische Herrschaft, die auf Substitution beruht, keine Dauer haben kann.

ANMERKUNGEN

¹ Die Schriften Brechts werden nach der großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Frankfurt/M. 1988ff) zitiert (GBA Band- und Seitenzahl), hier *Stücke* 4 (GBA 4: 151); die dort noch nicht erschienenen Schriften werden nach *Gesammelte Werke*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann (Frankfurt/M. 1967) zitiert (GW Band- und Seitenzahl).

² Die Durchführung einer Tat [Maßnahme 1] verlangt, ein Maß anzulegen [Maßnahme 2]. Dieses Maßnehmen [2] ist natürlich selbst wieder eine Maßnahme [1]. Ad infinitum.

³ Brecht gebraucht die hier gelesene Figur der Passiv- und Aktivform eines Verbs selten explizit, dies aber in signifikanter Weise. Das Shakespeare Stück *Maß für Maß* "verlangt von den Hochgestellten, daß sie nicht nach anderem Maße messen, als sie selbst gemessen sein wollen." *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe: Bühnenfassung, Einzelszenen, Varianten*, hrsg. von Gisela Bahr (Frankfurt/M.: 1979) 200.

⁴ In der Fassung der *Versuche* von 1933 folgt schon der Drucksatz in einem horizontalen Gegenüberstellen von Tschuchen und Tschichen einer Waagenform. Zu den verschiedenen Fassungen und Materialien im Brecht-Archiv mit einigen, in diesem Kontext interessanten, erstveröffentlichten Texten, vgl. Donald B. Douglas "The Beginnings of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: Bertholt Brecht's Fragmentary Adaption of Shakespeare's *Measure for Measure*," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* (AUMLA) 64 (1985): 198-219.

⁵ André Jolles, *Einfache Formen*, 2. Aufl., unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. von 1930 (Darmstadt 1958) 240; im Folgenden zitiert als EF mit Seitenzahl.

⁶ Roland Barthes, *Die Sprache der Mode* (Frankfurt 1964) 28.

⁷ Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart 1972) 83.

⁸ Die Frage der Beherrschung des Maßes, bzw. die Logik des Exzesses, wird in allen wesentlichen Schauplätzen des Stückes zur zentralen. Mit einem Übermaß beginnt das Stück, wenn die Situation zwischen Pächtern und Pachtherren *eskaliert*, wie es der Minister *Eskahler* andeutet, als eine Überernte den Getreidepreis extrem fallen läßt. Das, was eine gute Ernte wäre, kippt um in ein "Zuviel," da der Gebrauchswert der Dinge durch den abstrakten Tauschwert Geld ersetzt wird. Iberin dagegen vollzieht die Grenzsetzungen selbst, wenn er Brauch von Mißbrauch der Macht und Recht von Unrecht trennt (GBA 4: 190f). Als Isabella Rat kaufen will, wie sie sich prostituieren müsse, will sie sicher gehen, nicht "zuviel" zu geben (GBA 4: 236), die Bordellmutter Cornamontis antwortet entsprechend, daß derjenige die Liebesmacht habe, der noch durch Lüge die Maße des Tausches der Lust bestimmt. "Gib nichts her, aber tu, als gäbst du zuviel. Nimm alles, aber tu, als sei es nichts" (GBA 4: 243). Das Herrschaftsinstrument des Setzens des Maßes erhält eine solche Bedeutung, daß ein Meßfehler der Fallhöhe bei einer Hinrichtung einen größeren Skandal hervorrief als die Tatsache, daß der Hingerichtete unschuldig war (GBA 4: 245). Nur die Macht des Messens hat kein Maß. Maßlosigkeit wird so, beispielsweise im "maßlosen Verbrauch von Whiskey," zum Schein von Freiheit (GBA 24: 216), da hier das Subjekt die Kontrolle über das Maß zu haben scheint (*Mahagonny*). Aber eben diese Maßlosigkeit bringt mit sich den *Rausch*, der auch dem Pächter Callas zum Verhängnis wird, als er zu *singen* beginnt.

⁹ Von hier aus wird auch Brechts Analyse des Nationalsozialismus erkennbar; es sei nur ein Plakat der "deutschen Studentschaft" vom 13.4.1933 zum Thema "Sprache und Schriftum" angeführt: "Der Jude kann nur jüdisch denken. Schreibt er deutsch, dann lügt er. Der Deutsche, der deutsch schreibt aber undeutsch denkt, ist ein Verrä-

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

ter!" (Bayrisches Staatsarchiv, Würzburg). Brechts Analyse von als Tautologie getarnter Zuordnung als dramatisches Mittel zeigt seine Analyse von Politik im Modus von Rhetorik und Theatralik.

¹⁰ Paul de Man, "Der Widerstand gegen die Theorie," *Romantik*, hrsg. von Volker Bohn (Frankfurt 1987) 92.

¹¹ Zur Logik des Setzens und zur Gerechtigkeit vgl. Werner Hamacher, "Afformativ, Streik," *Was heißt "darstellen,"* hrsg. von Lucien Dällenbach (Frankfurt 1992). Der Text erschien zuerst in englischer Übersetzung in einem Sonderheft mit dem Titel: "On the Necessity of Violence for Any Possibility of Justice," *Cardozo Law Review* 13.4 (Dezember 1992).

¹² Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Gesammelte Werke* VI (London 1940) 72.

¹³ Urteil ist Friedrich Hölderlin nach dem Text "Urteil und Sein" (1795) diejenige Trennung, durch die erst Objekt und Subjekt möglich werden, die Ur-Teilung. Es ist die nur scheinbar tautologische Formel "Ich bin Ich," in der das Ich sich als Objekt entgegengesetzt und sich zugleich noch als Subjekt wiedererkennt. Wie Hölderlin verwendet Brecht eine anscheinend tautologische Formel, um diese in eine Spannung zwischen Tautologie und ihrem angeblichen Gegenteil eines Aussagesatzes zu bringen.

¹⁴ "Man kann hier das Bild einer Wage gebrauchen.... Auf der einen Schale ruht ein Gesetz; sobald etwas auf die andere Schale gelegt wird, bewegt dieses sich nach oben oder nach unten und wird, indem es sich bewegt, selbst gewogen" (EF 175).

¹⁵ Zu dem "Zeigen des Zeigens" vgl. auch Terry Eagleton "Brecht and Rhetoric," *New Literary History* 16 (1985): 632-637.

¹⁶ *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M. 1971) 38; bzw. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M. 1974) II: 538; im Folgenden zitiert als GS mit Band- und Seitenzahl.

¹⁷ Unter "graphematische Umdeutung" verstehe ich jede Art der Veränderung des Sinns eines Wortes durch einfache Manipulation der Buchstabenfolge, z.B Urteil und Ur-teil.

¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie, Werke* 4, hrsg. von Herbert G. Göpfer (München 1973) 378 (32. Stück).

¹⁹ *Versuche über Brecht*, 23, 35f. Rainer Nägele bezieht die Zäsur Benjamins auf die Hölderlin'sche Zäsur, die im Bild der Waage stattfindet, in *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* (Baltimore 1991) 163.

²⁰ Diese Struktur des Beweises ereignet sich in einer verzerrten Repetition noch auf einem Schauplatz der Geschlechter. Dort gilt das Spreizen und Auseinandernehmen der Beine als Beweis der Weiblichkeit, während das Zusammenpressen der Beine ein Einschreiten des Gerichtes bewirkt und die Behauptung des Elefantenbabys, ein Mädchen zu sein, von der festgestellten "Wahrheit" trennt (GBA 2: 162).

²¹ Rainer Nägele, *Reading after Freud* (New York 1987) 123.

²² Zuvor griff zweimal ein "Demonstrieren" der Masse in das glatte Ablauf eines Prozesses, als die Masse der aufgebrachten Menschen in das Gericht stürmte (Szene 4), bzw. von außen einen Stein in die Scheibe warf (Szene 5). Die Masse besitzt genug Gewicht, um zu (de)monstrieren.

²³ Freud, *Gesammelte Werke*, 4: 37.

²⁴ Lessing, 187f (Brief vom 18.12.1756). In diesem Brief wird ein "Gusmann" angeführt, den man bewundert, da er seinem eigenen Mörder vergibt, den er selbst durch Mißhandlungen zu dieser Tat trieb, und der darin ein Vorbild für den Pachtherrn de Guzman sein kann (189).

²⁵ Dietmar Schmidt, *Über das Motiv der Prostituierten in Texten Walter Benjamins* (Magisterarbeit des literaturwissenschaftlichen Seminars Hamburg 1991) 129.

²⁶ Eben dies figuriert der zweite Titel *Reich und Reich gesellt sich gern* in seiner Abwandlung des Sprichworts. Die Abwandlung ist einerseits eine der möglichen Illustrationen eines "Gleich und Gleich" und andererseits eine genaue Entgegensetzung, da das Stück zeigt, daß es den Reichen *trotz* Ungleichheit (der Kopfformen z.B.) gelingt, sich am Ende zum großen Fressen an einem Tisch zu sammeln.

²⁷ Löst jetzt den Strick dem Pachtherrn und dem Pächter!
Das gleiche Maß für beide! Beiden Freiheit! (GBA 4: 258)

²⁸ Benjamin, *Versuche über Brecht*, 17 (= 2: 519). Vgl. auch das berühmte Wort von der imaginären "vierten Wand" (GW 15: 341).

²⁹ Man denke an den Mann, der mit dem Rücken zum Zuschauer die erste Szene der *Rundköpfe und Spitzköpfe* beobachtet, ohne — außer in den Bühnenanweisungen — weiter hervorzutreten.

Reconnecting the Sign to the Body: Benjamin's Concept of Gesture as Mediated by Brecht and Kafka

In asking how Benjamin could work in a major way on such different authors as Brecht and Kafka, I suggest that it was the work and association with Brecht, as problematic as this may have been, together with his fascination for gesture and *gestus* that framed and directed Benjamin's essays on Kafka. From his study of Brecht's epic theater, Benjamin transfers concepts of gesture from a dramatic to a narrative framework in his treatment of Kafka. The gesture is a means of bypassing written and spoken signs by linking expression back to the body, the place of their alienation. This interest in gesture is connected to the more general trend towards "re-theatricalization" in the first decades of this century, which was not limited to drama but included artists, writers, language philosophers, filmmakers, sociologists and ethnographers as well.

Rejoindre le signe au corps: Le concept chez Benjamin du geste par la voie de Brecht et de Kafka

En se demandant comment Benjamin a pu travailler de façon si fondamentale sur des auteurs aussi divers que Brecht et Kafka, l'auteur propose la thèse suivante: ce qui sous-tend ses essais sur Kafka, c'est son travail et son association avec Brecht, aussi problématiques qu'ils aient pu être, ainsi que sa fascination pour le geste et le "gestus." A partir de son étude du théâtre de Brecht, Benjamin transfère les concepts de geste de leur cadre dramatique à un cadre narratif. Le geste lui sert de moyen pour contourner les signes écrits et verbaux, et ce en reliant de nouveau l'expression au corps, le lieu de leur aliénéation. L'intérêt qu'il porte au geste est lié à la tendance plus générale de la "re-théâtralisation" au cours des premières décennies du siècle. Cette dernière n'était pas limitée au drame mais incluait également les artistes, les écrivains, les philosophes du langage, les cinéastes, les sociologues et ethnographes.

Reconectando el signo con el cuerpo: El concepto de gesto de Benjamin según Brecht y Kafka

Intentando responder a la pregunta de cómo Benjamin pudo trabajar de forma tan intensa con autores tan dispares como Brecht y Kafka, sugiero que fue el trabajo y la asociación con Brecht, a pesar de todo lo problemática que pudo ser, junto con su fascinación con el gesto y el "gestus," lo que enmarcó y dirigió los ensayos de Benjamin sobre Kafka. Benjamin, a partir de su estudio del teatro épico de Brecht, transfiere en su tratamiento de Kafka conceptos del gesto desde un marco narrativo a uno dramático. El gesto es una forma de evitar los signos escritos y hablados, reuniendo la expresión con el cuerpo, el lugar de su alienación. Este interés en el gesto está conectado con la tendencia más general de la "re-teatralización" en las primeras décadas de este siglo, que no se limitó al drama, sino que incluyó a artistas, escritores, filósofos del lenguaje, cineastas, sociólogos y etnógrafos.

Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka

Carrie Asman

Sprichwörter, so könnte man sagen, sind Trümmer, die am Platz von alten Geschichten stehen und in denen, wie Efeu um ein Gemäuer, eine Moral sich um einen Gestus rankt.
— Walter Benjamin, "Der Erzähler"

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Walter Benjamin Anfang der 30er Jahre gleichzeitig über so gegensätzliche Autoren wie Brecht und Kafka gearbeitet hat. Die Faszination für Kafka und Brecht speiste sich vorwiegend aus seinem Interesse am Gestischen. Obwohl Benjamin sich mit Brecht in den *Svendborger Gesprächen* freundschaftlich über Kafka entzweit hatte, blieb Brecht in Benjamins Kommentaren zu Kafka eine stets präsenste, wenn auch ungenannte Größe.

Mit der Wendung der Aufmerksamkeit zum Gestischen schlägt Benjamin nicht nur eine Brücke zwischen den Autoren, sondern es gelingt ihm damit auch, ihre Schreibpraktiken vermittels seiner "gestischen Kritik" gegenseitig zu erhellen.¹ In der Prosa von Kafka entdeckt Benjamin weitere Indizien einer allgemeineren Gültigkeit von Brechts Theorie des Gestischen, die er dann in der Auseinandersetzung mit Brechts Theater entwickelt. Inwiefern dieses Interesse für das Gestische mit der allgemeinen Tendenz zur "Retheatralisierung" zu Anfang des Jahrhunderts zusammenhängt, wird noch zu untersuchen sein.²

Wenn auch deutliche Spuren einer "gestischen Kritik" in Benjamins Frühwerk aufzuweisen sind, so stammte Benjamins systematische Beschäftigung mit dem *Gestus* vorrangig aus der Bekanntschaft mit Brecht. Erst seine Überlegungen zum epischen Theater ermöglichten es ihm, den *Gestus* und das Phänomen der Entstellung als Zentrum von Kafkas Werk zu sehen. In ihnen wird die Geste primär als "ursprüngliches Material" beschrieben, das epische Theater hingegen als ihre "zweckmäßige Verwertung."³

I. Brecht und Benjamin: Zwischen Mimetischem und Semiotischem

Während man die *Geste* im Bereich des Dramas allgemein auf Bewegungen des Körpers bezieht, werden dem *Gestus* bei Brecht mehrere Bedeutungen zugeschrieben, die weniger das Körperliche betonen als die abstrakte oder soziale Haltung, die der dramatischen Darstellung zugrundeliegt.⁴ Die Diskussion über den *Gestus* bei Brecht verliert sich leicht im Schemenhaften sozialer Haltungen; denn das Risiko, den *Gestus* zu definieren, liegt darin, daß über dem gewonnenen Begriff der Körper verlorenzugehen droht.

Daß aber für Brecht das Gestische nicht ausschließlich als dramatische Kategorie zu verstehen ist, erfährt man vor allem in seinen Ausführungen zur reimlosen Lyrik, in denen er die gattungsübergreifende Praxis des Gestischen betont:⁵ "...und ich hatte mir für das Sprechen (sei es der Prosa oder des Verses) eine ganz bestimmte Technik erarbeitet. Ich nannte sie gestisch."⁶ Brechts Ausarbeitung der Technik des Gestischen geht einher mit der Entwicklung einer Sprache, die ein mime-tisches Medium für die Darstellung "unharmonischer Abläufe" bietet: "ich bemühte mich um die Darstellung gewisser Interferenzen, ungleichmäßiger Entwicklungen menschlicher Schicksale, des Hin- und Her historischer Vorgänge, der 'Zufälligkeiten.' Die Sprache hatte dem zu entsprechen."⁷

Diese Art der Darstellung erprobte Brecht systematisch bei seiner Bearbeitung des Theaterstückes *Das Leben Eduards des II. von England* mit einem bewußten Rückgriff auf die "holprigen Verse" der Schlegel-Tieckschen Shakespeare Übersetzung. An ihnen zeigt er, wie die synkopierte Sprache den Eindruck des stockenden Atems des Rennenden erzeugt und die widersprüchlichen Gefühle des Sprechers dadurch enthüllt.

Benjamin hingegen betont in seiner Darstellung des Gestischen bei Brecht vor allem seine dialektische Natur. Gerade diese Betonung erlaubt uns, den Begriff des Gestischen neu zu entdecken und auf andere Gebiete zu übertragen. Die *Geste*, schreibt Benjamin in der Abhandlung zum epischen Theater, ist dialektischer Natur, weil sie gleichzeitig sowohl Zeichen wie auch Handlung ist. Sie ist dialektisch, weil sie sowohl eine *geschlossene* Einheit wie eine *offene* Form bildet. Die *Geste* ist Fragment einer Handlung, die einerseits nur partiell, weil unterbrochen vollzogen und zum Stillstand gebracht wird, andererseits das Feld umschreibt, auf dem sie zwischen Mimetischem und Semiotischem, zwischen schwungvoller Bewegung

und erstarrtem Zeichen schwebt. Die Geste bewegt sich also nicht zielgerichtet *vom* Mimetischen *zum* Semiotischen hin, sondern schwingt *zwischen* diesen Polen, die die Pole von Benjamins sprachphilosophischem Denken sind. Das Mimetische ist — so Benjamin — als aktuelle Wahrnehmungsform zwar durch das zunehmende Tempo unseres Lesens sehr im Kurs gefallen, jedoch liefert das Semiotische das Archiv seiner Spuren:

Diese [mimetische] Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungslos neben der anderen, der semiotischen einher. Alles Mimetische der Sprache kann vielmehr, der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische. So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst blitzartig die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt. Denn ihre Erzeugung durch den Menschen ist — ebenso wie ihre Wahrnehmung durch ihn — in vielen und zumal den wichtigen Fällen an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei. Nicht unwahrscheinlich, daß die Schnelligkeit des Schreibens und des Lesens die Verschmelzung des Semiotischen im Sprachbereiche steigert.⁸

Benjamin versteht den *Gestus* als eine Rückkoppelung des Semiotischen an das Mimetische, aus der ein Zusammenhang zwischen Körper und Zeichen über die menschliche Wahrnehmung "blitzartig" gestiftet wird.

Diese plötzliche Verknüpfung wird im Aufsatz über den Erzähler eingehend beschrieben. Dort wird der *Gestus* nicht als kausaler *Anlaß* einer vorgegebenen Sinnstiftung, sondern als An-"Stoß," d.h. als ein Zusammenstoßen von Dingen verstanden, die nicht monokausal zu verknüpfen sind. Durch ihr produktives Nebeneinander, können neue Verknüpfungen in Form von Denkanstößen zum Vorschein gebracht werden. Ein Beispiel der auslösenden Funktion dieses zufälligen Zusammenstoßens bildet der Kern von Herodots Erzählung von Psammenitus, der auch das Herzstück von Benjamins Aufsatz über den Erzähler bildet.⁹ Wie damals der Perserkönig Kambyses rätseln die Leser heute noch, warum der gefangene Ägypterkönig nicht beim Anblick seiner versklavten Kinder, sondern erst als er seinen alten Diener in den Reihen der Gefangenen erkannte, mit den Fäusten an seinen Kopf schlug und alle Zeichen der tiefsten Trauer gab.

An entlegener Stelle in den *Denkbildern*, d.h. in den "Materialien zu Psammenit," als Anmerkung zum Denkbild "Kleine

Kunst-Stücke" versteckt, liefert Benjamin eine Auslegung dieser verspäteten Trauergeste des Perserkönigs in einem Umweg über Proust:

Der Schmerz stellt sich lieber bei einem Anlaß ein, der geringer ist als sein Grund. Er ist ein großer Deckel auf einem kleinen Gefäß. Oder er meidet sogar den Anlaß und nimmt mit dem Anstoß vorlieb. So ist der Anstoß, welcher Proust die ersten Tränen nach dem Tode seiner geliebten Großmutter in die Augen treibt, die Geste, mit der er sich bückt, um die Schnürsenkel aufzuknöpfen.¹⁰

So ist der *Gestus* für Benjamin nicht nur Gegenstand der Forschung, sondern er wird ihm immer mehr zum Schlüssel (s)einer (literatur)kritischen *Praxis*.

In einem Gespräch mit Brecht in Svendborg gesteht er, daß ein zufälliger Verfremdungseffekt, nämlich die schief sitzende Krone des Königs in einer Genfer Inszenierung von *El Cid*, ihm den Anstoß zu seinem erst neun Jahre später geschriebenen Werk über das deutsche Trauerspiel gegeben habe.¹¹ Im *Gestus* der schiefen Krone findet Benjamin den Machtverfall des Herrschers bereits angekündigt. Andere Beispiele dieser Neigung zum Gestischen finden sich in den Denkbildern, der Berliner Kindheit, dem Surrealismusaufsatz und im Erzähleraufsatz.

II. Kafkas Gesten als Radikalisierung von Hofmannsthals Sprachkritik

Brechts Vorwurf, Benjamins Aufsatz über Kafka trage mehr zur Verdunkelung als zur Erhellung von dessen Werken bei, war umso schmerzhafter, als Benjamin sich vermutlich im Stillen erhofft hatte, daß Brecht die Fruchtbarkeit der eigenen Kategorien im fremden Medium entdecken würde.¹² Da das Gestische und die Entstellung im Mittelpunkt der Benjaminischen Analyse stehen, ist diese Annahme nicht unbegründet. Immerhin schreibt Benjamin über das Naturtheater, das Schlußkapitel von Kafkas *Amerika*-Roman:

Eine der bedeutsamsten Funktionen des Naturtheaters ist die Auflösung des Geschehens ins Gestische. Ja man darf weitergehen und sagen, eine ganze Anzahl der kleineren Studien und Geschichten Kafkas treten erst in ihr volles Licht, indem man sie gleichsam als Akte auf das Natur-

theater von Oklahoma versetzt. Dann erst wird man mit Sicherheit erkennen, daß Kafkas ganzes Werk einen Kodex von Gesten darstellt, die keineswegs von Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung haben, vielmehr in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen um eine solche angegangen werden.¹³

Dieser Kodex von Gesten dient also nicht der Instandhaltung einer feststehenden symbolischen Ordnung, sondern ist durch seine Praxis der Entstellung fortwährend bemüht, diese stets in neue Konfigurationen aufzulösen.

An anderer Stelle bemerkt Benjamin, daß Kafkas Werk dort beginne, wo Hofmannsthal aufgehört habe.¹⁴ Dies kann als Anspielung auf den Chandos-Brief verstanden werden. Wo die Sprache versagt, tritt der *Gestus* auf den Plan. Chandos bewegt sich durch verschiedene Stadien des mimetischen Verhaltens — vom Extrem der romantischen Identifikation des Subjekts mit dem Objekt seiner Begierde, bis hin zum anderen Extrem der Entfremdung, in der Subjekt und Objekt unversöhnlich auseinanderfallen. Beim Chandos handelt es sich um ein mimetisches Simulieren, das freilich in der Identifikation steckenbleibt und das das romantische Ich am Objekt seiner Begierde restlos zergehen läßt. Die Sprache, die nicht mehr der objektivierenden Ablösung dient, sondern nur zur tieferen Verstrickung in mythische Projektionen verführt, wird bei Hofmannsthal schließlich als Mittel der Verständigung und der poetischen Produktion ganz aufgegeben. Dies demonstriert Hofmannsthal in der Aneinanderreihung kritischer Gesten, die eine romantische Haltung gegenüber der Natur nur noch simulieren.

Über die unterschiedliche Reaktion auf das Problem der "Sprachlosigkeit" bei Hofmannsthal und Kafka schreibt Benjamin in einem Brief an Adorno:

Seine [Hofmannsthals] "Sprachlosigkeit" war eine Art von Strafe. Die Sprache, der Hofmannsthal sich entzogen hat, durfte eben die sein, die um die gleiche Zeit Kafka gegeben wurde. Denn Kafka hat sich der Aufgabe angenommen, an der Hofmannsthal moralisch versagte und darum auch dichterisch....¹⁵

Benjamin betrachtete Kafkas Schriften als Fortsetzung dieses antiromantischen Projektes, in dem der *Gestus* als Korrektur

einer sprachlichen Unzulänglichkeit dargestellt wird. Zum Thema Sprachlosigkeit bei Kafka schreibt Adorno wiederum in einem Brief an Benjamin:

Wollte man nach dem Grund der Geste suchen, so wäre er vielleicht weniger im chinesischen Theater zu suchen, scheint mir, als in der "Moderne", nämlich in dem Absterben der Sprache. In den Kafkaschen Gesten entbindet sich die Kreatur, der die Worte von den Dingen genommen worden sind.¹⁶

III. Die Rückkehr zum Körper: Kafkas Entstellung als gestische Form der Verfremdung

Bei Kafka funktioniert der *Gestus* als Mittel, um Wort, Bild und Handlung so zu verknüpfen, daß der Körper im Mittelpunkt statt außerhalb des Geschehens steht. Durch das Gestische wird das Zeichen zurück an den Körper, somit an den mimetischen Punkt seiner Produktion gebunden. Über die Polarisierung von Leib und Sprache als Grundproblem des Trauerspiels und der Moderne äußert sich Benjamin schon in den beiden Besprechungen von Hofmannsthals *Der Turm*, die er nach dem Abschluß des Trauerspielbuchs verfaßte.¹⁷

In der Auslegung von Kafkas "Das nächste Dorf," das im Gespräch mit Brecht entstand, entwickelt Benjamin den Gedanken, Schreiben sei eine Geste, die, wie das Reisen, eine Entfernung vom Subjekt zur Folge habe. Nur durch Rückwärtslesen gelange es an seinen Ausgangspunkt:

...das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert, ist sie vom nächsten Dorfe an die Stelle gelangt, an der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst, und nur so — auf der Flucht vor Gegenwart — können sie es verstehen.¹⁸

Die Rückkehr zu sich selbst, d.h. die Umkehrung der entfremdenden Veräußerlichungen des Schreibens und Reisens wird durch das Rückwärtslesen eingeleitet.

Der *Gestus* verhält sich bei Brecht zum Drama wie bei Kafka zur Erzählung, wobei Brechts gestisches "Gegen die

Musik reden" analog zu Kafkas gestischem "Gegen die Sprache schreiben" steht. Brechts Gebrauch des *Gestus* ist ebenso zentral für die Retheatralisierung des naturalistischen Dramas wie die Theatralisierung der narrativen Prosa für Kafka.

Im Zentrum von Benjamins *Versuche über Brecht* steht die Analyse von Brechts kritischen Kategorien: das Gestische, das Szenische und die Verfremdung. Alle drei werden auf das Erzählwerk Kafkas übertragen oder vielmehr neu entdeckt. Dabei funktioniert Benjamin Brechts Begriff der Verfremdung in den der "Entstellung" um, um ihn "mimetisch" an den Gegenstand seiner Betrachtung anzupassen. Das Wort Entstellung scheint ihm eine angemessenere Kategorie für Kafkas Werk zu sein, da in ihr die räumliche Dimension der Verfremdung, die ein wesentlicher Bestandteil seiner Erzähltechnik ist, in Erscheinung tritt. Bei Kafka gibt es viererlei Arten der Entstellung: die *räumliche*, die *physische*, die *zeitliche* und die *symbolische*, wobei jede Art der Entstellung in jedem gegebenen Kafkatext sich unterschiedlich stark profiliert.¹⁹

Auf der *räumlichen* Ebene befindet man sich bei Kafka in einer unendlich schiefen Architektur, ohne Anfang und Ende, gegliedert durch Räume, Flure, labyrinthische Korridore, Gänge, Türme und Mauern — in dem jeder Teil nie der Errichtung einer architektonischen Ganzheit dienen darf, sondern ihr stets entgegenarbeitet. Dieses Schicksal verbindet die Bauarbeiter der chinesischen Mauer mit denen des Turms zu Babel. Am Prinzip der zerfallten Einheit prallt der noch so geheime Wunsch des Lesers ab, aus Kafkas fragmentarischen Strukturen ein Ganzes bauen zu wollen.

Auf der *physischen* Ebene treffen wir bei Kafka auf eine Reihe von Gestalten, die durch körperliche Deformationen gekennzeichnet sind. Rücken und Lende sind prominente Orte solcher körperlichen Entstellung. Man denke an die Vielzahl der zur Erde geneigten buckligen Figuren, die ihre unsichtbare Last kaum noch ertragen, oder an Gregor Samsa, dessen Rückenlage seiner neuen Existenz die physische Orientierung gibt. Man denke an die "Strafkolonie," wo die ornamentale Schrift als Gewaltinstrument einer höheren Instanz figuriert, die mit ihren nicht entzifferbaren Spuren, den Körper, genauer gesagt den Rücken, zum Text werden läßt. So wird der Körper zum ahnungslosen Träger und Vermittler fremder Wahrheiten und Zeichen, die, da sie an einem blinden Fleck erscheinen, nur von anderen gelesen werden können. Es verbindet Mensch und Sprache eine gewisse Tragik, da beide zum Träger fremder Inhalte bestimmt worden sind. So heißt es zumindest in Ben-

jamins frühem Sprachaufsatz: "In der Tragödie entspringen Wort und Tragik zugleich, simultan, jeweils am selben Ort.... Das Wort nach seiner rein *tragenden* Bedeutung wird *tragisch*" (meine Hervorhebung, C.A.)²⁰ Bei Kafka geht es nicht um die Vermittlung von fremden Inhalten, sondern um den entfremdenden Akt des Schreibens überhaupt, gegen den er sich nur gestisch wehren konnte. Die vernarbten Spuren der sprachlichen Gewalt sind auch am Körper einer Reihe anderer Figuren aufzufinden. Narben und Wunden, meist erotischer Natur, besitzen etwa Rotpeter ("Bericht an eine Akademie") der Vater (im "Urteil"), der sterbende Sohn (im "Landarzt"), um nur einige vertraute Beispiele zu nennen.

Auf der *temporalen* Ebene entstellt Kafka konventionelle Handlungsreihen und Erzählsequenzen, so daß eine kausale, lineare Entwicklung mit klarem Anfang und Ende kaum zustandekommen kann. Diese Fragmentierung, die überhaupt ein Hauptmerkmal der drei genannten Entstellungsebenen bildet, setzt sich auf der vierten *symbolischen* Ebene ähnlich fort. Hier geht es nicht um die Herstellung von Symbolen oder Bedeutungen, sondern gerade um den Prozeß der *Entsymbolisierung*, die sich der Zeichenhaftigkeit der Sprache verweigert und an Stelle des Symbolischen die Geste und das Gestische setzt, um somit die Stätte ihrer Produktion konkret zu veranschaulichen. Das Gestische unterbricht nicht nur Handlung und narrative Entwicklung, sondern es bewegt sich *in* der Sprache dialektisch *gegen* die Sprache. Typische Gesten bei Kafka konzentrieren sich im wesentlichen auf vier Körperteile: gesenkter, geneigter Kopf, offener, stummer Mund, geschwungener Hals (vor allem bei den Frauen) und die flache, geballte oder schreibende Hand.

Über das Erlernen und Mimen menschlicher Gesten und Rituale wie Rauchen, Spucken und Trinken entlarvt der schmerzliche Prozeß der Anpassung von Rotpeter die deformierenden Spuren einer Kultur, von der der "arme B.B." im Gedicht von Bertolt Brecht sich auch nicht freimachen kann.

IV. Formen der Retheatralisierung

Unsere Ausgangsfrage, wie Benjamin an zwei so unterschiedlichen Autoren wie Brecht und Kafka gleichzeitig arbeiten konnte, läßt sich auch mit dem allgemeinen Interesse am *Gestus* zu dieser Zeit beantworten. Zu überlegen wäre also, warum gerade der *Gestus*, als körpergebundenes Zeichen, sowohl Künstler, Dramatiker, Sprachphilosophen, Soziologen wie auch führende Ethnographen im Bann halten konnte. Was

am Gestischen konnte solch fernverwandte Figuren wie den Surrealisten André Breton, einen Schriftsteller wie Kafka, den Musiker Kurt Weill oder Dramatiker mit so unterschiedlicher Ausrichtung wie Brecht und Artaud faszinieren? Was verband Filmtheoretiker und Regisseure wie Béla Balázs und Sergej Eisenstein mit dem Sprachtheoretiker Lucien Lévy-Bruhl, diesen wiederum mit dem Kinderpsychologen Jean Piaget, und Piaget mit dem Ethnographen Marcel Mauss? Benjamin berichtet in seinem Sammelreferat zur Sprachsoziologie von wiederholten Versuchen der Sprachtheorie und der Soziologie, die Verwandtschaft von Denken und Sprechen vermittels einer ursprünglicheren Gebärdensprache zu ergründen.²¹ Er beobachtet bei einer Reihe von Autoren (wie Wygotzki oder Schmidt-Rohr) die neue Beschäftigung mit den Sprachen der Naturvölker als Tendenz neuzeitlich-kolonialherrschaftlicher Vernunftsprachler, die eigene Entwicklung, die vom Gestischen weg zur gesprochenen und geschriebenen Sprache, d.h. von der Hand zum Laut, vom Laut zur Schrift, vom Tier zum Menschen führte, als Fortschritt zu betrachten. Dagegen setzt Benjamin die Aufwertung des Gestischen, indem er gerade die umgekehrte Bewegung betont.

Das weitverbreitete Interesse am *Gestus* ließe sich auch aus der allgemeinen "Retheatralisierung" in Europa am Anfang dieses Jahrhunderts erklären, der weder Benjamin, Brecht noch Kafka sich entziehen konnten.²² Diese Retheatralisierung erstreckte sich nicht nur auf das Theaterwesen, sondern auf weit auseinanderliegende Gebiete, von den bildenden Künsten (vor allem dem Surrealismus) bis hin zur Sprachphilosophie und zur Anthropologie. So bildete die Aufmerksamkeit für die "Techniken des Körpers" (Marcel Mauss, 1934) eine gemeinsame Orientierung heterogenster Künstler, Autoren und Wissenschaftler. Sie trafen sich in einer Praxis, die die gesellschaftlich-kulturelle Realität durch präzise Beobachtungen körperlicher Gesten von einer abgehobenen und distanzierten Position zu erfassen suchte.²³

Der entscheidende Impetus zu dieser "Retheatralisierung" fiel zusammen mit der Ankunft japanischer Theatertruppen wie Nō, Kabuki, Sada Yakko, und Hanako, die zuerst 1899 in San Franzisko, dann um 1900 in Paris und Berlin und schließlich 1928 in Moskau auftraten.²⁴ So wurde Sergej Eisenstein inspiriert von Sada Yakkos Moskauer Vorstellung von *Yashao*, "Der Maskenmacher," der allgemein in Europa als Kultstück gefeiert wurde. Dieses veranlaßte ihn, sein Konzept des "entmischten Spielens" zu entwickeln.²⁵ Hierzu nahm er als Beispiel die sterbende Tochter von *Yashao*, deren Rolle in eine

Serie von Einzeldarstellungen zerfiel: etwa die Rolle eines Beines, eines Armes, des Nackens und des Kopfes, wobei allmählich jede einzelne Sequenz verkürzt wurde, je näher das tragische Ende kam.

Aber wie läßt sich die ungeheuere Wirkung dieser Vorführung erklären, was ist die Grundlage solcher weitverbreiteten Faszination, oder ist diese Faszination womöglich Ausdruck von etwas anderem? Es stellen sich folgende Fragen, in denen verschiedene Aspekte des Gestischen angeschnitten werden:

1) Ging diese Faszination für fernöstliches Theater mit der Hinwendung von gesprochener Sprache zu einer Gestensprache zusammen? Ist das Schweigen der Gestensprache als eine Art Lord-Chandos-Antwort auf die Unzulänglichkeit der Sprache zu verstehen? Ist die Wendung der Aufmerksamkeit zur Geste hin eine Antwort auf die Unfähigkeit von Sprache, Gespaltenheit und Identifikation zu umschließen, das Nebeneinander von Fremdem und Vertrautem aufzunehmen?

2) Ging die Faszination von der Trennung des Schauspielers von seiner Rolle aus? Oder war es nur die Trennung der Schauspieler voneinander? Wurde das Nō-Spiel vom Maskenmacher somit als eine Allegorie des Dramas begriffen, das nicht mehr auf der Interaktion von Spielern, vielmehr auf dem Spiel isolierter und unzusammenhängender Teile beruhte?

3) War es eher die Zergliederung der Rolle selbst, die es nun erlaubte, einen Körperteil für ein Ganzes auszutauschen, wobei die Hierarchie der Teile verlorengeht? Eine Art beliebige Synekdoche, in der jedes Glied des Körpers eine eigenständige Rolle übernimmt?

4) Oder entzündete sich das Interesse vielmehr an der Zergliederung des Körpers, die darauf ausgerichtet war, ihn nicht mehr als totalisierende Einheitsmetapher zu mißbrauchen, sondern ihn als Summe seiner unzusammenhängenden Teile zu erkennen?

5) Oder kann man die Inszenierung gerade dieses Themas der sterbenden Tochter als Schlußakt einer jahrhundertealten Tradition des bürgerlichen Trauerspiels verstehen? Ein gesellschaftlich akzeptiertes, entfremdetes Opferritual, das seine Darstellung in der Optik eines künstlich exotischen und mythologisierten Orients fand? Ein Orient, der, während er auf die Beschränktheit des Körpers hinweist, dem Westen die Möglichkeit eröffnet, Körper und Körperteile (wie etwa Kultur und ihre Bestandteile) als ein nur künstliches Arrangement wahrzunehmen. Dies erlaubt es, die Ganzheitsmetapher einer distanzierten Analyse zu unterziehen und sie mit anderen Verknüpfungsformen zu vergleichen.

6) Diente der fremde Körper qua fremde Kultur den europäischen Zuschauern als bloßer Verfremdungseffekt, als ein Mittel sich selbst, d.h. den eigenen Körper, die eigene Kultur zu entdecken, ähnlich wie die Naturmetapher im 19. Jahrhundert? Der Körper fungiert im 20. Jahrhundert wie die Natur im 19. Jahrhundert, als eine Metapher, in der sich das Selbst als das Andere formulieren kann.

7) Oder war schließlich die Darstellung des fragmentarisierten Körpers die kritische Replik auf das 19. Jahrhundert und seinen Glauben an den Mythos von einer Wahrheit, einer Geschichte und einer Kultur, die sich selbst als Glied in einer linearen Fortschrittsentwicklung verstand?

VI. Der einsame Körper

Roland Barthes zitiert Diderot als ersten Theoretiker einer Dialektik des Begehrens, weil er den Fetischcharakter der Komposition (Tableau) auf den Körper überträgt. Die Auflösung des Fetischcharakters wird aber bereits durch die *Yashao*-Aufführung inszeniert und nicht erst nach Brecht und Eisenstein.²⁶ Das Phänomen der "Retheatralisierung" bekommt mit diesen Deutungen der Moskauer *Yashao*-Inszenierung vom Maskenmacher eine viel größere Reichweite. Die Darstellung des Körpers und seiner Gesten umschließt nun die dichten Beschreibungen ("thick descriptions") des Ethnographen und die Gesten des epischen Theaters. Der Ethnograph versucht jetzt, "die fremde Kultur" durch die objektive Darstellung von Gesten zu "evozieren" und den Fremden durch Dialog theatralisch zu einzubinden, statt ihn in narrativer Beschreibung herrschaftlich zu fixieren.²⁷

Das epische Theater von Brecht hatte für das Drama eine ähnliche Funktion, insofern es das naturalistische Drama mit seinem Realismusanspruch zu überwinden suchte. Er bemühte sich darum, nicht nur eine unreflektierte Imitation, ein Abbild oder Zeichen aufzustellen, sondern auch den Prozeß der Produktion der Imitation darzustellen und damit den Inhalt des Imitierten kritisch aufleuchten zu lassen. In Benjamins Aufsatz über Brechts episches Theater heißt es: "Denn feststehend ist auf der einen Seite, daß imitierte Gesten nichts wert sind, es sei denn, gerade der gestische Vorgang der Imitation stünde zur Debatte."²⁸ Dies ist die dialektische Geste, auf die Benjamin sich ausführlich in seiner Ausführung über Brecht bezieht. Die Dialektik ist sozusagen der Faden, der sich zwischen dem Mimetischen und dem Semiotischen aufspannt, und an dem die Geste sich entlang bewegt. Die Dialektik der Geste

überspringt Wort und Zeichen, indem sie zur Stätte von deren Produktion, nämlich zum Körper zurückkehrt.

Im Gegensatz zu den heutigen Theorien, die den Körper als komplexes Objekt kultureller Einschreibungen darstellen, nahmen damals der Körper und seine Teile durch diese Re-theatralisierung eine nahezu "heilige" Stellung ein.²⁹ Diese Privilegierung des Körpers läßt sich, so der amerikanische Anthropologe James Clifford, darauf zurückführen, daß man ihm eine Stellung außerhalb der mißlichen Lage der Kultur eingeräumt hat.

Im Erzähleraufsatz bestätigt Benjamin diese Lage des isolierten Körpers, indem er ihn in Zusammenhang mit der Erfahrung des Krieges bringt. Für ihn war das erste Opfer nicht die Wahrheit, sondern die Erfahrung. Er schreibt:

Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war, als die Wolken, unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.³⁰

Benjamin macht die zunehmende Verkümmerng der mitteilbaren Erfahrung verantwortlich für den Verfall des Erzählens. Die Generation, die nach Hause zurückkehrte, war unfähig, ihre Erfahrung zu artikulieren, nicht nur wegen der überwältigenden Unmittelbarkeit der visuellen und der anderen sinnlichen Ereignisse, sondern vor allem, weil es der erste Stellungskrieg war, der durch Einsatz neuer technischer Mittel den Entfremdungseffekt herbeiführte, der den bewegungslosen Körper als ruhende Insel in einem Kraftfeld zerstörender Explosionen hinterließ. Nicht die Produktion, sondern die Destruktion war das neue Agens der Verfremdung, das zur entfremdeten Erfahrung des Alltags beitrug.

Das objektivierende Verfahren, in dem man sich selbst, den eigenen Körper, das eigene Verhalten, die eigene Rolle oder die eigene Kultur von außen, losgelöst von der gewohnten Umgebung, betrachtet, ist eine wesentliche Nebenwirkung der Re-theatralisierung der Künste zu Anfang des Jahrhunderts. Natürlich wird dem Drama hierbei eine zentrale Rolle zuteil. Wenn die politische Gesellschaft sich selbst von außen erken-

nen könnte, so gäbe es kein Bedürfnis für das Darstellungstheater. Solange dies jedoch nicht der Fall ist, bleibt das epische Theater insofern aktuell, als es uns mit der Dialektik zwischen der Repräsentation und dem Prozeß ihrer Produktion konfrontiert.³¹ Es ist diese Spannung zwischen dem Zeichen und seinem Entstehen, die die rein-semiotischen Erklärungen überspringend sprengt, die auch die gegenseitige Durchdringung von Bildraum und Leibraum ermöglicht, für die Benjamin in seinem Surrealismus-Aufsatz plädiert.³²

Der Rückgriff auf den *Gestus*, mit dem Benjamin die Werke von Brecht und Kafka wechselseitig erhellte, ermöglicht es uns, den Begriff aus dem Verschlag der Diskussion über das epische Theater herauszuholen. So regeneriert, kann der *Gestus* auf andere Gebiete übertragen werden.

ANMERKUNGEN

¹ Ausführlichere Beispiele einer "gestischen Kritik" finden sich in meinem Buchmanuskript *Cross-Illuminations: Walter Benjamin, Storyteller or Literary Critic?*, das demnächst erscheint.

² Ich habe diesen historischen Begriff, der zuerst 1909 von Georg Fuchs in Opposition zum naturalistischen Theater geprägt wurde, von Erika Fischer-Lichte übernommen, die allerdings die Verbindung zum Gestischen nicht zieht. Eine Präzisierung des Begriffs im historischen Kontext und den Nachweis zur Tendenz der Retheatralisierung in den europäischen Avantgardebewegungen (ca. 1900-1935) findet man bei Fischer-Lichte, "Auf der Suche nach einem neuen Theater: Retheatralisierung als produktive Rezeption des fernöstlichen Theaters," *Jahrbuch der internationalen Germanistik* 22.1 (1990): 32-55.

³ Vgl. "Studien zur Theorie des epischen Theaters," Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977) II/3: 1380f.

⁴ Für eine genauere Behandlung dieses Begriffs in Bezug auf Brecht, vgl. Roswitha Mueller, "Montage in Brecht," *Theater Journal* 39.4 (1987): 475f. Eine ausführlichere Behandlung des Gestischen bei Benjamin, Kafka, Hofmannsthal und Brecht befindet sich in Carrie Asman, *From Agon to Allegory: Walter Benjamin and the Drama of Language* (Dissertation Stanford, 1988). Vgl. auch Lorenz Jäger, "Primat des Gestus: Überlegungen zu Benjamins Kafka-Essay," *Was nie geschrieben wurde, lesen*, hrsg. von Lorenz Jäger und Thomas Regehly (Bielefeld: Aistheses, 1992) 96-115; ferner, Rainer Nägele,

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991) 156ff.

⁵ Bertolt Brecht, "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rythmen," *Über Lyrik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1964) 77-88.

⁶ Ebd. 80f.

⁷ Ebd. 79.

⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/1: 213.

⁹ Ebd. II/2: 445f.

¹⁰ Ebd. IV/2: 1011.

¹¹ Tagebucheintragung vom 29. Juni 1938, *Versuche über Brecht*, hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971) 129.

¹² Benjamins Tagebucheintragung vom 31. August 1934, "Gespräche mit Brecht: Svendborger Notizen," *Versuche über Brecht*, 123.

¹³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/2: 418.

¹⁴ Für eine genauere Analyse vom Chandos-Brief im Hinblick auf das Mimetische, vgl. das Kapitel über Hofmannsthal in Asman, *From Agon to Allegory*.

¹⁵ Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. von G. Scholem und Th. W. Adorno, 2 Bde., 2. Aufl. (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978) 852.

¹⁶ Ebd. II/3: 1177.

¹⁷ Für eine ausführlichere Behandlung dieser Problematik, siehe Carrie Asman, "Theater and *Agon/Agon* and Theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang," *Modern Language Notes* VII (April 1992): 106-124.

¹⁸ *Versuche über Brecht*, 124f.

¹⁹ Eine ausführlichere Darstellung dieser Typologie erscheint im Kapitel über Kafka in dem angegebenen *Cross-Illuminations*.

²⁰ Benjamin, "Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie," *Gesammelte Schriften*, II/1: 138.

²¹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III: 452-480.

²² Vgl. Fischer-Lichte.

²³ Diese Beobachtungen zur Verschiedenheit der Körperbewegungen wurden zuerst im *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* XXXV (1935): 271-293 gemacht. Auf den Zusammenhang von Surrealismus und Ethnographie weist James Clifford ausführlich hin in seinem Buch *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Berkeley: University of California Press, 1988) 117-152.

²⁴ Für weitere Quellen zu diesem Thema, siehe Erika Fischer-Lichte.

²⁵ Sergej Eisenstein, "Hinter der Leinwand," *Nō — vom Genius Japans, Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein*, hrsg. u. eingeleitet von Eva Hesse (Zürich 1963) 264-282.

²⁶ Die *Yashao*-Aufführung kann als eine erste auflösende Replik auf Diderots Begriff der Komposition verstanden werden. Vgl. hierzu Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990) 94-105.

²⁷ Das Problem der Herstellung von ethnographischen Texten wurde aus verschiedenen Perspektiven im April 1984 beim Treffen von Anthropologen an der School of American Research in Santa Fe, New Mexico beleuchtet. An Stelle des Begriffs "representation" soll das Verbum "Evozieren" gesetzt werden. Hierzu ist der Aufsatz von Stephen Tyler ausschlaggebend, "Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document," *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, eds. James Clifford and George E. Marcus. (Berkeley: University of California Press, 1986) 122-140.

²⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/3: 1381.

²⁹ "Heilig" im Sinne des englischen Wortes "sacred," in dem aber neben dem Sakralen das Ritual des Menschenopfers ("sacrifice") noch evoziert wird.

³⁰ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/2: 429.

³¹ Diese Idee verdanke ich einem Aufsatz von Terry Eagleton, "Brecht and Rhetoric," *New Literary History* 16.3 (1985): 635-638.

³² Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/1: 309f.

Brecht Rescued by Bloch?

The essay signals the importance of investigating the relationship between Brecht and Ernst Bloch based on the new source of material to be found in the as yet unpublished letters of Bloch to his wife Karola. The major areas of exchange between Bloch and Brecht are discussed as well as the possibility of conceptualizing Brecht's textual production from a literary critical perspective derived from Bloch's work, especially those aspects that can be related to Bloch's concept of the "poetic mastering of the present." Finally, the problems that emerge from the context of a Brecht-Bloch relationship are examined: narrative form, the concept of alienation, the notion of experiment.

Sauver Brecht par Bloch?

L'essai souligne l'importance d'une investigation de la relation entre Brecht et Ernst Bloch à partir de la nouvelle source de matériel qui se trouve dans les lettres encore inédites de Bloch à sa femme Karola. Les domaines principaux d'échange entre Bloch et Brecht sont mis à jour, ainsi que la possibilité de conceptualiser la production textuelle de Brecht à partir d'une perspective de critique littéraire dérivée du travail de Bloch, en particulier ceux des aspects qui se laissent relier au concept chez Bloch de la "maîtrise poétique du présent." Enfin, les problèmes qui émergent du contexte d'une relation Brecht-Bloch sont examinés du point de vue de la forme narrative, du concept de l'aliénation, de la notion d'expérimentation.

¿Brecht salvado por Bloch?

El ensayo señala la importancia de una investigación de la relación entre Brecht y Ernst Bloch a partir de la nueva fuente de material que se encuentra en las cartas hasta ahora inéditas de Bloch a su mujer Karola. Se examinan la áreas principales de intercambio entre Bloch y Brecht, así como la posibilidad de conceptualizar la producción textual de Brecht a partir de una perspectiva de crítica literaria derivada del trabajo de Bloch, especialmente aquellos aspectos que pueden relacionarse con el concepto de "maestría poética del presente." Finalmente, los problemas que emergen del contexto de una relación Brecht-Bloch son examinados desde el punto de vista de la forma narrativa, del concepto de la alienación y de la noción de la experimentación.

Rettung Brechts durch Bloch?¹

Anna Czajka

Die Brecht-Forschung, so sorgfältig sie betrieben wird, hat doch einen "weißen Fleck": kaum erforscht, kaum reflektiert bleibt das Verhältnis Brecht-Bloch. Dabei scheint es, daß es beim Aufgreifen dieses Themas weit über eine einfache "Lückenfüllung" hinausgehen könnte. Kommen doch die Versuche von beiden aus derselben Mangelsituation und dem Anliegen her, ihr die Stirn zu bieten: stark divergierende, komplementäre, sich gegenseitig korrigierende Versuche. Ihre Analyse und Interpretation könnte einen Schritt bedeuten in der umfassenden Aufgabe, deren Intention in der Hervorhebung von bis jetzt kaum ins Licht getretenen Dimensionen der modernen Literatur und Philosophie (bzw. im Grenzbereich zwischen beiden) besteht, in der Vergegenwärtigung und komplexen Auswertung ihrer verschiedenen Aspekte, in dem Versuch, einen gemeinsamen Boden für sie zu bestimmen und dadurch unter anderem eine der gegenwärtigen Situation angemessene Neudefinition der Moderne unseres Jahrhunderts zu erreichen.

Auf die Wichtigkeit des Themas hat Hans-Thies Lehmann hingewiesen.² Die in seinem Hinweis geforderte nähere Untersuchung des Verhältnisses Brecht-Bloch und der Beziehung des philosophischen und ästhetischen Diskurses fehlt bis jetzt. "Schuld" daran mag zunächst die Knappheit der Dokumente über die Beziehungen der beiden sein, obwohl sorgfältig danach gesucht wurde, wie die Arbeit von Erdmut Wizisla bezeugt.³

Ein wenig Wind in die Segel kann sich daher das Thema Brecht-Bloch von neuen Funden versprechen. 1986 sind Karola Bloch aus Leipzig 600 Briefe an sie und Ernst Bloch zurückgegeben worden:⁴ darunter 100 Briefe und Brieffragmente von Ernst Bloch an seine spätere Frau. Im Komplex der Briefe aus Berlin aus der Zeit zwischen 1929 und 1931 befinden sich Berichte über Treffen mit Brecht, im Kreis Bloch-Brecht-Benjamin, mit Siegfried Kracauer, Kurt Weill, Otto Klemperer, Herbert Ihering u.a., Bemerkungen zum unausgeführten Pro-

jekt der Zeitschrift *Krise und Kritik*, die Beschreibung einer Probe zur *Dreigroschenoper* und Notizen zur Konzeptualisierung der "epischen" Haltung. Es seien, um einen vorläufigen Einblick in die Problematik der Briefe zu gewähren, drei Fragmente aus der Berliner Zeit angeführt:

Fragment 1

...Benjamin, Brecht, Ihering haben im Sommer eine Zeitschrift ausgeknobelt, die sie machen werden. Morgen wird mir Benjamin (es stimmt verschiedenes nicht) die "Richtlinien" erzählen. Durch Benjamin-Brecht bekommt die Sache — ausser der selbstverständlichen Bedeutung — etwas Windschiefes, auch Grüppchenhaftes, das nicht nötig ist. Das vor allem mit der echten, höchst wichtigen Windschiefheit (dem Gefährlichen, nicht Erhörten) falsch zusammenhängt und dieses stört. Ausserdem ist der Akkord des geniehaft-alexandrinischen Benjamin, des geniehaft-ungewaschenen Brecht übermässig kurios.

Und was Benjamin organisatorisch angreift, macht er falsch. Macht aus Mücken Elefanten, die er dann durch ein Nadelöhr sieht. So verschroben, dazu so unmenschlich und aussenseitig zur gemeinsamen Sache. Ist nicht an meinem Frontabschnitt, wenn auch immerhin Front und im gemeinsamen Kommando. Werde mich an den ersten Heften wahrscheinlich nicht beteiligen. (Denn das ist etwas anderes wie "Vorabdruck," von dem mir ganz egal ist, wo er geschieht; meinetwegen sogar in der Literarischen Welt).⁵

Fragment 2

...ich habe der Lenja versprochen, sie als Tochter des Tiger-Brown in der *Dreigroschenoper* zu hören. Kam fast betrunken (ein Dutzend Kirschwasser) grade noch zu ihrem Auftritt zurecht. Sass in der Loge zwischen Brecht und Weill und die Lenja sang uns zu. Dann hinter der Bühne die sonderbare Welt, in die ich mit der seltenen, bei mir so seltenen Betrunkenheit kam. Grosser Disput zum Sternchen, das mir halb betrunken aufgegangen war: die Schauspieler ihre Rollen nicht nur nicht "identisch" spielen zu lassen (Forderung Brechts), sondern als — Wachsfigur; sie berichtet (meine Forderung). Seeräuberjenny als Wachsfigur. Wurde gleich so geprobt, während draussen der Choral gesungen wurde. Es war sehr sonderbar, mir

fremd, stärkstes Gefühl zu leben (und nicht "weil ich lebe") an diesem Abend.... Kein Publikum da, aber die literarische Avantgarde als Publikum. Völliges Schweigen hier, dort stärkste Betroffenheit. Unerwartete Schwärmer dazu wie der Gubler, an einer so mächtigen Stelle. Der dreiste Brecht als ein neuer, sehr sympathischer Freund. Es kam in diesen paar Tagen einem stillen, ländlichen Bärlein, einem so alten Bärlein, das seine Hauptsache doch erst sagen wird, vieles merkwürdig vor, es ist viel elektrische Liebe da, hochgeladene und dämonische. Durchaus unheimliches Bewusstsein von dem, was mit "meinen" Sachen in die Welt gekommen ist.⁶

Fragment 3

Gestern ein sehr schöner Abend bei Weill allein, lehrreiches Gespräch über die unreflektierten Gefahren der *grossbürgerlichen Infektion* (Neue Sachlichkeit, Genuss der Weillschen Musik, subjektive Evidenz des historischen Materialismus). Die nicht viel geringer als die der kleinbürgerlichen ist; von Abwehr gegen das Kleinbürgertum ist die ganze marxistische Literatur voll, mit Recht, wie zuletzt noch der Fall Kracauer zeigt.... Das andre Problem ist aber nicht geringer und grade wir (Weill, Brecht, Benjamin, ich), an denen bei aller grössten Verschiedenheit doch nichts Kleinbürgerliches ist, nur wahrscheinlich Grossbürgerliches und sicher feudal-Theologisches — müssten uns mit dieser Frage beschäftigen.⁷

Ein anderer Zugang zum Problem des Verhältnisses Brecht-Bloch könnte durch die Analyse von Texten Blochs zum Werk von Brecht gewonnen werden, die teilweise außerhalb der *Gesamtausgabe* veröffentlicht, teilweise unveröffentlicht und noch nicht als Ganzes ausgewertet worden sind.⁸ Es ist allerdings zu bemerken, daß Brecht auch in mehreren Texten, in denen Bloch um die Grundsätze seiner Literatur- und Kunstauffassung rang, als Zeuge bzw. impliziter Empfänger anwesend ist. So vor allem in dem Text "Marxismus und Dichtung," der Aussagen enthält, die wie eine grundsätzliche Antwort auf Brechts aufrichtige Irritation und Ermahnung im bekannten Brief an Bloch nach dem Pariser Kongreß zur Verteidigung der Kultur 1935, wie eine Zusammenfassung und Vertiefung beider Positionen wirken: "...das *Weltkorrelat* zur poetisch-treffenden Handlung ist...die *Tendenz*, zum poetisch-

treffenden Wachtraum...die *Latenz* des Seins.⁹ Aber nicht nur bei der Bataille um die Phantasie versucht Bloch, Brechts Solidarität zu gewinnen. Brecht wird angeführt, apostrophiert, sein Streben als verwandtes ausgegeben, wo sich Bloch um das Erbe an der deutschen Klassik bemüht, um Schillers Ideal, das in den Vor-Schein transponiert wird:¹⁰ das bei aller Würdigung von Brecht als einen "detektivisch" vorgehenden, nach dem Grund des Übels in der Welt ausschauenden Autor im Zeitalter des "allgemeinen Verstelltseins," in "einer wachsend entfremdeten und Maskenwelt": "Brecht...kam der Auswechselbarkeit aller gesichtslos gewordenen Menschen nahe..."¹¹

Einig waren sich Brecht und Bloch in der Ablehnung des offiziell marxistischen Realismuskonzeptes — Bloch äußerte sich öffentlich und in Auseinandersetzung vor allem mit Lukács (gegen seinen Totalitätsbegriff), Brechts Texte blieben in der Schublade.¹² Brecht wird von Bloch bei jeder Erörterung des Problems der Naturdarstellung in der Dichtung zitiert,¹³ er erscheint in allen systematischen Erörterungen der Problematik der Kunst und Literatur. Aber die tiefsten Einsichten in die Sache könnte man von der Konfrontierung des Werks von Brecht mit dem aus der literarischen Produktion, literaturtheoretischen und literaturästhetischen Schriften von Bloch herauspräparierten Modell der Literaturauffassung gewinnen. Wie schon gesagt wurde, entstand diese Literaturauffassung in derselben Zeit und Situation wie Brechts Werk, in Auseinandersetzung mit gemeinsamen Problemen; es wäre erforderlich, nachzuprüfen, inwieweit ihre "Anwendung" auf Brechts Werke produktiv ist. Blochs Analysen einzelner Werke von Brecht leiten das Verfahren gut ein.

Der Ansatz des Blochschen Literaturmodells begreift — vereinfachend formuliert — Literatur als spezifische Darstellung der Wirklichkeit des Augenblicks. Diese weist bei Bloch mehrere Dimensionen auf: die Dimension des flüchtigen, ungenügenden Unmittelbaren und die daraus hervorgehende des unendlichen, unüberschaubaren Hinwegschickens und Beziehens, aber auch die der Konzentrationen des Gestalthaften, welche auf die verborgene Möglichkeit des aus der Zerstreuung und dem dunklen Fluß zu erbringenden guten Sinns hindeutet.¹⁴ Von der Seite der menschlichen Grunderfahrung umfaßt die Wirklichkeit des Augenblicks die Dimension der Betroffenheit, das heißt, des momentanen Staunens beim Einblick in den offenen, bodenlosen Grund von allem, was ist, des glücklichen Staunens beim Einblick in die Erfüllung, oder aber der Melancholie und des Grauens beim Einblick in das

mögliche Umsonst. Die konkrete Einstellung zum Augenblick erschließt dann die Dimension der Entscheidung zum Einsatz in der gegebenen Situation für ein gelungenes Leben und Sein, die Dimension des "Wägens" zwischen dem gehanteten und dem *hic et nunc* zu verwirklichenden Guten. Bloch versteht Literatur als ein in der "relativ autonomen" Sphäre der Kunst wirkendes "Labor" der Problematisierungen der Wirklichkeit des Augenblicks: die sprachlich gelungene Schilderung und Erprobung ihrer negativen und positiven Tendenzen sowie der sich jeweils aus der Situation ergebenden, letztlich eine adäquate Vollendung intendierenden Gestaltungen.¹⁵

In Brechts Werk lassen sich ohne Schwierigkeiten Momente auffinden, die der Blochschen Augenblickskonzeption in ihrer Ausführung entsprechen, und so zunächst das Moment der Erfahrung der unfaßbaren, pulsierenden, unter den Masken der Kultur entstellten und gedrosselten Gegenwart:

Viele Dinge sind erstarrt, die Haut hat sich ihnen verdickt, sie haben Schilde vor, das sind die Wörter. Da sind Haufen toter Häuser, einmal Steinhaufen mit Löchern, in denen abends Lichter angezündet werden und in denen Fleischpakete herumwandeln, unter Dächern gegen den Regen des Himmels und die Verlorenheit des grauenhaften Sternenhimmels, gesichert gegen dies alles und den Wind, und nachts liegen die Pakete erstarrt unter Tüchern und Kissen, mit offenem Mund, Luft aus- und einpumpend, die Augenlöcher zu.... Wir haben von Dingen nichts als Zeitungsberichte in uns.... Es muß einem über den Kopf gehen, man schwimmt selbst mit, man taucht, man kriegt Tang in den Hals, Fische in die Zähne, man macht die Augen auf unter Wasser.... Lieber Gott, laß den Blick durch die Krusten gehen, sie durchschneiden!¹⁶

Wenn es einem gelänge, durch die Wände durch und an den kleinen Leuten vorbeizusehen! Und die Zeit zu erblicken, die ein Ding hat! Man könnte verhindern, daß es aufgehalten würde!¹⁷

Aus dieser negativen Erfahrung ergibt sich Brechts ablehnende Einstellung zum Bestehenden, sein Impetus gegen die menschlichen Konventionen, die das unfaßbar Unmittelbare nur zudecken, die Exponierung des zunächst für das Wahrheitsmaß gehaltenen Lebens in seiner Sinnlichkeit: "Die Hauptsache ist, daß etwas lebt. Keiner lebt. Jeder will herr-

schen.¹⁸ Sturz der falschen Werte, Zur-Schau-Stellung des Willkürlichen (bzw. Zwanghaften) und Provisorischen in allen Bestimmungen, Auflösung auch des persönlichen Individuums in ein Wirkungsfeld der Interessen, Kampf und letztlich Absterben als Weisen des Miteinanderseins sind weitere spezifische "Erkenntnisse" der frühen Werke und die sich in ihnen abzeichnende Haltung eine der Verweigerung und dann der Sachlichkeit.

In der *Dreigroschenoper* läßt Brecht Bloch zufolge die verzerrten Masken der Gegenwart ihr "glanzvolles Elend" so lange ausspielen ("klingende Wachsfiguren"), bis sie als ein "verhinderter Ersatz für ein Gut" erscheinen.¹⁹ Über die zersetzte Gesellschaft und ihr ökonomisch-politisches Prinzip wird durch die Beschwörung des apokalyptischen, die Bösen von den Guten trennenden Augenblicks des Endes der Zeiten im Lied der Seeräuberjenny und seiner "unsäglichen Theologie" ein Urteil gesprochen.²⁰ Und "die brechende Schönheit der Trompetenmelodie, beim Abschied Pollys vom Räuber wird zum Zitat eines Lebens, das noch keinen Platz hat."²¹

Das Urteil über die gegebene Wirklichkeit und ihr zu rekonstruierendes Prinzip ist das dichterische Problem von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Das Fazit aller Spiele und Demonstrationen ist nämlich Bloch zufolge "eine der dauerhaftesten menschlichen Bekundungen, die es gibt: 'Alle wahrhaft Suchenden werden enttäuscht,'" die Einsicht, daß der Menschen Verlangen nach Glück und Sinn mit keinem der "Güter" dieser zerstreuten, chaotischen, saturierten, nur gewaltsam beherrschten und korrumpierte Früchte tragenden Wirklichkeit gestillt werden kann. "Aber etwas fehlt. Das ist ein zentraler Satz, nichts bereits jetzt Vorhandenes macht ihn bereits überflüssig, sinnlos."²² In der Szene vor Pauls Hinrichtung, im Ansehen des Gottes von Mahagonny, im wiederholten "weil wir immer in der Hölle waren" und in Pauls letzten Worten ("Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit. Ich aß und wurde nicht satt, ich trank und wurde durstig. Gebt mir doch ein Glas Wasser!"²³) erkennt Bloch das Theodizeeproblem einer auf Auschwitz hinausgehenden Welt wieder. Den nihilistischen Schluß des Stücks allerdings, wie Bloch bemerkt, in "H-Dur vorgetragen," deutet er als ein "so geht's nicht weiter, etwas muß geschehen."²⁴ Das Wichtigste für Bloch, was aus dem Stück gewonnen wird, ist die Haltung der Nachdenklichkeit: Nachdenklichkeit gegenüber allen allzu fertigen Lösungen, Sachen und Verhältnissen, die es gilt — zum Begriff zu führen.

Auf-den-Begriff-bringen bedeutete für Brecht in der Zeit von *Mahagonny* und danach, die Abhängigkeit der Zustände von ihrem gesellschaftlich-ökonomischen Ordnungsgesetz nach der Art des dialektischen Materialismus aufzuweisen. Veränderung dieser Lage durch ihre Bewußtmachung und Übung eines dem Vorhaben angemessenen "richtigen Verhaltens" war die Problematik der Lehrstücke Brechts, seiner mutigsten und sich den Gefahren des ästhetischen und ethischen Mißlingens am stärksten aussetzenden Versuche. Obwohl Bloch die künstlerische Schwäche der Stücke konstatiert hat (in einer mündlichen, von den Zeitgenossen bezeugten Aussage nennt er sie "einen zusammengefrorenen Schweiß"), so wußte er doch ihre Intention in toto — die des Experimentierens auf der Suche nach dem Rechten — und ihre Aufrichtigkeit zu würdigen ("Einseitigkeit aus Schärfe zum Zweck"²⁵). So versucht Bloch, die Intention der Lehrstücke einem ihrer ersten und schärfsten Kritiker, Siegfried Kracauer, der der Brechtschen Auflösung des "bürgerlichen Individuums" generell widerspricht und gerade das persönliche Individuum für eine unverzichtbare Instanz hält, zu vermitteln.²⁶ Bloch selbst sieht in den Lehrstücken "Theorie-Praxis-Manöver" (zu wenig allerdings, um "eingreifendes Denken" zu sein), "versuchten Leninismus" und Brechts "Tribut an die Zeit."²⁷ Beim "Bahnbrechen zu einer ganz anderen Erkenntnis" stoße Brecht auf "eine sonderbare Schwierigkeit des Versuchens und Experimentierens," die sich, wenn er "länger gelebt hätte, fruchtbar ausgewirkt hätte," urteilt Bloch nachträglich.²⁸ Gleichzeitig packt er selbst zu und "hilft" Brecht, indem er dessen Theaterkonzept — in der Zeit der Arbeit am *Prinzip Hoffnung*, der Emigrationsperiode in den USA — gemäß den eigenen Vorstellungen "überinterpretiert." So erblickt er in Brechts "Proben aufs Exempel" das Anliegen, "die Zeit...zu füllen," und zwar "auf aktiviert-belehrte Weise, ins besser zu tätigende Leben hinein, also wirklich in die Dinge hinein, die in des Worts verwegener Bedeutung kommen sollen"; Brechts Theater ist ihm eine "Vor-Schaubühne."²⁹

Brechts Nachdenklichkeit, sein Auf-den-Begriff-Bringen reicht allerdings tiefer als die marxistisch ausgelegten gesellschaftlich-ökonomischen Zusammenhänge. Blochs Hauptanliegen in seinen Analysen von Brechts literarischer Produktion ist die Exposition des darin anwesenden und wirkenden "Bezugs auf ein ausstehend Gemeintes, Ersehntes überhaupt, auf ein Etwas mit Sinn letzthin."³⁰ Bloch stellt die konfuzianisch-lao-tseanischen Lehren des Ostens mit ihrem Rationalismus

bzw. Mystizismus, die Lehre vom Maß im Verhalten und die des Einklangs mit dem durchgehenden Welttakt dar. Indirekt wird auf diese Weise auf die Unstimmigkeiten und Widersprüche in Brechts zeitbedingtem Schaffen und den letzten Gründen hingewiesen, auf die er — latent — rekurriert. Denn das Theaterkonzept des Veränderns wird weiterentwickelt, und im epischen Theater wird der Akzent auf das Sich-Selbst-Verändern gesetzt, die Intensität des Tuns, der Produktion nimmt zu, und wie von ungefähr erscheinen im Werk die Leitbilder eines besseren Miteinanderseins (z.B. im *Kaukasischen Kreidekreis*), der besseren Welt oder des Zielpunkts der Geschichte (Wortbilder der späten Lyrik). Blochs Kommentar dazu: "Ein träumender Kopf bleibt auch dort, wo er gänzlich verschwinden will."³¹ Die vor allem in der späten Lyrik Brechts vertretene Zurückführung der Geschichte auf ihren letzten Ziel-Grund bedeutet eine "säkularisierte" Übernahme des eschatologischen Sinnbezuges der jüdisch-christlichen Tradition. "Man sieht," sagt Bloch zu Brechts Werk, "wieviel im Atheismus steckt, wenn er nicht mehr bürgerlich begriffen wird, als bloße behaglich gewordene Verneinung."³²

Eine eingehendere vergleichende Analyse würde zeigen, daß die Literaturkonzepte von Bloch und Brecht im wesentlichen dieselben Momente enthalten, daß allerdings die Akzente darin unterschiedlich verteilt sind. Aus dem gemeinsamen Ausgangspunkt des entdeckten "Pulses" der Wirklichkeit geht die Anstrengung Blochs in die Richtung des entwerfenden Handelns, das in sich die kritische Haltung enthält, die von Brecht hat vor allem den vielfach ausgestalteten kritischen Impetus. Unvergleichbar stärker, wenn auch naiver, ist bei Brecht die Entschlossenheit zum Verändern im Medium der Literatur, Verändern *hic et nunc*, in der zeitbedingten Situation, die scheinbar nur mit kühler Wissenschaftlichkeit aufzuschlüsseln sei, eine aufrichtige Entschlossenheit, die sein Werk der Gefahr der Vergänglichkeit am stärksten ausgesetzt hat. Die im Werk von Brecht nicht zum produktiven Ausgleich gekommene Spannung zwischen Ratio und Dichtung (ein Zeugnis davon ist z.B. Fritz Sternbergs Bericht von seinen Begegnungen mit Brecht³³) weist auf einen Grundwiderspruch des modernen Denkens hin, den Bloch seinerseits durch die Entwicklung angemessener ontologischer Kategorien aufzulösen suchte.

Vom Standpunkt des Blochschen Augenblickskonzeptes der Literatur ergeben sich in der Aufnahme des Werks von Brecht Verschiebungen, und es zeigen sich seine anderen Seiten, die

in der gegenwärtigen Situation von höchster literarischer Bedeutsamkeit zu sein scheinen und literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit verdienen. In dieser Optik werden petrifizierte Elemente des Werks von Brecht und seiner Rezeption (z.B. die in den Lehrstücken nicht genügend reflektierte Bindung an den dialektischen Materialismus und Leninismus, manches vom epischen Theater) historisiert und relativiert durch das Einbeziehen in ein umfassendes Gefüge. Es wird sozusagen im Brechtschen³⁴ und noch älteren Verständnis durch die Bindung an den aus der neuen Situation neu zu deutenden und zu gewinnenden Sinn *episiert* (oder, Brechts Veranschaulichung fortsetzend: das planetarische System seines Werks wird erweitert).

Nicht verlorengehen wird dabei die ohne wesentliche hermeneutische Korrekturen zu "beerbende" kritische Haltung Brechts samt ihren dichterischen Techniken. Vor allem aber würde eine zweite, von Bloch früh betonte, "Natur" an Brecht exponiert, das "heiße Herz an diesem kalten Menschen" (Bloch erschließt "schwäbische Spätgotik" an Brecht, seine Verwandtschaft mit Lutherdeutsch, Shakespeare, Bauernkriegen und frühchristlichen Ketzern, aber auch mit Cocteau, Kafka, selbst Joyce).³⁵ Es ginge um die vorausweisende, sinnstiftende Qualität von Brechts Poetik (mit Blochs Worten: "Säure und Fülle" seiner Sprache³⁶), die neben der kritischen Qualität an der Metaphern-, Reimbildung, Formmontagen und Verfremdungsarten zu analysieren wäre.

Der Aufnahme des Werks von Brecht vom Standpunkt des Augenblick-Konzeptes scheint seine latente Augenblickskonstitution entgegenzukommen oder, vorsichtiger gesagt, die in diesem Werk starke Anwesenheit aller auch für Bloch konstitutiven Arten des Augenblicks, deren Darstellung auf verschiedene (allerdings montierte) literarische Formen verteilt ist. Exemplarisch seien hier genannt: der Augenblick der Langeweile im frühen Werk, des apokalyptischen Endes der Zeiten in der *Dreigroschenoper* oder im Gedicht "Im Kalender ist der Tag noch nicht verzeichnet" ("Alle Monate, alle Tage / liegen noch frei. Einer der Tage / Wird angekreuzt werden"³⁷), der Jetzt-Zeit in den *Rundköpfen und den Spitzköpfen* ("Lopez, Lopez, ich wollte, es wäre noch einmal der elfte September!"³⁸), der Entscheidung (Lehrstücke, Parabelstücke) und auch der Glücksentrückung wie im Zwiegesang von den Kranichen in *Mahagonny*, gerade in seiner Gebrochenheit durch die Inszenierung:³⁹

So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.⁴⁰

Die skizzierten interpretatorischen Ansätze eröffnen einen Bezugsrahmen, in dem konkrete Fragen der Literaturwissenschaft aussichtsreich erörtert werden können. Zu diesen gehört der Vergleich zwischen dem Erzählwerk Blochs und Brechts, vornehmlich aus der Periode bis ca. 1930, als *beide* Autoren als Erzähler produktiv waren. Schon auf den ersten Blick fallen auf: Ähnlichkeit der Stoffe; Ablehnung der traditionellen Elemente der Epik wie durchgehende Handlung, bzw. zentrale Begebenheit und Hauptgestalten; Postulat der Aufteilbarkeit der Erzähltexte und der "Souveränität" der Fragmente; gleiche literarische Vorbilder wie u.a. James Joyce und Alfred Döblin; Rückgriff auf "populäre" Formen: Kriminalroman und Karl May (unterschiedliche Aufnahme und Verarbeitung ihrer Grundstrukturen).⁴¹ Die Ähnlichkeit der Momente des Erzählens macht umso dringender die Frage nach ihrer "Differenz."⁴² Es läßt sich in größter Vereinfachung feststellen, daß bei Brecht die Hervorhebung und optische Prägnant- und Verfügbarmachung aufmerkenlassender Momente stattfindet, bevor sie zu Gegenständen des Nachdenkens und seiner künstlerischen Operationen werden. Blochs Geschichten sind "Gedenkbilder": das Ergreifen eines aufmerkenlassenden Impulses, Erstellung seiner gegenwärtigen und geschichtlichen Bezüge und ihre Reflexion bis auf ihren unfertigen, offenen Grund, schließlich die Einlösung des Impulses durch eine solche Umbildung der Komponenten seiner Situation, daß die Erfüllung des Impulses ästhetisch vorausgewiesen und erfahrbar wird.

Eine weitere Fragestellung betrifft die Funktion und Bedeutung von Verfremdung: bei Brecht scheint sie einen exponierend-kritischen Charakter zu haben, bei Bloch ist sie ein Anstoß zur dialektischen Vermittlung, und sie ist philosophisch fundiert.⁴³ Außerdem wäre die bei Brecht und Bloch divergierende Auffassung des Versuchs zu untersuchen: bei Brecht hat der Versuch den wissenschaftlichen Baconschen Charakter, bei Bloch ist er eine Synthese der beiden Linien in der Essaybildung: von Bacon und Montaigne,⁴⁴ und er ist ein bei Gelegenheit in Kraft gesetztes Ordnen des aktuellen Lebens, bis darin die mögliche Verankerung des Daseins in einem noch nicht dagewesenen Fundament seiner Güte transparent wird.

Zum Schluß sei darauf hingewiesen, daß diese Skizze der Fragestellungen nach Lehmanns Hinweis sich als ein *Signal*

versteht, als Markierung der Reichweite und Tiefe der zu untersuchenden Problematik des Verhältnisses Bertolt Brecht - Ernst Bloch. Vom Standpunkt des Augenblick-Konzeptes ließe sich schon an eine Rekonstruktion des Brecht-Werkes denken, an seine nochmalige Montage unter neuem Gesichtspunkt und an die der neuen Zielbindung entsprechende (Sprach-, Gestus-, sog. Auramimik) Aufführung: "Was mir vor-schwebt, formal, ist ein fragment in großen rohen blöcken."⁴⁵

ANMERKUNGEN

¹ Im Titel wird eine Paraphrase des Textes von Bloch "Rettung Wagners durch Karl May" angedeutet. Sein Erstdruck erfolgte in *Anbruch* 11 (Wien 1929), und in der *Rhein-Mainischen Volkszeitung* 35 (Frankfurt/M., 12.2.1929); leicht verändert wurde der Aufsatz unter dem Titel "Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage," in *Erbschaft dieser Zeit* wiederabgedruckt, Ernst Bloch, *Gesamtausgabe* (Frankfurt/M. 1961-1978) 4: 372-380 (weiter zitiert als GA). Das Hauptaugenmerk des Aufsatzes richtet sich auf die Herauslösung des Werks von Wagner aus den Festlegungen des offiziellen Kulturbetriebs, die Inschutznahme vor den Todeserklärungen von seiten der Avantgarde wie auch vor den spätbürgerlichen oder nationalsozialistischen Wiederbelebungsversuchen, die Aufweisung der Parallelität seiner Momente mit den in der Produktion von Karl May — Kolportage ist nämlich für Bloch "Zuspitzung fälliger Tendenzen" (372) — exponierten Motiven der Flucht, des Abenteuers und des Gelingens. Die parallelen Momente werden auf das der künstlerischen Produktion zugrundeliegende anthropologische Trieb-Traum-Gefüge zurückgeführt, und es wird ihr zentrales Anliegen sichtbar, "auch Fragmente neuer Substanzen [zu] bezeichne[n]." Es werden weiterhin quasi surrealistische Korrespondenzen hergestellt zwischen den als geschlossene Ganzheiten kaum zusammenführbaren Werken, so wird eine Brücke auch zu Brecht geschlagen: "damit Wagner ganz auf sein Seeräuberschiff gerate, mit acht Segeln, fünfzig Kanonen an Bord..." (377). Der Artikel entstand im Rahmen des Forschungsaufenthaltes der Autorin in Tübingen als Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung.

² Hans-Thies Lehmann, "Sie werden lachen: es muß systematisch vorgegangen sein.' Brecht und Bloch — ein Hinweis," *Text und Kritik*, Sonderband (München 1985): 135-139.

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

³ Erdmut Wizisla, "Ernst Bloch und Bertolt Brecht: Neue Dokumente ihrer Beziehung," *Bloch-Almanach* 10 (Ludwigshafen/Rhein 1990) 87-105.

⁴ Siehe die Mitteilung von Karola Bloch in *Bloch-Almanach* 9 (Ludwigshafen/Rhein 1989) 179.

⁵ Ernst Bloch an Karola Piotrkowska, Brief datiert auf den 5.XI.30, aus Berlin. Die Veröffentlichung von Fragmenten der von der Autorin des Aufsatzes bearbeiteten Briefe von Ernst Bloch an seine Frau erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Frau Karola Bloch. Die Schreibweise von Bloch wird beibehalten.

⁶ Ernst Bloch an Karola Piotrkowska, Brief aus Berlin, wahrscheinlich November 1930.

⁷ Ernst Bloch an Karola Piotrkowska, Brief datiert auf den 9.IV, wahrscheinlich aus Berlin 1931.

⁸ Eine vorläufige Liste dieser Texte wird am Ende des Artikels gegeben.

⁹ Ernst Bloch, "Marxismus und Dichtung," *Literarische Aufsätze* (1965), GA 9: 135-143, hier 141. Siehe auch die früher ausgeführte und umfangreichere Fassung des Vortrags unter dem Titel "Dichtung und kommunistische Gegenstände" im Bloch-Archiv der Universitätsbibliothek Tübingen, Mappe 70.5, S. 11. Der Text der GA, datiert 1935, ist wahrscheinlich 1949/50 ausgeführt worden. Siehe auch Blochs Exposé "Dichtung und sozialistische Gegenstände," *Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur: Reden und Dokumente*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR (Berlin 1982) 324-326; Erstdruck in *Mitteilungen der Deutschen Freiheitsbibliothek* (Paris 1935) 5. Zum Briefwechsel Brecht-Bloch nach dem Kongreß siehe: Lehmann, "Sie werden lachen..." und Wizisla, "Ernst Bloch und Bertolt Brecht."

¹⁰ Ernst Bloch, "Die Kunst, Schiller zu sprechen," *Literarische Aufsätze*, 91-96; Erstdruck in *Neue Zürcher Zeitung* (2.4.1933); in GA irrtümlicherweise 1932 angegeben.

¹¹ Ernst Bloch, "Philosophische Ansicht des Detektivromans," *Literarische Aufsätze*, 251-252. Ebenda zerstreute Äußerungen Blochs zu Brecht: 95, 151, 163-165, 202, 567.

¹² *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt (Frankfurt/M. 1973).

¹³ So z.B. *Das Prinzip Hoffnung* (1959), GA 5: 486; *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1970), GA 13: 179; *Experimentum Mundi* (1975), GA 15: 38.

¹⁴ Mit der aus Blochs Werk rekonstruierten Augenblick-Konzeption befindet man sich in einer anderen "Linie" der Augenblick-Konzepte für die Literatur als derjenigen, deren wirkungsvollster Vertreter Karl Heinz Bohrer ist.

¹⁵ Zu der Problematik des Augenblicks bei Bloch siehe: Anna Czajka, *Czlowiek znaczy nadzieja: O filozofii Ernesta Blocha* [Mensch heißt Hoffnung. Über die Philosophie von Ernst Bloch] (Warszawa 1991), besonders Kapitel 2: "Die Grunderfahrung: Dunkel des gelebten Augenblicks als Ausgangspunkt der Philosophie von Bloch."

¹⁶ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt/M. 1975) 53-55.

¹⁷ Ebenda 134.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Baal* (1919), *Stücke I*, bearbeitet von Hermann Kähler, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 1 (Berlin und Weimar, Frankfurt/M. 1989) 24; weiter zitiert als GBA.

¹⁹ Ernst Bloch, "Zur Dreigroschenoper," *Erbschaft dieser Zeit* (1935), GA 4: 230-232, hier 230.

²⁰ Ernst Bloch, "Lied der Seeräuberjenny in der Dreigroschenoper," *Literarische Aufsätze*, 392-396.

²¹ Ernst Bloch, "Zur Dreigroschenoper," 231.

²² Ernst Bloch, "Ein Leninist der Schaubühne," *Erbschaft dieser Zeit*, 250-255, hier 254.

²³ Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, GBA 2: 386.

²⁴ Ernst Bloch, Vortrag über Brechts *Mahagonny* (Stuttgart 1967), Ernst-Bloch-Archiv, Universitätsbibliothek Tübingen, Tonbandabschriften, unkatalogisiert, S. 25.

²⁵ Ernst Bloch, "Ein Leninist der Schaubühne," 252.

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

- ²⁶ Zur Diskussion um Brecht vornehmlich bei Gelegenheit der Kritik von Kracauer an Brechts *Kuhle Wampe* siehe: "Briefwechsel Ernst Bloch - Siegfried Kracauer," Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, hrsg. von Karola Bloch u.a. (Frankfurt/M. 1985) 1: 357f.
- ²⁷ Ernst Bloch, "Ein Leninist der Schaubühne," 250-255.
- ²⁸ *Tagträume vom aufrechten Gang: Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, hrsg. von Arno Münster (Frankfurt/M. 1977) 55-56.
- ²⁹ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 478-485, vor allem 480 (Unterstreichung von Ernst Bloch).
- ³⁰ Ernst Bloch, "Lyrisch Einfaches bei Brecht, das es nicht ist," Bertolt Brecht, *Gedichte*. Mit einem Geleitwort von Ernst Bloch (Frankfurt/M. 1975) 10.
- ³¹ Ernst Bloch, "Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater," *Erbschaft dieser Zeit*, 240-250, hier 246.
- ³² Ernst Bloch, "Ein Leninist der Schaubühne," 252.
- ³³ Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Göttingen 1963).
- ³⁴ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt/M. 1973) 817.
- ³⁵ Ernst Bloch, "Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater"; "Ein Leninist der Schaubühne."
- ³⁶ Ebenda 252.
- ³⁷ Bertolt Brecht, "Im Kalender ist der Tag noch nicht verzeichnet," GBA 12: 10.
- ³⁸ Bertolt Brecht, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, GBA 4: 261.
- ³⁹ Bloch erinnert sich dazu: "Die Sache ist nun so gewesen, daß dem Theaterdirektor und auch Brecht und Weill Bedenken wegen der Zensur kamen. Die Szene ist...von solcher Eindeutigkeit und auch Brutalität in der Musik, auch mit der Witwe Begbick, obwohl sie auch feinere Züge kennt, indem sie sagt: 'Spucke den Kaumgummi aus. Wasche zuerst deine Hände. Laß dir Zeit und sprich ein paar Worte mit ihr.' Aber das ist ja gleichgültig, weil die Sache so am Schnürchen geht, maschinenmäßig, also die Polizei will es verbieten. Es kam deshalb der Ruf nach einem sehr sublimen und esoterischen Feigen-

blatt, das diese Szene der Polizei und der Zensur unsichtbar machen könnte, und zwar was ganz Vornehmes. Es war 24 Stunden vor der Aufführung. Brecht schloß sich ein, las Shakespeare und Dante und dichtete dann den großartigen Gesang der Kraniche. Und Weill am Abend, in dieser Nacht komponierte ihn. Mußte dann in Blitzesschnelle einstudiert werden, und zwar so, daß ein Duett zwischen einem Herrn und einer Dame [entsteht]. Der Herr in einem Frack mit einem Notenblatt vor sich, neben ihm stehend in ziemlicher Distanz die Dame in großem Abendkleid, ein Sänger und eine Sängerin von Distinktion. Sie singen nun das Lied von den Kranichen, und in der Tat, die Zensur war befriedigt. Indem es so vornehm nun herging, daß diese ganze unglaubliche Bordellroheit, die hier auftauchte, vollkommen vergessen war. Mit dem äußersten Gegenpol, der vorstellbar ist, Frack und Abendkleid und Herr und Dame und das ungeheuer vornehme Lied von den Kranichen, wobei die Geburt der Kunst aus dem Geiste der Not oder dem Hinters-Licht-Führens der Zensur ja nun freigesetzt hat, was in Brecht und Weill übermäßig auch vorhanden war, nämlich Schönheit, Vornehmheit und Tiefe. Das Lied von den Kranichen nun heißt — ich möchte es kurz wenigstens andeuten, nicht alle Verse — ein ungeheuer melancholisches Liebeslied. Bedenken Sie, was da passiert: rasch, Jungens, rasch, Liebe ist ja an Zeit nicht gebunden, es geht um Sekunden, und nun das — mit grossem Verweilen — zwischen Jenny und Jimmy, Paul: 'Sieh jene Kraniche in großem Bogen!'" (Ernst Bloch, Vortrag über Brechts *Mahagonny*, 16-18).

⁴⁰ Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, GBA 2: 364-365.

⁴¹ Gemeinsam für Bloch und Brecht in dieser Periode sei auch der Rückgang von der festgefahrenen begrifflichen Vernunft zu der der Anschauung vorausgehender Produktion der Worte. Dazu Brecht z.B.: "Der Teufel hole das Vernünftige! Die Worte haben ihren eigenen Geist. Es gibt gefräßige, eitle, schlaue, stiernackige und ordinäre. Man muß eine Heilsarmee gründen zu ihrer 'Errettung,' sie sind so verkommen. Man muß sie einzeln bekehren, vor allem Volk, und sie im Gefolge mitnehmen und allem Volk zeigen!" *Tagebücher*, 41; und Bloch: "Das Wort steht vor der Anschauung und ist ein Mittel, sich Anschauung zu erkaufen," *Literarische Aufsätze*, 117; "[Die Kritik] richtet sich...gegen das sprachliche Feststrammen schon des Beschreibens wie gar erst Verstehens in alte, wie lange schon unstimmig gewordene Wortwahl, Satzverbindung aus feudaler Vorzeit, auch gegen die Macht eines eigenen Bewahrens und Aufwertens früherer Herr-Knecht-Beziehung," *Experimentum Mundi* (dieses spät veröffentlichte Buch geht auf frühe Entwürfe zurück), GA 15: 34.

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

⁴² Zu diesem Thema siehe die von der Verfasserin vorbereitete Studie *Das Erzählen einer noch unfertigen Welt: Zu Ernst Blochs "Spuren"*, in der eine vergleichende Analyse des Erzählwerks von Bloch und Brecht unternommen wird.

⁴³ Siehe dazu: Ernst Bloch, "Entfremdung, Verfremdung," *Literarische Aufsätze*, 277-284; eine interessante Quelle zum Konzept der Verfremdung ist das Manuskript von Ernst Bloch "Entwurf der Naturphilosophie" aus dem Jahre 1912, Ernst-Bloch-Archiv, Universitätsbibliothek Tübingen, Mappe 94.

⁴⁴ Siehe Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung* (Neuwied und Berlin 1966) 26-60. Blochs Auffassung des Essays (Versuchs, Experiments) ist auch eine Antwort auf das Konzept von Georg Lukács, dargestellt in "Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper," in Georg Lukács, *Die Seele und die Formen* (Neuwied und Berlin 1971).

⁴⁵ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 960.

BIBLIOGRAPHIE
Ernst Bloch zu Bertolt Brecht

- “Lied der Seeräuberjenny in der Dreigroschenoper,” *Literarische Aufsätze* (1965), GA 9: 392-396; Erstdruck in: *Anbruch* (Wien 1929) 125-127; mehrfach wiederabgedruckt, siehe: *Bloch-Almanach 2* (Ludwigshafen/Rhein 1982) 139.
- “Zur Dreigroschenoper,” *Erbschaft dieser Zeit* (1962), GA 4: 230-232; erste Ausgabe (Zürich 1935) 171-173.
- “Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater,” *Erbschaft dieser Zeit*, 240-250 und in erster Ausgabe, 181-190.
- “Ein Leninist der Schaubühne,” *Erbschaft dieser Zeit*, 250-255; Erstdruck in *Die neue Weltbühne* (Prag 1938) 624-627; mehrfach wiederabgedruckt, siehe *Bloch-Almanach 2* (1982) 138.
- “Die Schaubühne, als paradigmatische Anstalt betrachtet, und die Entscheidung in ihr,” *Das Prinzip Hoffnung* (1959), GA 5: 478-500.
- Vortrag über Brechts *Mahagonny* (Stuttgart 1967), Ernst-Bloch-Archiv, Universitätsbibliothek Tübingen, Tonbandabschriften, unkatalogisiert, 26 S., verkürzt unter dem Titel “Das Experiment in Mahagonny” (Einführungsvortrag zu einer Aufführung der Württembergischen Staatstheater Stuttgart) in *Neues Forum* 14 (Wien 1967): 647-651.
- “Lyrisch Einfaches bei Brecht, das es nicht ist,” Bertolt Brecht, *Gedichte*. Mit einem Geleitwort von Ernst Bloch (Frankfurt/M. 1975) 7-21.
- “Epitaph,” *Erbschaft dieser Zeit*, 255; früher in Ernst Bloch, *Die Kunst, Schiller zu sprechen* (Frankfurt/M. 1969) 148.
- “Brecht nach zehn Jahren (Antworten auf drei Rundfragen),” *Süddeutsche Zeitung* (München, 13.8.1966).
- “Ansichten über Lyrik: Ernst Bloch interpretiert Bert Brecht” (eine Sendung des Deutschlandfunks vom 7.5.1967), Tonband im Bloch-Archiv (Ludwigshafen/Rhein), 29 Minuten.

Baudrillards Requiem für die Dialektik

In seinem Essay "Requiem für die Medien" formuliert Baudrillard seine Herausforderung an die marxistische Medientheorie mit besonderer Orientierung auf die Tradition von Brecht, Benjamin und Enzensberger. Basierend auf seiner generellen Kritik der marxistischen Theorie als einer mit dem Objekt seiner Analyse homogenen, bezieht Baudrillard auch die dialektische Methode in seine Ablehnung mit hinein. Diese Ablehnung begründet sich darauf, daß die dialektische Methode selbst sich zu einer Interpretation der Materialproduktion eigne. Während Baudrillards Vernachlässigung, die Entwicklung des Begriffs "Produktion" insbesondere in der Brechtschen Theorie zu ergründen, in dieser Untersuchung in Frage gestellt wird, liegt ihr Hauptaugenmerk auf Baudrillards eigenen stilistischen Unsauberkeiten, die dann wiederum dessen anti-dialektischen Standpunkt in den Bereich der Brechtschen List bringt.

Le requiem de Baudrillard pour la dialectique

Dans son essai "Requiem pour les médias" Baudrillard articule son défi à la théorie marxiste des médias, avec une attention particulière pour la tradition de Brecht, Benjamin et Enzensberger. A partir de sa critique de la théorie marxiste en général comme étant en homogénéité avec l'objet de son analyse, Baudrillard implique la méthode dialectique dans son rejet en se basant sur le fait qu'elle se prête à l'interprétation de la production matérielle. Tout en reprochant à Baudrillard d'avoir négligé de prendre en compte le développement du terme "production" particulièrement dans la théorie brechtienne, l'accent principal dans le présent essai est placé sur les glissements stylistiques chez Baudrillard qui ramènent sa position anti-dialectique dans l'orbite de la ruse brechtienne.

El requiem de Baudrillard por la dialéctica

En su ensayo "Requiem por los medios de información" Baudrillard formula su reto a la teoría marxista sobre los medios de información, prestando particular atención a la tradición de Brecht, Benjamin y Enzensberger. A partir de su crítica a la teoría marxista en general como homogénea con el objeto de su análisis, Baudrillard implica el método dialéctico en su rechazo, basándose en el hecho de que ella se presta a la interpretación de la producción material. Aunque en desacuerdo con la negligencia de Baudrillard en dar cuenta del desarrollo del término "producción" especialmente en la teoría brechtiana, el énfasis principal de este ensayo se sitúa en los deslices estilísticos de Baudrillard que colocan su posición anti-dialéctica en la órbita de la sutileza brechtiana.

Baudrillard's Requiem for the Dialectic

Roswitha Mueller

In *Cool Memories* Baudrillard remarks: "There are things one can no longer talk about or cannot yet talk about again. Their ghosts have not yet been stabilized. Marxism?"¹ One might also add Brecht's name to the list of "things" which, Baudrillard argues, are gradually disappearing: "the class struggle, the dialectic in Marx, power and sexuality in Foucault."² Baudrillard's general theoretical challenge to Marxism has also included a specific confrontation with the media tradition that reaches from Benjamin and Brecht to Enzensberger and the radical American Left of the seventies, at which time he first articulated this specific opposition in one of the essays jointly published in *For a Critique of the Political Economy of the Sign* entitled "Requiem for the Media." And yet does not the "not yet" bespeak a good measure of nostalgic ambivalence (some have called it schizophrenia) about the "constructive effects" of "those thinkers whose minds were rooted in a humanist configuration?"³ Perhaps it is precisely this nostalgia in Baudrillard, which in my view has moved into the vacated space once occupied by the much maligned Marxist dialectics, that makes it possible to go back to the specific charges levelled against Brecht, Benjamin and Enzensberger and to look at Baudrillard's postmodern propositions with an eye to their efficacy in dealing with another wholly new level of technology, both electronic and digital, that now reigns over virtual realities not imagined two generations ago.

To be sure, nobody has described the special effects of our age in more perspicacious terms than Baudrillard, who spares neither sarcasm nor despair:

We live in an age of soft technologies, of genetic and mental software...when simulation reaches the point of no return, when the prosthesis infiltrates the body's anonymous, micro-molecular core, when they force themselves on the body as its matrix...then the body and its history have come to an end, the individual being no more than the cancerous metastasis of his basic formula.⁴

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 18 (Madison: The International Brecht Society, 1993)

And with respect to the general, willing abdication of creativity and intellectual faculties his verdict could not be more devastating:

When people — against all reason — dream of genial and creative machines, it is because they despair of their own creative powers, or because they prefer to divest themselves of their creative powers, in order to exercise them and enjoy them via the machines. Because what these machines offer primarily is the spectacle of thinking, and in using them, people prefer to indulge in the spectacle of thinking rather than actually think.⁵

This essay will probe whether Baudrillard's fatal theory, elaborated over a decade, is adequate for dealing with such times and people or whether these strategies remain hostage to their own descriptive fascination.

"Requiem for the Media," written in the seventies, is deeply embroiled in the then current Marxist theories of the media. It departs from the well-known argument that Marx did not write a theory of the media and that the best Marxist theory could subsequently do was to "expand(s) the analysis in terms of productive forces to the whole murky field of signification and communication."⁶ Not only Enzensberger, who is the main point of reference in Baudrillard's essay, but also Brecht and Benjamin are set up as the main perpetrators of rationalist critical thought steeped in a theory of production, which as Baudrillard argues, "is strictly homogeneous with its object — material production — and is nontransferable...and cannot be generalized."⁷ This finally also reflects on the Marxist use of dialectics: "The dialectic lies in ashes because it offered itself as a system of interpreting the separated order of material production."⁸ The media, contends Baudrillard, cannot be integrated into Marxist theory because of its infra- and super-structural division.

In his insistence on the nontransferable status of material production based on this division Baudrillard curiously elevates party doctrine to the standard of Marxist theory which he subsequently and rather belatedly proceeds to negate. What is not addressed are the "heretical" differences in a great variety of thinkers whose opposition to party doctrine had prompted their exclusion from the party in the twenties. (An interesting oversight since Baudrillard's own philosophical predilection certainly tends toward the heretical). Brecht had

been able to extend the concept of production precisely because he had followed the heretic Karl Korsch in his rejection of a base superstructural division in favor of the coincidence of the two. Here production is employed as a critical term, and although it extends into every facet of human activity, it is used in contradistinction and alterity to the pervasiveness of commodity production. Baudrillard, who confronted Marxism in the seventies after it had gone through a structuralist period that had completely eliminated the dialectical moment of the unity of opposites (including that between subject and object) in favor of a strict oppositionality, did not have recourse to such an approach and opted for another possibility altogether.

In his earlier reworking of Marxism Baudrillard resolved his impasse in a theoretical fusion of Marxian and Durkheimian ideas in which the whole structure of capitalism and commodity exchange becomes a superstructure built upon the base of an anthropological theory of symbolic exchange. Fetishism in this configuration is conceived as attachment to the object as symbol of discrimination and prestige, also acting as the motor of commodity consumption. It replaces the fetishism of commodities in Marx, which provided an explanation for the autonomy of the marketplace. For Baudrillard the autonomous, intransitive status of the object happens as a consequence of a rupture in the relation of symbolic exchange, itself a transitive, always ambiguous and uncodified relation. On the surface the elision of the Marxian notion of use value, which informs the construction of the fetishism of commodities, does not seem to matter a great deal, since in both cases the main thrust of fetishism is preserved in that it describes a break in the direct relations between people in favor of the autonomy of the object.

The difference, however, becomes acute in Baudrillard's analysis of the media and his treatment of television as a fetish object, when he rejects the notion that "owning a TV set or a camera inaugurated a new possibility of relationship and exchange. Strictly speaking," he argues, "such cases are no more significant than the possession of a refrigerator or a toaster."⁹ This statement makes sense only if considered from the point of view of the object as symbol to the exclusion of its function. Baudrillard's equivocation of the object's function as "functionalized" corresponds to and parallels his critique of use value. In the wake of structuralist Marxism's attempt to eliminate the last vestiges of idealism and metaphysics in Marx by throwing out human agency, the notion of alienation and the postulation of basic human needs, believed to be essential and

satisfiable, use value had lost its justification. Only at the point when the individual, biological dimension of the subject is completely eclipsed can needs be described exclusively as induced by the economic system. Likewise the complex notion of function in Benjamin and Brecht, bringing together questions of technique as well as conditions of and control over artistic production, yields in this framework to a notion of mechanical functionality with the economic system in an all powerful position. What starts as a critique of idealism and metaphysics ends up mystifying the system and its operations in the absence of any human standard or agency. Even critique is strictly speaking no longer possible from within a dynamic that is from the outset unassailable.

Having deprived himself of this ground, Baudrillard seeks to establish a point from which critique is possible: "In a strange sense it could be claimed that instead of a theory of the essence of man derived from phenomenological or existential theory, his conception of alienation was constructed out of a fusion of Freudian, Nietzschean and Durkheimian elements. In other words, Baudrillard elaborates an anti- or nonhumanist theory of alienation."¹⁰ In order to achieve that, the subversive principle of his analysis is based henceforth on an inside position of "primitive" societies for whom symbolic exchange constitutes the primary mode of existence, excluding such notions as production and surplus altogether. In this quest for the reciprocity inherent in primitive economic forms a move anterior to the artisan and mercantile societies that formed the point of comparison for Marx's analyses of capitalism became necessary, in the course of which Baudrillard also left behind the project of the Enlightenment in its entirety. A truly radical critique of capitalist society, Baudrillard contends, is only possible on the basis of these terms of reciprocity, symbolic exchange and gift expenditure, from which notions of labor, accumulation or the separation between consumers and producers are absent.

The loss of a subject-object dialectic inaugurated by structuralist Marxism and taken to its logical extreme in Baudrillard's critique of Marxism finds itself reinstated in the description of reciprocity, not as a methodology, a tool of argument, which it was for Marx, but as an actual lived phase in the development of human societies. Here the unity of subject and object is naturally given in the absence of separation in the first place. This position on reciprocity was already apparent in "Requiem for the Media" in Baudrillard's attack on

Enzensberger's "strategic illusions" as had been elaborated in "Constituents of a Theory of the Media." There he takes communication theory to task, whose ideological matrix was left unexamined in his opinion. The "scientific" construction of the communication process, which is based on the notion of arbitrariness of the sign, i.e. two terms (transmitter-receiver in the case of communication theory and signifier-signified in the case of the process of signification) "are artificially isolated and artificially reunited by an objectified content called a message or code."¹¹ For Baudrillard this "objectivity" is tantamount to an "abstraction from lived experience and reality," excluding from the beginning "the reciprocity and antagonism of interlocutors, and the ambivalence of their exchange."¹²

In a bold analogy to the fetishism of commodities Baudrillard likens the code to the commodity in that it accrues to itself the whole process of exchange of which the interlocutors have been divested. For this reason as well Baudrillard rejects the feedback put in effect by cybernetic systems today or the formal reversibility of circuits of the media such as polls, phone-in programs, etc., since they do not affect the overall abstraction of the process, what one might call the fetishization of the code. Imputing to Enzensberger's use of the word "dialectic" a structuralist meaning, namely the opposition between transmitter and receiver, he denies the validity of the latter's proposals, in spite of his agreement with Enzensberger's alternative examples, because they rediscover "an original form of exchange, in fact, because there are neither transmitters, nor receivers, but only people responding to each other."¹³ This already corresponds to his later notion of reciprocity (in Requiem reciprocity is actually synonymous for lack of true response), which succeeds in "restoring the ambivalence of meaning and in demolishing in the same stroke the agency of the code."¹⁴ His examples of graffiti on the walls of Paris in May of 1968, of silk-screen posters and hand-painted notices fulfill all the criteria for immediacy, mobility in the same space and time, as well as agonistic and antagonistic reciprocity required by a truly transgressive (as opposed to merely dialectic) solution.

One experiences a sense of frustration in watching Baudrillard proclaim as late as 1973 (in *The Mirror of Production*) that the only way Marxist theory can be developed is by breaking down completely the distinction between superstructure and base. Apparently Baudrillard was unaware that Brecht, Benjamin and subsequently Enzensberger had come to that

conclusion a long time ago and had based their thoughts on the media on just that realization. His specific expansion and contribution to this problematic, however, is by no means negligible; it represents a full-scale continuity between the commodity and the sign, a semiological emphasis which in Brecht's case existed only incipiently in his elaboration on the *gestus*.

In his headlong flight from (structuralist) dialectics and communication theory's sanctification of the code Baudrillard finally leaves Marxist ground altogether to take refuge in the nostalgic realm of symbolic exchange in which the code does not reign supreme. One might ask how any theory of the media can be thought or practiced from the point of view of someone lost in the quasi-mythological past, invoking charmed concepts like seduction to act as a countervailing force to production. Baudrillard resorts to a parallel construction to Benjamin's account of the genesis of the work of art. The final phase of this seduction, analogous to Benjamin's political phase, is an "all-out ventilation whereby seduction becomes the informal form of politics, the scaled-down framework for an elusive politics devoted to the endless reproduction of a form without content."¹⁵

A far more "seductive" solution in this respect, however debatable, can be found in his more recent thesis of the implosion of meaning in the media. *In the Shadow of the Silent Majorities* introduces a new concept of the masses as the result of a process of homogenization. Here the masses are no longer stratified into sectors and classes; instead, their amorphous quality is stressed together with its capacity for amalgamation. Endowed with the fatal attraction of a black hole, the masses annihilate not just the social but primarily the very possibility of meaning. The masses' indifference if not aversion to political meaning is matched only by their enthusiasm for the spectacle. Sports has eclipsed political debate. While for Brecht, who had observed the same phenomenon, the masses were intriguing precisely in the aspect of the intelligence and expertise of their enjoyment, Baudrillard denies them even this vestige of subjecthood. The masses are neither subject nor object. The new principle of subversion consists in their strategy of apathy, which resists both the claims concerning their subjecthood as well as the reduction to object status:

The mass realises that paradox of not being a subject, a group subject, but of not being an object either. Every

effort to make a subject of it (real or mythical) runs head on into the glaring impossibility of an autonomous change in consciousness. Every effort to make an object of it to treat and analyse it as brute matter, according to objective laws, runs head on into the contrary fact that it is impossible to manipulate the masses in any determinate way, or to understand them in terms of elements, relations, structures and wholes. All manipulation plunges, gets sucked into the mass, absorbed, distorted, reversibilised.¹⁶

The more Baudrillard tries to avoid any semblance of dialectics, the more he is haunted by it. In describing the masses as neither subject nor object he is simply giving the negative version of a proposition that will turn at the slightest rewording into a full reinstatement of the traditional subject-object dialectic. Comparing the masses with children faced with the adult world, he writes:

To the demand to be an object, he opposes all the practices, disobedience, revolt, emancipation, in short a total claim to subjecthood. To the demand to be a subject, he opposes just as stubbornly and efficaciously with an object's resistance, that is to say, in exactly the opposite manner: infantilism, hyperconformism, a total dependence, passivity, idiocy.¹⁷

It matters little whether the capacity to be an object or a subject is called forth as a strategy of resistance or whether it is considered a positive given; the point is that the formula "neither...nor" includes in this context its opposite "both...and." Such is the ruse of dialectics, returning like the repressed in an uncanny reversal of the author's original intent.

In *Fatal Strategies* Baudrillard comes full circle with regard to his theoretical project of ousting metaphysics from dialectical materialism. He may have succeeded in eliminating dialectics but in the process he has reinstated — if not inaugurated — an elaborate metaphysics of the object in his notion of the fatal destiny of the object. Reversibility is now the concept on which much of his debate hinges. It finds its mythopolitical version in the fascination and satisfaction ancient peoples derived from the scapegoating sacrifice of their monarchs. Baudrillard describes that practice as "a form of political intelligence at least equal, if not superior, to that of the social contract and delegation of power, which it exalts only to deny."¹⁸ What generates reversibility is nothing less than the

cosmic Principle of Evil manifested in objective irony, or in more graspable terms the ability to relegate the world to unreality in favor of the omnipotence of thought. At the same time reversibility is not to be equated with chance which, Baudrillard argues, is of a lesser order; rather, in its fatal dimension it is "a kind of perfectly inverted and simultaneous determination, or perverse counter-determination."¹⁹ The way this metaphysical principle makes itself felt in the physical world is by overturning the logic of causality in the "parodic circularity" of the reversible order. Conceived as a strategy of revenge of the object, this order is not dissimilar to the emotion of *ressentiment* Nietzsche had conferred upon certain disadvantaged groups but primarily upon the class of priests, who have pitted pride of intellect against the onslaught of reality's demands since time immemorial.

The strategies emanating from this principle are those of seduction and of the disappearance of the object and of the masses on the horizons of science and of the media: "The mirror was the place of imaginary reproduction of the subject, the screen (by which I mean networks, circuits, perforated tape, magnetic tape, simulation models, all systems of recording and control, all the surfaces of inscription) is rightfully the place of its disappearance."²⁰ As far as the masses are concerned, their response is one of "profound indifference" to the whole problem of appearance versus reality. Perhaps Baudrillard's black-hole theory of simulation is indeed the only step to take after the acceptance of premises which have led to the eclipse of the subject:

The influence of advertising, polls, media, information (the pollution of democracy, the pollution of consciousness), all this would be dramatic, Baudrillard concedes, if we were certain that there existed a human nature and social essence somewhere with their own values and will. For that would pose the eternal problem of alienation.²¹

In exchange the question might be raised whether the *tabula rasa* approach to the human being does not produce even more serious problems of metaphysical proportions than the insistence on a measure or a capacity, however minimal, that can be claimed specifically human.

Still intently fighting against the dialectic, Baudrillard's strategy now is to advocate the escalation of the effects of exchange value, rather than the attempt to limit them:

becoming more commodity than commodity...push to the absolute its division of value. No dialectic between the two.... The only radical and modern answer: potentiate what is new, original, unexpected in the commodity — for example, its formal indifference to utility and value, the preeminence given to circulation.²²

A theoretical explanation for such an advocacy can finally only be sought in a leap of faith which resigns itself to the thought or even finds enjoyment in it that things will be what they will be, regardless of human interference. And, in one more demonstration of his aversion to dialectical thinking, Baudrillard neatly separates the notion of chance from that of destiny. Unable to conceive of the unity of chance and necessity, he sets up destiny, necessity and fatality above chance in a final gridlock of predestination. However, his reluctance to tolerate contrasting concepts is not extended to the treatment of discrete levels of investigation as is demonstrated in his mixing of ontology and linguistics which quickly ends in an apotheosis of the signifier, the "necessity" superior to all arbitrary connections (151). And once this "superior necessity" is established it can act as a conductor to any number of registers welded together in rampant analogies:

This is the secret of advertising, fashion, gambling, of all the lewd systems that break apart moral energies and liberate immoral energies, those that feed gaily on the signs of things alone, in defiance of their truth. In this they go back to magical and archaic energies which have always gambled on the omnipotence of thought against the power of the real world, immoral energy that shatters meaning....²³

Here Baudrillard is not taking his own advice when he places theory, like ceremony and ritual, at the portals of knowledge to stand guard against "the viviparous obscenity of the confusion of ideas, struggling against the promiscuity of concepts...."²⁴

To be sure, reversibility and potentialization are ancient metaphysical concepts, the result of human observation of cosmic laws. However, in all of the ancient systems human actions are never divorced from these laws; they may be over-ridden by them but are nevertheless conceived in relation to them. Baudrillard stays far away from these considerations

since they smack of the subjective factor and of dialectics. He concentrates instead on the aspect of ritual in ancient religions and emphasizes their fallout in ceremonial prescriptions, a project far more congenial to his notion of the omnipresent and "overabundant order of the signifier."²⁵ Under the aegis of this order the aesthetic strategy of the "endless reproduction of a form without content" finds its justification alongside the play of fashion, commercials and the ceremonial activities of the Rococo court or of a Brahmin's ablutions. Far from testifying to the hollowness of human endeavor, these strategies are endowed with the force to stem the tide of the onslaught of information and of meaning in the media or simply to accelerate the force of implosion.

In the marked absence of the dialectic Baudrillard's cataclysmic description of potentialization does provide a convincing movement out of a stagnant situation. Once the lines of separation have been drawn too neatly around rationalism, value, meaning, truth, etc., what are the stakes remaining for any strategy, however ironic? Perhaps that is why he has chanced upon the concept of potentialization. It is clearly yet another slip into dialectics in its aspect of a transition from quantity into quality. And perhaps Baudrillard's ironic strategies of trying to extricate himself from the sticky web of the dialectic only draw him into it more and more thoroughly. This perspective opens interesting avenues of investigation, not the least of which would be a careful account of Brechtian distancing in terms of an ironic strategy.

Such a project founders immediately, of course, on the notion of a critical subject, which is at the crux of Brechtian media theory. Distancing is not just an aesthetic principle: like all of Brecht's formal strategies, it very emphatically has a political dimension. Although it is a toned-down version of the *Lehrstück* and its grand exercise in learning how to be a critical subject, it nevertheless enables the subject's critical potential and thus puts into play the dialectical principle of negation. Baudrillard's overriding theoretical concern, on the other hand, is his declared antagonism to the dialectic: "What I try to do...is to try to get out of the subjectivity/objectivity dialectic, in order to reach a point where I can make of the system an object, a pure object, one with no meaning whatsoever."²⁶ The effect of distance, which Baudrillard concedes to the stage, is a thing of the past and has been superseded by the relentless flow of images and information to which the masses are wired and which has brought about the era of

hyper-reality and simulation in the very domain where reality once reigned. And yet the stage and the scene are the obverse of the ob-scene, they are part of the seductive strategy of the pure object, the crystal, bent on revenge in its countervailing move to the forces of blinding meaning.

Distance in the context of seduction takes on an entirely new appearance. It belongs to the order of the secret and to the inertia of death rather than to the space that affords a clear and critical mind, ultimately leading to active intervention. But precisely in its position as the strategic countervailing force it occupies — despite all Baudrillard's protestations to the contrary — the same negative site as in Brecht. When asked about the role his texts play vis-à-vis the condition he is depicting, whether interventionary or analytical, Baudrillard explained his position as that of a provocateur as well as that of an analyst, who is forced to produce meaning and who plays this meaning against the system itself. This understanding also describes what Baudrillard means by "objective irony" in opposition to the critical irony of the subject that defines Brecht's distancing techniques. Yet at the same time he is aware of the contradiction and ambiguity (not to speak of dialectics!) in this attempt to constitute the subject of discourse as an object, realizing that "while one remains within a theoretical type of discourse...one cannot exclude oneself from any of these positions."²⁷ Similarly in grappling with the problem of the subject/object dialectics Brecht had advised: "When you speak about a process, assume from the beginning that you are active as well as acted upon."²⁸

Is Baudrillard, then, trying to have his theoretical cake and eat it too? Or should one instead think of him as a proponent of the cunning to which Brecht payed homage in his adoption of the character of the good Soldier Schweik? Baudrillard, who admits to being drawn to this immortal character describes Schweikian reversibility as "ultimately impenetrable simulation of passivity and obedience...which annuls in return the law governing...."²⁹ But then, how does that do away with dialectics? It may not be such a bad thing after all that "the dialectic lies in ashes," not as long as we look at it dialectically.

NOTES

¹ Jean Baudrillard, *Cool Memories*, trans. Chris Turner (London: Verso, 1990) 232.

² Ibid.

³ Ibid. 161.

⁴ Jean Baudrillard, *Seduction*, trans. Brian Singer (New York: St. Martin's Press, 1990) 172.

⁵ Jean Baurillard, "Videowelt und Fraktales Subjekt," in *Philosophien der neuen Technologie* (Berlin: Merve, 1988) 127 (translation my own).

⁶ Jean Baudrillard, "Requiem for the Media," in *Video Culture*, ed. John G. Hanhardt (New York: Visual Studies Workshop, 1986) 125, reprinted from *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Charles Levin (Telos Press 1981).

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. 130.

¹⁰ Mike Gane, *Baudrillard Critical and Fatal Theory* (London and New York: Routledge, 1991) 95.

¹¹ "Requiem for the Media," 136.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. 139.

¹⁴ Ibid. 140.

¹⁵ *Seduction*, 180.

¹⁶ Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities* (New York: Semiotext(e), 1983) 30.

¹⁷ Ibid. 107.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski (New York: Semiotext(e), 1990) 78.

¹⁹ Ibid. 82.

²⁰ Ibid. 85.

²¹ Ibid. 91.

²² Ibid. 117.

²³ Ibid. 74.

²⁴ Ibid. 178.

²⁵ Ibid. 151.

²⁶ Jean Baudrillard, "An Interview: Ted Colless, David Kelly and Alan Cholodenko," in *The Evil Demon of Images* (Sydney: University of Sidney, 1987) 42.

²⁷ Ibid. 42.

²⁸ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 20* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 70.

²⁹ Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, 33.

Spuren von Brecht in Maria Fornes' *Schmutz*

Obwohl Fornes in ihren theoretischen Schriften und Interviews einen Einfluß Brechts auf ihren dramaturgischen Stil nicht erwähnt, so zeugen jedoch ihre Stücke von einer "Brecht-Rezeption ohne Brecht." Um die soziale Bedeutung von Geschlechterbeziehungen innerhalb des Stückes aufzudecken, benutzt Fornes in ihrem feministischen Stück *Schmutz* den gestischen Diskurs als ein Mittel für die Befreiung des Zuschauers. Fornes zerstört gleichfalls die traditionell ungebrochene Narration, indem sie den Text in siebzehn hart montierte Szenen zerlegt und die Schauspieler dazu benutzt, Charaktere zu demonstrieren und Bilder einzufrieren. Sie benutzt auch Blackouts und Schilder auf der Bühne, um die Aufmerksamkeit auf die ganzheitliche Subjektivität der Schauspieler, für die Sprache nur rein gestisch ist, zu lenken. An diesem Stück Fornes' läßt sich das Paradox zeigen, inwieweit Brechtsche Theaterpraktiken in die universale Bühnensprache des modernen feministischen Theaters "ohne Brecht" eingegangen sind.

Les traces de Brecht dans *Boue* de Maria Irene Fornes

Bien que dans ses écrits critiques et interviews Fornes n'ait pas mentionné Brecht comme influence sur son style dramaturgique, ses pièces illustrent "la réception de Brecht sans Brecht." La pièce féministe *Boue* de Fornes se sert du discours gestuel comme agent pour le désengagement du spectateur afin de révéler la portée sociale des relations de sexe dans la pièce. Fornes introduit aussi la disruption de la narrative traditionnelle en coupant le texte en dix-sept scènes abruptement montées. De plus, elle se sert des acteurs pour démontrer le caractère. Les images fixes, les fonds au noir et les signes théâtraux accentués sont des moyens d'attirer l'attention sur la subjectivité unique des personnages pour qui le langage est purement gestuel. En fin de compte, la pièce de Fornes montre le paradoxe que les pratiques théâtrales brechtiennes ont introduit dans le langage scénique universel du théâtre féministe contemporain "sans Brecht."

Las huellas de Brecht en *Barro* de Maria Irene Fornes

Aunque en sus entrevistas y escritos críticos Fornes no ha señalado a Brecht como una influencia en su estilo dramático, sus obras ilustran de manera muy efectiva "la recepción de Brecht sin Brecht." La obra feminista *Barro* de Fornes, utiliza el discurso gestual como agente para la separación del espectador, revelando así el significado social de las relaciones de género dentro de la obra. Fornes también interrumpe la narrativa tradicional sin fisuras mediante el corte del texto en diecisiete escenas montadas de forma abrupta. Además utiliza actores para demostrar el carácter, imágenes fijas, fondos negros y acentuación de los signos teatrales, llamando así la atención sobre la subjetividad única de los personajes para los cuales el lenguaje es puramente gestual. Sin duda alguna, la obra de Fornes muestra la paradoja de las prácticas teatrales brechtianas, introducidas en el lenguaje escénico universal del teatro feminista contemporáneo "sin Brecht."

Traces of Brecht in Maria Irene Fornes' *Mud*

Christine Kiebuszinska

The plays of the Cuban-American playwright and director, Maria Irene Fornes, illustrate effectively Andrzej Wirth's observation of the paradoxical situation of "Brecht reception without Brecht."¹ Fornes comes to the theater with a background in the visual arts and traces her interest in the theater from the time she saw Roger Blin's production of Beckett's *Waiting for Godot* as an art student in Paris. This experience led her to Lee Strasberg's Actor's Studio where she studied playwrighting and directing. Though the aesthetics of the Method seem rather remote from Brechtian theatrical practices, Brecht's techniques of *Verfremdung* have become the universal language of contemporary theater, irrespective of ideological contexts in which montage, epic narration or foregrounded theatricality are practiced. Consequently, this paradox of Brechtian reception suggests, as Marc Silberman mentions, an "epistemological decentering" of Brecht's theory and practice.²

In reference to interpreting the reception of historical events Brecht himself observed that an "image that gives historical definition will retain something of the rough sketching which indicates traces of other movements and features all around the fully worked figure. Or imagine," he writes, "a man standing in a valley" making a speech "in which he occasionally changes his views or simply utters sentences that contradict one another, so that the accompanying echo forces them into confrontation."³ In post-Brechtian theater the contradictions of the echoing voices have to do with the reception of Brecht's own theory and practice when they are considered along with the practices of the theater of the absurd, performance art, musical reviews and satiric theater, as well as mainstream Broadway productions. Brecht's decidedly Derridean observation may, as a result, be applied to an analysis of Fornes' work, which is accompanied by echoes and tracings of Brecht's influence as sketched on theater in general to reappear combined with the "traces of other movements and

features" such as the theater of the absurd, to give Fornes' work its "fully worked figure" or character. As Herbert Blau observes, "since Brecht, and his assault on illusion, the lights are not always hidden now";⁴ consequently, the dispersal of Brecht's techniques materializes in Fornes' work as reception of the *Gestus* or the *Verfremdungseffekt* without acknowledgement, an expropriation that ironically places Brecht into the position of the "other."

Despite the unacknowledged evidence of what may be described as Brechtian distancing techniques in Fornes' plays, it is nevertheless useful to discuss Brecht's influence on Fornes' theatrical practices since, as Elin Diamond suggests, "feminist theory and Brechtian theory need to be read intertextually, for among the effects of such a reading are a recovery of the radical potential of the Brechtian critique and a discovery, for feminist theory, of the specificity of theatre." Diamond's feminist revaluation of Brecht proposes that Brecht's attention to the dialectical and contradictory forces within social relations, and his commitment to alienation techniques and nonmimetic disunity in theatrical signification generate a relationship to theatrical space that is not exclusively based on ideology but shaped more by pleasurable engagement in observation and analysis.⁵

In particular the *Gestus* serves as an especially powerful agent for spectatorial disengagement, and Diamond's conclusion that "gestic feminist criticism would 'alienate' or foreground those moments in a play in which social attitudes about gender could be made visible"⁶ is particularly relevant to an analysis of Fornes' theatrical practices. The *Gestus*, as Brecht would have it, may occur through language as well as in gist or gesture;⁷ however, the significance of the *Gestus*, as Patrice Pavis describes, is that it "radically cleaves the performance into two blocks: the shown (the said) and the showing (the staging), a point of interaction of the enunciating gesture and the enunciated discourse,"⁸ thereby illustrating the fact that theatrical utterance is made up of shifting movements of verbal, gestural and paralinguistic elements of "representation...pointing at itself."⁹ Fornes' attention to the gestic nature of discourse illustrates effectively that expression in theater has to do with the simultaneous and equivalent sharing of verbal and gestic elements. In Fornes' *Mud* two languages emerge quite distinctly: one the visual signs that illustrate the limited social horizon of the characters as presented in the freeze-framed, demystified moments which "lead

to conclusions about the entire structure of society in a particular time,¹⁰ and the other, the stuttering and faltering discourse of the lower depths character — Mae, Lloyd and Henry—that enunciates the violence within the power dynamics of the play.

Mud, which has as its center the act of a woman coming to understand herself through language, clarifies the process of Mae's realization that "a free woman is one who has autonomy of thought."¹¹ The encounters of the three characters, who have no language beyond one of the barest information, is presented in seventeen scenes which are separated by slow blackouts of eight seconds to show the process of dehumanization and the increasing violence of the inarticulate. Sometimes a scene is only an image, a few lines of dialogue or a close-up freeze frame with a strong pictorial composition. Since the action of the play is fragmented into discontinuous frames, the traditional concept of character is undermined as well. Instead, character is developed by means of a few repeated impulsive gestures, but, as Deborah R. Geis mentions, "that their 'impulses' as such are communicated in the gestic, self-narrated discourse of Brechtianism allows a partial recuperation of this fragmentation."¹² The short scenes, blackouts and foregrounded theatricality emphasize Fornes' attitude toward reception since her authorial voice does not demand power over theatrical experience. In addition Fornes abnegates the manipulative powers of expressive language, evident in her dramatic language, which excludes excessive qualifiers, adjectives and complex sentences. Instead her sentences are simple and exist to communicate or question.

In *Mud* the characters are placed into a world that resembles the play's title; it is a world that is primitive, dirty and dulled by hopelessness and routine. Here the poor rural trio of Mae, Lloyd and Henry leads lives that are entirely functional. Mae is a woman trapped in both the poverty of her cultural history and by the two men who represent that impoverishment. Both Lloyd and Henry are dependent on Mae for material, emotional and sexual satisfaction, and their needs keep Mae within the sticky and dirty realm of mud. Throughout the play Mae's attempts to deal with the dirt are concentrated in the image of ironing the never-diminishing pile of men's trousers. Mae's ironing, as Jill Dolan mentions, works in the play as a kind of *Gestus*, replete with the illustration of the gender specific nature of the social arrangements in that household.¹³ However, despite her efforts to change her world

through clean trousers and clean plates, Mae sees that the only escape from her abject position is to learn to use language so that she can understand what lies behind such terms as "arithmetic" or "medicine." Simultaneously the spectator realizes that the mystification of such terms has to do with the inherent power of those who control language and deny access to others. When Mae brings back a pamphlet from the doctor in order to explain Lloyd's disease, she admits she cannot read it, "I tried to read it and it was too difficult.... It is advanced. I'm not advanced yet. I'm intermediate. I can read a lot of things but not this."¹⁴ She also understands that "arithmetic" is "more" than numbers, but as she struggles to define the abstraction, she can only come up with "multiplication" (18).

While the characters' struggle with language presents their abject social situation, the setting illustrates their limited horizon. Their world is both stark and dirty, "ashen and cold," a room set on an earth promontory five feet high. The two doors seem to lead to nowhere, although there is a blue sky visible through the exterior door. Stage props consist of the bare necessities of table and chairs and all the material possession of the characters: an assortment of eating utensils; a textbook; a box with pills; an ax; a rifle; cardboard boxes, one filled with Mae's clothes, one tied with string and one empty box. The stage picture Fornes presents is one of stripped-down realism, and while the *mise-en-scène* suggests the literal and figurative impoverishment of the characters, Fornes also uses the device of freezes following each scene to illustrate the limited sphere of action, as the characters in essence enact the effects of all that "mud" comes to represent. The tableau-like freezes serve to illustrate the imprisonment of the characters in their situation as well as to frame their limited possibilities of action, particularly those of Mae when she is framed by Lloyd and Henry as their objectified source of nurturing. As Geis observes, "the structure of the play replicates or 'enacts' its contents."¹⁵ In addition the very short scenes as well as the eight second freezes project Fornes' attitude toward the spectators since these stylistic elements allow them to enter into contemplative moments as they assemble meaning from the montage-like juxtapositioning of actions, pictorial arrangements and foregrounded theatrical actions of actors dropping and reentering their roles.

However, it is primarily the gestic quality of Fornes' language that reveals the characters, for it is discourse that has the power to demonstrate and articulate their situation. Conse-

quently, our understanding of the characters does not emerge through dialogue, for dialogue would suggest an ability on their part to communicate. Instead they communicate their situation through their struggle to grasp even the most elemental meaning. In his analysis of Brecht's influence on post-modern theater Wirth suggests that Brecht's most significant contribution to the structural changes in dramatic form was the distinction he made between dialogue and discourse.¹⁶ While dialogue serves the plot in order to sustain illusion, discourse engages the spectator in thought processes. Fornes has discovered her own stage language, a method of discourse in which fragments of thought and unruly contradictions are part of the process of questioning preconceived ideas, conventions and emotional responses. As Bonnie Marranca comments, "instead of the usual situation in which a character uses dialogue or action to explain what he or she is doing and why, [Fornes'] characters exist in the world by their very act of trying to understand it."¹⁷

In their inarticulateness and their struggle for expression Fornes' characters from *Mud* resemble Franz Xavier Kroetz's theater of the inarticulate, and Kroetz's critique of Brechtian discourse may be relevant for discussing Fornes' contributions to theater. Kroetz found his ideal in the work of Marieluise Fleisser, whose plays present characters reduced by language. Similar to Mae's attempts to understand "mathematics" or "medicine," Fleisser's characters disappear into their situation simply because they cannot comprehend it. Kroetz writes that in contrast to Fleisser the Brechtian proletarians always have a range of language at their disposal, a language that is never compromised by the their masters, and since Brecht's characters have such a competence in language, the way to a positive utopia or future is clearly visible.¹⁸ Instead Fleisser's characters attempt to use a language that does not serve them, and since they use an appropriated discourse automatically, they lose their selfhood. One can extend Kroetz's observations on Fleisser to Fornes since the connection between their characters' incompetence in discourse is closely related to their lack of perspective. Initially Fornes' characters appear totally isolated from the rest of the world; no sign of radio, television or shopping-mall culture intrudes into their reality. Nevertheless, as Mae attempts to abandon her squalid life by attending adult education classes, she unwittingly becomes subject to a culturally-conditioned discourse to which she has little access. However, Fornes, unlike Fleisser and Kroetz,

provides her characters the attainment of selfhood through subjectivity. And even though Mae fails to break through the seemingly impenetrable barrier that "mathematics" or "medicine" represent, the freedom suggested by the door to the open blue sky represents the potential to an open future, and in projecting a glimmer of that freedom, Fornes attempts to shape the potential outcome of Mae's struggle for selfhood in a similar manner to that found in Brecht's social plays.

The gestic quality of the language in *Mud* derives from Mae's attempts to find selfhood through discourse. She is one of the many characters in Fornes' plays whose essence is revealed through the desire to be initiated, to be taught about the "conduct of life." The conduct of life does not, however, as in Brecht's plays have to do with an understanding of the inequities of a capitalist economy which make it difficult to become a "good person" but rather with the understanding of one's subjectivity, the expressive desire of the soul. Written texts represent Mae's desire for expression beyond the typical exchanges with Lloyd, "Fuck you, Mae. Fuck you, Lloyd" (18). When Henry enters their lives, Mae experiences a longing for beauty that differs from her original initiation into the language of "arithmetic" as "numbers" or "multiplication." Mae from the beginning understands that language has a power that will prevent one from dying "in the mud," as she insists that she will die in a hospital, "in white sheets," with "clean feet" and with "injections" (19). However, until she listens to Henry saying grace, Mae has been incapable of addressing her subjectivity. The emotive power of the words of grace, "for he satisfies the longing soul, and fills the hungry soul with goodness," feeds Mae's hunger, her craving for beauty. She says, "I am a hungry soul. I am a longing soul. I am an empty soul," as the discourse of spirituality addresses her soul "so lovingly" (27).

For Mae language has to do with learning things that will make her "feel joyful" and allow her access to her own subjectivity. She says that she cannot "retain" words since she has no "memory," nor enough knowledge "to pass the test" (26). However, she rejoices when she feels grace in her heart, and as she reads from her textbook with difficulty following the written words with the fingers of both hands, her reading is "inspired." The gestic quality of Mae's clumsiness in coming to learn to read allows the spectator "to feel the physical process by which she tries to transform her world."¹⁹ Though the passage she reads resembles the language of a biology textbook, Mae

acquires an identity and even a corporeality as she reads:

The starfish is an animal, not a fish. He is called a fish because he lives in the water. The starfish cannot live out of the water. If he is moist and in the shade he may be able to live out of the water for a day. Starfish eat old and dead sea animals. They keep the water clean. A starfish has five arms like a star. That is why it is called a starfish. Each of the arms of the starfish has an eye in the end. These eyes do not look like our eyes. A starfish's eye cannot see. But they can tell if it is night or day. If a starfish loses an arm he can grow a new one. This takes about a year. A starfish can live five or ten years or perhaps more, no one really knows (27).

Identity for Mae is entirely connected in her "entry into discourse",²⁰ she is moved by what language represents, in particular the associative and poetic powers that go beyond the mechanical prose of the elementary reading text. At first Henry appears to be the catalyst for Mae's attempts at fashioning her life text, since not only does Henry open up Mae's world to identification through speech, he also provides her with an image of herself when he brings her a lipstick and a mirror. This moment, as Marranca mentions, is not related to a cosmetic action "but a recognition of a self in the act of knowing, an objectification, a critique of the self."²¹ The lipstick and mirror along with the self-demonstration of her gestic monologue reading of the starfish text allow Mae to refashion herself and liberate herself "from the representational limits within which she has been confined."²²

Initially Mae associates the process of her emerging subjectivity with Henry; however, Henry's attitude towards language is entirely related to utility, not "joyfulness." "I like to know things so I can live according to them, according to my knowledge" (26), he explains. In fact, Henry envisions a world where everything "will be used only once" since "our time will be of value and it will not be feasible to spend it caring for things." For Mae a world in which one would make "a call on the telephone and a new one would be delivered" would have no place for her because in that world "a person must be of value." In the rather naive vision of Henry's world Mae sees herself as "hollow" and "offensive." "Why is it that you can talk, Henry, and Lloyd cannot talk?" she asks and, craving entry into the world that will provide "clean sheets," "injections" and

discardable clothes, appliances and cars, she invites Henry to live with them (24), hoping that his presence will make her feel less stupid, less as if living "like a dog" (28). What Mae does not understand is that both Henry's discourse of "grace" and his discourse on the utopian future conceal ignorance, selfishness and crudity. Once Henry loses his language through a crippling stroke, however, he becomes a slobbering, demanding, stealing brute. Disenchanted with the ugliness around her, Mae tells Lloyd, "Kill him if you want. He can't talk straight anymore" (34).

While Henry sees his identity related to knowledge and language, Lloyd sees his identity as something stripped down to a bare functional level: "I'm Lloyd. I have two pigs. My mother died. I was seven. My father left. He is dead. This is money. It's mine. It's three nickels. I'm Lloyd. That's arithmetic" (18). Yet when he perceives his mate has replaced him with Henry, Lloyd begins to identify with Mae's reading about the hermit crab who "lives in empty shells that once belonged to other animals" (29). Though his motivation is to get back his place in Mae's bed, Lloyd, unlike Henry, understands that Mae's "inspired" reading of the starfish text suggests a mysterious event he cannot comprehend. Surreptitiously he takes Mae's textbook and attempts to trace the letters of "starfish" one by one, so that in the process of reading the text, he may ultimately "read" Mae. Upon her return Mae recognizes that Lloyd is making an attempt at possessing her, and "she takes the book and holds it protectively" telling him "don't mess my book" (36). The gesture of protecting her book also announces Mae's desire for holding on to her own text, as if the textbook "articulates her bodied subjectivity."²³

Ultimately Mae finds herself in a world in which everything has turned bad. Henry, reduced to a mere functioning individual, betrays her not only because he can no longer provide stimulation for her spirit but also because he steals Mae's hard-earned money as a way of getting back at Lloyd. The "grace" Mae envisioned as part of Henry's presence is undermined by his lack of charity towards Lloyd. A reversal in characterization occurs as Henry is reduced to a functional existence, wherein his potency imposes a demand on Mae that does not differ from the demand that Lloyd imposes at the beginning of the play, "I'll fuck you till you're blue in the face" (17). At the same time Lloyd, having discovered a more mysterious, unfamiliar Mae, also demands his rights to her. In

desperation Mae "looks up at the sky" asking "can't I have a decent life?" as she gets the empty box to pack her things. Both Lloyd and Henry frame her as they protest "but I love you, Mae." But Mae wants to go to a place "where the two of you are not sucking my blood" (39). As Lloyd shouts and Henry makes plaintive sounds, Mae departs, but not for long. Lloyd takes the rifle. A shot is heard, and Lloyd reappears carrying the dying Mae, assuring Henry "she's not leaving" (40). As Geis explains, Mae's death occurs before she is "fully able to find the realm of language she has been seeking";²⁴ however, her dying speech shows that she can go beyond her identification with the starfish of her textbook to her own associative and poetic powers: "Like the starfish, I live in the dark and my eyes see only a faint light. It is faint and yet it consumes me. I long for it. I thirst for it. I would die for it. Lloyd, I am dying" (40).

In interviews on her approach to theater Fornes insists that her plays are not message oriented: "They are not Idea Plays. My plays do not present a thesis, or at least, let us say, they do not present a formulated thesis. One can make a thesis about anything (I could or anyone could formulate one)." Fornes does not want to create a world on stage invested with obvious moral imperatives and comments that if she were limited to writing plays to make points about women, she would feel that she would be working under "some sort of tyranny of well-meaning." Fornes' attempt to subvert meaning is evident in what she has to say about the suppression of her authorial voice. "One play of mine has about three endings," she writes. "These are almost-endings, and they do not have that total satisfaction of a real ending." Her approach to playwrighting is based on an intuitive arrangement of "those things that have some relation—again, I do not even know why I consider that they are related—and put them together." She describes the process of writing as accidental and writes on note cards which she arranges according to feelings for colors or other rather subjective criteria. Consequently, Fornes is surprised when "people put so much emphasis on the deliberateness of a work. I do not trust deliberateness. When something happens by accident, I trust that the play is making its own point." Similarly, Fornes feels that the spectator should experience meaning through an accidental encounter with her plays because something is happening "that is very profound and very important." She clearly distrusts a one-sided reading and the power of ideological interpretation:

People go far in this thing of awareness and deliberateness; they go further and further. They go to see a play, and they do not like it. So someone explains it to them, and they like it better. How can they possibly understand it better, like it better, or see more of it because someone has explained it?²⁵

Ultimately, however, Fornes' protests with regard to her subjective approach to drama are not entirely convincing. When one examines both the attention to the gender positioning of Mae in *Mud* as well as the socioeconomic determinants that shape all three characters, it becomes evident that the play projects a very clear notion of the situation and the outcome. As Catherine A. Schuler mentions, perhaps Fornes is being deliberately disingenuous when she insists that her work is more devoted to form rather than content, and her conviction that hostile responses to her work are the "inevitable result of her continuing desire to engage in radical experiments with form" seem somewhat naive.²⁶ From what is known of her method as the director of virtually all of her plays, Fornes has a very clear notion about both the aesthetics and message of her plays. Her feminism is evident in her emphasis that "what is important about [*Mud*] is that Mae is the central character. It says something about women's place in the world, not because she is good or a heroine, not because she is oppressed by men...but simply because she is the center of that play." She goes on to say that "it is because of that mind, Mae's mind, a woman's mind, that the play exists."²⁷ Ultimately one could say that Fornes' theory, or seeming lack of theory, pose problems and contradictions that reflect similar conflicts that are found in Brecht's theory and practice. While Brecht preached ideological commitment and practiced subjectivity, Fornes preaches subjectivity while practicing a very discerning commitment to exploring problems of gender hierarchy and exposing the dehumanization of women reduced by male brutality and violence.

Fornes, as both dramatist and director of her plays, has stripped away the self-conscious objectivity, narrative weight and behaviorism of conventional theater to concentrate on the unique subjectivity of characters for whom language is purely gestural. In order to concentrate on the unique life of her characters, Fornes feels that characters should have a separate existence without the burden of serving a plot. At the same time Fornes uses dialogue in particularly subversive ways to

demonstrate that the voice of the characters does not originate from pristine selfhood but reflects them as social beings and presents, similarly to Brecht, "the domain of attitudes which characters have in relation to each other."²⁸ She makes distinctions, however, between gestures that serve plot and those that enunciate the "mechanics of the mind...the process of spiritual survival, a process of thought."²⁹ When one reflects on the gestic nature of Fornes' *Mud*, on the very Brechtian devices of the freeze frames and foregrounded theatricality and on the fact that Fornes' training came from the study of the techniques of the Method, a very significant relationship emerges. While the Method provides Fornes the means to portray the internal, subjective realm of characters such as Mae, attention to Brechtian techniques, particularly to the *Gestus*, demonstrates the social significance of the gender relationships within the play. Janelle Reinelt's observations on the relationships between feminist theater and Brecht's theatrical practices indicate that "both Brecht and feminism posit a subject-in-process, the site of multiple contradictions and competing social practices, where concrete political change may coalesce, if not originate."³⁰

Fornes, like Brecht, withholds the assimilation of the various "enunciators" of the stage into a coherent whole, choosing instead to "suspend the identification between drama and its staging."³¹ For the same reason, Fornes refuses to engage the characters in the seamlessness of traditional narrative to the extent "where the characters themselves seem at times too oblivious to the 'story' that they are supposed to be in."³² That so many of her plays in addition to *Mud*, among them *Dr. Kheal*, *Tango Palace*, *The Danube* and *Fefu and Her Friends*, to one degree or another deal with the acquisition of language, suggests her consistent interest in the relationship of language to thought to action.³³ Ultimately Fornes' theater is a theater about utterance, a metatheater and a theater about the disfavored. At the same time, the gestural quality of discourse in plays like *Mud* places Fornes into the foreground of feminist theater that may be linked to Brecht and may also provide a means of questioning Brecht.

NOTES

- ¹ Andrzej Wirth, "Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte," *Theater heute* 1 (1980): 16.
- ² Marc Silberman, "A Postmodern Brecht?" Paper presented at the Eighth Symposium of the International Brecht Society in Augsburg, December 12, 1991, forthcoming in *Theatre Journal* (Spring 1993).
- ³ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964) 191.
- ⁴ Herbert Blau, *The Audience* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991) 212.
- ⁵ Elin Diamond, "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism," *The Drama Review* 32.1 (1988): 82-83.
- ⁶ *Ibid.* 91.
- ⁷ See *Brecht on Theatre*, 142.
- ⁸ Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982) 45.
- ⁹ See Blau 8.
- ¹⁰ *Brecht on Theatre*, 98.
- ¹¹ Bonnie Marranca, "The Real Life of Maria Irene Fornes," *Theater-writings* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1984) 72.
- ¹² Deborah R. Geis, "Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays," *Theatre Journal* 42.3 (1990): 293.
- ¹³ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* (Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1988) 109.
- ¹⁴ Maria Irene Fornes, *Mud*, in *Plays* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1986) 21-22; all subsequent references from *Mud* will be cited within the text.
- ¹⁵ See Geis 299.
- ¹⁶ See Wirth 16-18.

¹⁷ Marranca 69.

¹⁸ See Franz Xavier Kroetz, *Weitere Aussichten: Ein Lesebuch* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1976) 519-526.

¹⁹ See Geis 300.

²⁰ See Dolan 109.

²¹ Marranca 70.

²² Geis 301.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. 301.

²⁵ Maria Irene Fornes, "I Write These Messages That Come," *The Drama Review* 21.4 (1977): 25-40.

²⁶ Catherine A. Schuler, "Gender Perspectives and Violence in the Plays of Maria Irene Fornes and Sam Shepard," *Modern American Drama: The Female Canon*, ed. June Schlueter (Rutheford/Madison/Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 1990) 218-219.

²⁷ Kathleen Betsko and Rachel Koenig, *Interviews with Contemporary Women Playwrights* (New York: Beech Tree Books, 1987) 166.

²⁸ Brecht, quoted by Roswitha Mueller in "Montage in Brecht," *Theatre Journal* 39.4 (1987): 473.

²⁹ Maria Irene Fornes, in an interview with Bonnie Marranca in *Performing Arts Journal* 2.3 (1977): 107.

³⁰ Janelle Reinelt, "Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism, and the Politics of Form," *Essays on Brecht: The Brecht Yearbook* 15 (Madison: The International Brecht Society, 1990) 106.

³¹ W. B. Worthen, "Still playing games: Ideology and Performance in the Theater of Maria Irene Fornes," *Feminine Focus*, ed. Enoch Brater (New York: Oxford University Press, 1989) 168.

³² See Geis 294.

³³ See Marranca 72.

Brecht on Stages in the USA: A Survey and Comments on the Reception History

The reception of Brecht's work in the American theater was marked by both artistic ambition and commercial speculation. While at American universities some plays were staged from the late forties on, Brecht's efforts during his US exile to establish himself in the professional theater did not meet with success. Only after *Three Penny Opera* became in the mid-fifties a commercial success did Brecht's work begin to receive professional productions. The growth of the Regional Theater Movement since the late fifties has been instrumental in leading to Brecht's present status as one of the few authors in translation who enjoys a place in the professional American repertoire. Brecht's production history mirrored the political shifts of the country. Now a reevaluation of his work has resulted from the historical and ideological changes caused by the implosion of Communism.

Brecht sur la scène aux USA: Survol et commentaires sur l'histoire de la réception

La réception de Brecht dans le théâtre américain a été marquée par l'ambition artistique et la spéculation commerciale. Alors que, à partir de la fin des années 40, plusieurs pièces étaient mises en scène dans les universités américaines, les efforts de Brecht durant son exil américain pour se faire une place dans le théâtre professionnel n'ont pas eu de succès. Après le succès commercial de *Dreigroschenoper* vers le milieu des années 50 l'oeuvre de Brecht a commencé à être l'objet de productions professionnelles. Le développement du Regional Theater Movement depuis la fin des années 50 a contribué à son statut actuel comme un auteur comptant parmi le petit nombre d'auteurs en traduction qui jouissent d'une place dans le répertoire professionnel. L'histoire de la production de Brecht est le reflet des changements politiques dans le pays. En ce moment une ré-évaluation de son oeuvre résulte des changements causés par l'implosion du communisme.

Brecht en los escenarios de los EE.UU.: Panorama y comentarios sobre la historia de la recepción

La recepción de la obra de Brecht en el teatro americano estuvo marcada por la ambición artística y la especulación comercial. Mientras que a partir de los años cuarenta algunas de sus obras fueron puestas en escena en las universidades americanas, los esfuerzos de Brecht durante su exilio americano para establecerse en el teatro profesional no tuvieron tanto éxito. Será a partir del éxito comercial de *Dreigroschenoper*, a mediados de los cincuenta, cuando la obra de Brecht comience a ser representada por profesionales. El crecimiento del Regional Theater Movement a finales de los cincuenta contribuyó a su status actual como uno de los pocos autores en traducción que disfrutan de un lugar dentro del repertorio profesional. La historia de la producción de Brecht es el reflejo de los cambios políticos del país. La reevaluación de su obra que se lleva a cabo en la actualidad es consecuencia de los cambios ideológicos e históricos ocasionados por la implosión del comunismo.

Brecht auf den Bühnen der USA: Ein Überblick — und Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte

Carl Weber

Am 13. April 1933 hatte Brechts *Dreigroschenoper* ihre nordamerikanische Erstaufführung am New Yorker Empire Theatre; als "Producers" zeichneten Gifford Cochran und John Krimsky, der auch der Übersetzer des Textes war. Krimsky hatte in Princeton studiert und eine kurze Laufbahn als Bankier absolviert, bevor er seiner Neigung zum Theater nachgab und Produzent am Broadway wurde, wo er, neben anderen Projekten, erstmals Brecht in New York vorstellte. In Anbetracht des damals üblichen Broadway-Repertoires mag man dies wagemutig nennen; andererseits rechneten die beiden Produzenten wohl auf eine Wiederholung des Berliner Erfolgs von 1928, der sowohl einen in zwei Sprachen — deutsch und französisch — produzierten G.W. Pabst-Film nach sich zog, als auch weithin beachtete, von Star-Regisseuren wie Baty und Tairow inszenierte Aufführungen in Paris und Moskau.

Solch ein Zusammenwirken von spekulativem Geschäftsinteresse und künstlerischer Ambition hat bis heute die Brecht-rezeption im professionellen amerikanischen Theater häufig bestimmt — sie hat sie sowohl befördert, als auch oft behindert. Die New Yorker *Dreigroschenoper*-Aufführung von 1933 war zwar die erste Bühnenpremiere in den USA für Brecht, jedoch nicht die erste Vorstellung eines seiner Texte; zwei Jahre vorher, am 4. April 1931, war der *Lindberghflug*, mit der Partitur von Kurt Weill und Paul Hindemith, unter Leitung Leopold Stokowskis in einer konzertanten Inszenierung an der Philadelphia Academy of Music aufgeführt worden; ein Ereignis, das in Musik- und Theaterkreisen des Landes schwerlich unbemerkt geblieben war.¹ Die Premiere der *Dreigroschenoper* war ein kritischer und kommerzieller "Flop": das Stück wurde nach zwölf Vorstellungen abgesetzt. Das kam — und kommt — am Broadway einem Todesurteil gleich: im Jahrbuch der Spielzeit *Best Plays of 1932-33* erscheinen die

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,

Volume 18 (Madison: The International Brecht Society, 1993)

Namen Brecht und Weill nicht einmal im Namensregister. Der Mißerfolg und das Mißverständnis der ersten New Yorker *Dreigroschenoper* sollte 20 Jahre lang für die Rezeption des deutschen Stückeschreibers exemplarisch bleiben — in dem Land, das ihn in seinen Augsburger Jugendjahren wohl nachhaltiger fasziniert hatte als irgendein anderes.

Zweieinhalb Jahre nachdem die *Threepenny Opera* am Broadway durchgefallen war, schiffte sich Brecht auf seine erste Reise in das einst so bewunderte Amerika ein, um an den Proben zu seinem Stück *Die Mutter* mitzuarbeiten. Eingeladen hatte ihn die New Yorker Theatre Union, die als Produzent der Aufführung am Civic Repertory Theatre zeichnete. Während der Probewochen kämpfte Brecht hartnäckig, aber am Ende vergeblich gegen die künstlerischen Leiter der Produktion um die Durchsetzung seines Texts und seines Aufführungskonzepts gegen ein ihm völlig fremdes Verständnis von Theater und von dessen sozialer Rolle. Es war Brechts erste Begegnung mit der amerikanischen "Entertainment industry" und ihren marktbedingten Verhaltensmustern, die in vieler Hinsicht bis heute die Rezeption des brechtschen Werks bestimmt haben.

Brecht und sein Komponist und Mitstreiter Hanns Eisler wurden schließlich durch striktes Hausverbot von den Proben ausgeschlossen, vor allem wegen Brechts wütend-wüster Beschimpfungen der amerikanischen Mitarbeiter. Sie mußten den eklatanten Mißerfolg der Premiere am 19. November 1935 ohnmächtig mitansehen. Am 8. Dezember schrieb Brecht an seinen Freund Erwin Piscator in Moskau:

Die Mutter ist uns hier sehr verhunzt worden (dumme Verstümmelungen, politische Ahnungslosigkeit, Rückständigkeit aller Art usw.).... Ganz im allgemeinen eine Erfahrung: nur nichts zu tun haben mit den sogenannten linken Theatern. Die sind durch kleine Klicken beherrscht, in denen die Stückeschreiber dominieren, und haben die übelsten Producer-Manieren des Broadway, ohne dessen Fachkenntnisse, die nicht sehr hoch sind, aber immerhin....²

Andererseits hat Brecht den kurzen New Yorker Aufenthalt durchaus zu nutzen versucht. Er verhandelte über mögliche Veröffentlichungen und Aufführungen, allerdings ohne konkrete Ergebnisse zu erzielen. Er sah sich Theaterstücke am Broadway an und vor allem amerikanische Filme, die ja damals in Europa bei weitem nicht so verbreitet waren wie nach dem zweiten Weltkrieg. Wie Hanns Eisler berichtet hat, nann-

ten sie beide dies "soziale Studien."³ Wenn man die Dramaturgie der Stücke, die Brecht vor und nach diesem ersten Amerika-Aufenthalt konzipiert oder abgeschlossen hat, vergleicht, ist der Einfluß dieser "sozialen Studien" nicht zu übersehen.

Vor Ausbruch des Krieges gab es nur noch eine weitere Brecht-Premiere in den USA, und zwar in Kalifornien: das Green Street Theatre in San Francisco führte am 3.2.1939 *Die Gewehre der Frau Carrar* auf, in der Übersetzung von Wallis und produziert von George Altman. Der wichtige Pazifikhafen am Golden Gate war in den dreißiger Jahren Schauplatz erbitterter Lohnkämpfe und Heimat sowohl einer für amerikanische Verhältnisse ungewöhnlich linksradikalen Hafentarbeitergewerkschaft, als auch einer linken Intelligenz, die in den Nachkriegsjahren weltweit Beachtung finden sollte.

Die Erfahrungen, die Brecht 1935 in New York gemacht hatte, wurden zu einer ihm schwerlich bewußten Vorbereitung für die Zeit, die er später als Immigrant in den USA verbringen sollte. Es ist anzunehmen — und verschiedene Äußerungen deuten dies an —,⁴ daß Brecht, wie viele seiner emigrierten Freunde und Zeitgenossen, 1935 noch ein baldiges Ende der nationalsozialistischen Herrschaft und seine schnelle Rückkehr nach Deutschland und die Wiederaufnahme seiner Theaterarbeit dort für möglich hielt. Als er schließlich am 21. Juli 1941 mit seiner Familie kalifornischen Boden betrat, muß er sich seit geraumer Zeit auf ein Leben in den USA und damit auf eine berufliche Laufbahn in diesem ihm so fremden, ja feindseligen kulturellen Milieu eingestellt haben. In den Jahren 1941-43 war durchaus noch damit zu rechnen, daß Hitler entweder einen siegreichen Frieden erkämpfen könnte oder zumindest einen Friedensvertrag, der ihm und seinem System das Überleben gesichert hätte. Alles, was wir über Brechts amerikanische Zeit wissen, deutet darauf hin, daß er bis in das Jahr 1945 hinein zielstrebig den Aufbau einer Karriere in den USA betrieben hat. Er versuchte als Drehbuchautor in der Filmindustrie Fuß zu fassen, vor allem aber mit einem seiner Stücke auf den Broadway zu gelangen. Gewiß machte er sich keine Illusionen über die kommerzielle Natur der "Entertainment industry" in beiden Bereichen, doch seine Instinkte und Überzeugungen hinderten ihn letzten Endes daran, sich deren Anforderungen erfolgreich — das heißt: bereit zu jedem Kompromiß — anzupassen. Die Anstrengung zu solcher Anpassung ist allerdings zu entdecken, wenn man die im amerikanischen Exil geschriebenen oder bearbeiteten Stücke analysiert. Sie zielen nicht selten in einer Weise auf

Rührung und Emotion, wie sie vorher in Brechts Werk allenfalls ironisch benutzt wurde. Wenn man das amerikanische Theater kennt, kann man dieses Bemühen kaum als falsch oder gar tadelnswert denunzieren; es entsprang der nüchternen Einschätzung eines Theaterbetriebs und seines Publikums, für die zu schreiben er sich entschlossen hatte.⁵ Rückblickend muß man feststellen, daß Brecht wohl dennoch Illusionen über das damalige amerikanische Theater und sein Publikum hegte, was möglicherweise durch die Begrenztheit seiner Kontakte mitverursacht worden war, die sich zumeist auf linksorientierte Künstler und Intellektuelle beschränkten.⁶

Die Anstrengungen Brechts, während seiner Emigration im amerikanischen Theater — und das war damals synonym mit Broadway — Fuß zu fassen, scheiterten. Das lag gewiß nicht an mangelndem Einsatz oder geschäftlicher Naivität seinerseits, im Gegenteil: sein berechtigtes Mißtrauen gegen die Geschäftsmethoden des "Entertainment business" verführte ihn nicht selten dazu, selbst diesen Methoden in übertriebener Form nachzueifern.⁷

Nur zwei Projekte wurden in New York als "Major productions" aufgeführt:⁸ *The Duchess of Malfi*, die Bearbeitung des Stücks von John Webster, mit Musik von Benjamin Britten und in der Regie des Engländers George Rylands mit Elisabeth Bergner in der Titelrolle, erreichte, nachdem Brecht während einer krisenreichen Serie von Voraufführungen in Städten außerhalb New Yorks versucht hatte, die Inszenierung umzuarbeiten, nicht mehr als 36 Vorstellungen am Ethel Barrymore Theatre, einem Broadwayhaus.⁹ *Galileo* — es war die mit Charles Laughton erarbeitete amerikanische, von Joseph Losey und Brecht inszenierte Fassung — hatte, nach der kaum sehr erfolgreich zu nennenden Premiere am Coronet Theatre in Beverly Hills, im Dezember 1947 nur eine dreiwöchige Laufzeit am Maxine Elliotts Theatre in New York, trotz der Starbesetzung mit Charles Laughton.

Der damals einflußreichste amerikanische Kritiker, Brooks Atkinson, schrieb über *Galileo* einen Verriß in der *New York Times*, der lange Zeit beispielhaft für die Rezeption Brechts beim kritischen Establishment des Landes blieb.¹⁰ Er nannte das Stück eines der "few devastatingly negative dramas that came from Europe. In form, they were dogmatic and ambitious.... In mood, they were savage and bleak...."¹¹ Und: "...both as a play and performance, *Galileo* is fingertips playmaking.... Nothing the play says justified Mr. Brecht's humble and fearful prayer for science in the epilogue."¹² Dreiundzwanzig Jahre

später schrieb derselbe Atkinson nach der Aufführung am Repertory Theater of Lincoln Center: "*Galileo* emerged as a sharpwitted play of high ethics when Anthony Quaile played it without egoism."¹³ Daß Atkinson seine Meinungsänderung der vormaligen "egoistischen" Darstellung des Protagonisten durch Laughton zuschob — einer schauspielerischen Leistung, die Brecht vorbildlich fand und in einem ausführlich annotierten Modellbuch dokumentierte¹⁴ — war kaum mehr als die dürftige Schutzbehauptung eines Kritikers, der sich der inzwischen etablierten Position Brechts bewußt war und sein Gesicht zu wahren versuchte.

In der Tat begann die Brechtrezeption sich ab 1954 zu ändern. Brecht konnte dies selber in seinen letzten zwei Lebensjahren noch erleben. Großes Verdienst um die Etablierung Brechts als einen für das amerikanische Theater wichtigen Dramatiker gebührt der Pionierarbeit Eric Bentleys. Bentley hatte Brecht im Juni 1942 in Santa Monica kennengelernt und bald danach begonnen, Texte von Brecht zu übersetzen.¹⁵ Eine Reihe seiner Übersetzungen wurden bald danach veröffentlicht und bereits in den vierziger Jahren aufgeführt; die englischsprachigen Premieren von *Furcht und Elend des Dritten Reichs* (1945), *Der Gute Mensch von Sezuan* (1948), und *Der Kaukasische Kreidekreis* (1948), die alle an sogenannten "akademischen," d.h. Universitätstheatern, stattfanden und denen später professionelle Produktionen folgten, benutzten Bentleys Fassungen. Bentley versuchte auch als Regisseur, Brechts Werk in Amerika durchzusetzen, so z.B. mit der New Yorker Premiere von *Der Gute Mensch von Sezuan* am 18. Dezember 1956 im Phoenix Theatre, mit Uta Hagen als Shen Teh/Shui Ta und Zero Mostel als Wang. Ungeachtet späterer Debatten über Texttreue und poetische Qualität seiner Übersetzungen, bleibt Bentleys Leistung unbestritten: ohne seinen unermüdlichen Einsatz wäre Brecht bis weit in die fünfziger Jahre hinein in den USA höchstens von einem begrenzten Kreis zumeist linksorientierter Intellektueller beachtet worden.¹⁶

Es ist nicht erstaunlich, daß es in den Jahren der McCarthy-Zeit, als auf politischen Druck hin nahezu alle kulturellen Aktivitäten, die nach "kommunistischem Einfluß" rochen, ausgemerzt worden waren, kaum Brecht-Aufführungen gab. Dennoch wurden einige Stücke an Universitätstheatern aufgeführt, die damals wie heute willens und imstande waren, sich dem allgemeinen politischen und kulturellen Klima zu verweigern. Vom kommerziellen Berufstheater, das finanziell

von einer manipulierten öffentlichen Meinung abhängig ist, konnte man in jenen Jahren keine Brecht-Aufführung erwarten.

1954, das Jahr, in dem Senator McCarthys Gesinnungsterror schließlich gebrochen wurde, erlebte die *Dreigroschenoper* an dem Off-Broadway Theatre de Lys am 10. März ihre zweite New Yorker Premiere, diesmal in der effektsicheren Fassung von Marc Blitzstein, die in vieler Hinsicht eine reduktive Bearbeitung ist, und mit Lotte Lenja in ihrer alten Berliner Rolle der Jenny. Die Produktion erreichte innerhalb von sechs Jahren und drei Monaten 2.611 Aufführungen, das investierte Kapital von 9.000 Dollar wurde mit Gesamteinnahmen von fast 3 Millionen Dollar belohnt, und alle bis dahin bekannten Aufführungsrekorde für ein Musical wurden gebrochen.¹⁷ (Der Song von "Mack the Knife," zuerst in einer Fassung Louis Armstrongs auf den Plattenmarkt gebracht, wo er bald von vielen Popstars in ihr Repertoire aufgenommen wurde, machte neben dem Namen des Komponisten auch den des "Lyricists" bekannt.) Damit gewann Brecht für das kommerzielle Theater plötzlich an Interesse.

Ebenfalls 1954 wurde dem Berliner Ensemble bei seinem Auftritt am ersten Pariser "Théâtre des Nations," den gerade gegründeten internationalen Festspielen, für *Mutter Courage* der Preis des Festivals verliehen. Etliche amerikanische Theaterleute hatten die Pariser Vorstellungen des Ensembles besucht, unter ihnen Alan Schneider, der einer der Pioniere des brechtschen Werks in den USA werden sollte.¹⁸ Andere kamen, um das Ostberliner Theater bei seinem Londoner Gastspiel 1956 zu sehen. Nach dem intensiven und nachhaltigen Eindruck, den die Aufführungen von *Mutter Courage*, *Der kaukasische Kreidekreis*, und *Pauken und Trompeten* auf englische Dramatiker und Regisseure gemacht hatten, wurde das Haus am Schiffbauerdamm Ziel einer nicht abbreißenden Reihe von Besuchern aus dem angelsächsischen Theater, darunter neben vielen anderen Lee Strasberg, Leiter des New Yorker Actors Studio, Herbert Blau, Ko-Direktor des San Francisco Actors Workshop, und Paul Sills von Chicagos Second City Theatre. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre war Brecht in amerikanischen Theaterkreisen bereits ein weithin bekannter, wenn auch nicht wirklich gekannter Autor.

Schon vor Brechts Tod hatte es Pläne für eine *Mutter Courage* Produktion am Broadway gegeben,¹⁹ doch erst 1963 kam es zu der von Jerome Robbins inszenierten Aufführung mit Anne Bancroft als Mutter Courage, die ohne Erfolg blieb.

Ein Jahr später wurde am Broadway *Arturo Ui* in George Taboris Übertragung von dem Engländer Tony Richardson mit Christopher Plummer in der Titelrolle inszeniert und nach einer Woche abgesetzt. Brecht war nach wie vor für den Broadway nicht kulinarisch genug. Es sollte beinahe dreißig Jahre dauern, bis wieder eine Brecht Produktion am Broadway gewagt wurde: *Die Dreigroschenoper* 1989 in einer Textfassung Michael Feingolds und der Inszenierung des Engländers John Dexter mit dem Rockstar Sting als Macheath. Selbst diese kommerziell vielversprechende Produktion mußte vorzeitig schließen: sie hatte bei Kritikern und Publikum keinen Erfolg.

Es war natürlich zu erwarten, daß nach den spektakulären "Flops" von *Mutter Courage* und *Arturo Ui*, die mit namhaften Stars in Besetzung und Regie durchaus "Box office appeal" aufzuweisen hatten, Broadway-Produzenten nicht mehr an Brechts Werk heranwollten; es sei denn, eine Aufführung hatte an einem Nonprofit-Theater; d.h. nicht-kommerziellen Theater erfolgreich debütiert und wurde später an den Broadway übernommen, wie eine Aufführung des *Arturo Ui* (Regie: Edward Payson Call) im Rahmen einer Gastspielserie des Guthrie Theaters aus Minneapolis 1967, und die von Robert Kalfin inszenierte *Happy End* Aufführung des Brooklyner Chelsea Theatre Center, die 1977 einen respektablen, wenn auch nicht langen Broadway-"Run" hatte. Seitdem die Produktionskosten am Broadway in den achziger Jahren explodiert sind, und personenreiche, in der Ausstattung aufwendige Projekte 5 Millionen Dollar und mehr an Kapital benötigen, teilt Brecht das Geschick vieler Autoren, die nicht vorwiegend das Unterhaltungsgeschäft bedienen. Der Mißerfolg der auf die Popularität eines Rockstars rechnenden *Dreigroschenoper* Produktion von 1989 bekräftigt nur diese Tatsache.

Es waren die im Protest gegen den Broadwaykommerz entstandenen Off-Broadway-Theater, die schon in den fünfziger Jahren begannen, sich für Brechts Werk zu interessieren. Die legendäre *Threepenny Opera* am Theatre de Lys war eine der ersten als "Off-Broadway" deklarierten Produktionen und "came to stand for Off-Broadway," wie ein Chronist der Bewegung, Stuart W. Little, feststellt.²⁰ Bentleys Inszenierung seiner Übersetzung von *Der Gute Mensch von Sezuan* 1956 am Phoenix Theatre war gleichfalls eine Off-Broadway-Produktion. Und am Off- und inzwischen auch Off-off-Broadway ist die Mehrzahl der New Yorker Brecht Inszenierungen bis heute erschienen, sieht man von Aufführungen am Lincoln Center ab, die von Nonprofit-Theaterorganisationen produziert wurden.²¹

Die Off-Broadway- und die Nonprofit-Theater, die in den fünfziger und sechziger Jahren etabliert wurden, hatten unter anderem gemeinsam, daß viele der Gründer eine politisch progressive Position einnahmen und als Vertreter der amerikanischen Linken galten. Brechts dramaturgische und inszenatorische Praxis und seine — freilich nur lückenhaft bekannte — Theorie erschien vielen dieser Theaterleute als ein überzeugendes Gegenmodell zu dem korrumpierten Theater des Broadway. Brecht zeigte auch einen neuen Ansatz für ein auf politische Wirkung ausgerichtetes Theater, das sich von dem zumeist auf Emotion und Sentimentalität zielenden herkömmlichen linken Theater unterschied, in dem sich Traditionen der dreißiger Jahre fortsetzten, mit denen Brecht aus Anlaß der New Yorker *Mutter*-Aufführung so negative Erfahrungen gemacht hatte. Es gab in den USA an den Theatern dieser Anti-Broadway-Bewegung vom Ende der fünfziger Jahre an bis weit in die siebziger Jahre hinein sehr wahrscheinlich mehr Aufführungen von Brecht als von irgendeinem anderen Dramatiker nicht englischsprachiger Literatur.

Am Off-Broadway, Off-off-Broadway oder an New Yorker Nonprofit-Theatern wie Circle in the Square, New York Shakespeare Festival, Living Theatre, LaMama, Repertory Theatre of Lincoln Center, Chelsea Theatre Center und anderen, wurde zwischen 1960 und 1980 nahezu das gesamte brechtsche Oeuvre aufgeführt: *Baal*, *Trommeln der Nacht*, *Die Kleinbürgerhochzeit*, *Im Dickicht der Städte*, *Edward II*, *Mann ist Mann*, *Dreigroschenoper*, *Die Maßnahme*, *Jasager und Neinsager*, *Die Ausnahme und die Regel*, *Happy End*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Die Mutter*, *Fatzer*, *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, *Mutter Courage*, *Der Gute Mensch von Sezuan*, *Galilei*, *Puntilla*, *Arturo Ui*, *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Antigone*, *Pauken und Trompeten* — und diese Liste ist kaum vollständig. Bei der lückenhaften Erfassung der enormen Anzahl New Yorker Aufführungen in Presse und Archiven, ist Vollständigkeit nicht möglich.²² Etliche Titel erlebten mehrere Inszenierungen in diesen zwanzig Jahren; so liefen z.B. in der Spielzeit 1962/63 zwei Inszenierungen von *Mann ist Mann*, die an zwei Tagen hintereinander Premiere hatten: beim Living Theatre in einer Übersetzung von Gerhard Nelhaus mit Joseph Chaikin als Galy Gay, und an einem Off-Broadwayhaus in der 42nd Street die Fassung Eric Bentley's.²³ Dazu kamen Zusammenstellungen von Texten aus Brechts Dramen, Prosa, und Lyrik, eine Form, die zuerst George Tabori mit *Brecht on Brecht* 1962 am selben Theatre de

Lys erfolgreich versucht hatte, an dem acht Jahre zuvor die *Dreigroschenoper* das Interesse an Brecht geweckt hatte. Taboris Modell ist bis heute oft nachgeahmt worden. Kein anderer nichtamerikanischer Autor hat so viele Inszenierungen in New York während der sechziger und siebziger Jahre erlebt, wie Brecht. Man kann vermuten, daß er höchstens von Shakespeare übertroffen wurde.

Eine weitaus größere Zahl von Brecht-Inszenierungen fanden außerhalb New Yorks an den Nonprofit-Theatern statt, deren Zahl in den 25 Jahren zwischen 1955 und 1980 von ca. zwanzig auf an die 200 Theater wuchs, oft sprunghaft wie z.B. 1974, als achtzehn Theater gegründet wurden, die sich auch zwölf Jahre später noch behaupten konnten.²⁴ So fand, zum Beispiel, die nordamerikanische Erstaufführung von *Mutter Courage* am 17.1.1957 in Bentleys Übersetzung und in der Inszenierung von Herbert Blau am San Francisco Actors Workshop statt, einem Theater, dem bei der Durchsetzung Brechts (*Galileo*, 1962; *Kaukasischer Kreidekreis*, 1963) und Becketts große Verdienste zukamen.²⁵ Als die beiden Leiter der Truppe, Herbert Blau und Jules Irving, 1965 an das Repertory Theatre of Lincoln Center im Beaumont Theater in New York berufen wurden, machten sie Brecht mit *Kaukasischem Kreidekreis*, *Galilei*, und *Der Gute Mensch von Sezuan* zu einem ihrer Hausautoren. Allein Shakespeare erhielt ebenfalls drei Inszenierungen in den acht Jahren der Irvingschen Intendanz. Im selben Haus, das dann einige Jahre lang von Joseph Papps New York Shakespeare Festival bespielt wurde, hatte 1976 eine von dem Avantgarderegisseur Richard Foreman inszenierte *Dreigroschenoper* in der Übersetzung von Ralph Manheim und John Willett einen nachhaltigen Erfolg.

So wie der San Francisco Actors Workshop und das Repertory Theatre of Lincoln Center widmeten auch andere dieser oft als "Regionals" bezeichneten Theater — als Beispiele seien nur die Arena Stage in Washington, D.C. oder das Guthrie Theater in Minneapolis genannt — Brecht in den sechziger Jahren mehrere Inszenierungen und machten ihn zu einem Repertoireautor.²⁶ Nicht allein die dramaturgischen Neuerungen in Brechts Werk, sondern mehr noch die gesellschaftskritische Haltung stießen in dem linksliberalen Klima des Jahrzehnts auf stetig wachsendes Interesse.²⁷

Gegen Ende der sechziger Jahre war die amerikanische Gesellschaft durch Rassenkämpfe und Vietnamkrieg zutiefst gespalten und verändert. Die Civil Rights- und Antivietnamkriegs-Bewegungen hatten seit Mitte des Jahrzehnts einen

entschiedenen und langwirkenden Einfluß auf das amerikanische Theater. Sogar am kommerziellen Broadway wurden Anti-kriegs-Dramen und Stücke gezeigt, die sich mit der Studentenbewegung und Rassenkonflikten befaßten; als Beispiele seien hier *Sticks and Bones* (David Rabe), *Moonchildren* (Michael Weller) und *Ain't No Place to Die a Natural Death* (Melvin Van Peebles) genannt. Vor allem aber entstanden im ganzen Land Gruppen, die sich einer politisch und ästhetisch aggressiven Theaterarbeit verschrieben. Manche verschafften sich schnell einen überregionalen oder internationalen Namen, wie das bereits länger existierende Living Theatre und solche, in den sechziger Jahren gestarteten Gruppen, wie Richard Schechners Performance Group, die von R.G. Davis gegründete San Francisco Mime Troupe oder das Southern Free Theatre. Andere konnten sich nur für kurze Zeit unter den harten Bedingungen des Marktes behaupten, sofern sie nicht Unterstützung in Form von Stiftungsgeldern fanden. Brecht war neben Artaud für die meisten dieser Gruppen ein Vorbild, sowohl seines erklärten politischen Engagements als auch seiner ästhetischen Praxis als Stückeschreiber und Regisseur wegen, die man von ihm zu lernen und auf die eigene Thematik anzuwenden suchte.²⁸ Mehrere seiner Stücke wurden von diesen Gruppen gespielt. So erlebte *Turandot* oder *Der Kongress der Weißwäscher* in der Bearbeitung der San Francisco Mime Troupe und inszeniert von R.G. Davis seine amerikanische Erstaufführung 1969; dieselbe Gruppe zeigte Mitte der siebziger Jahre *Die Mutter*. Schechner erarbeitete 1974 mit der Performance Group eine auf die amerikanische Gegenwart bezogene Fassung der *Mutter Courage*, und im gleichen Jahr zeigte die New Yorker Shaliko Company Leonardo Shapiros Inszenierung von *Die Maßnahme*.

Ein politisches Ereignis, das dem Interesse an Brecht zu gute kam, war die Watergate Affaire und der daraus resultierende Rücktritt des diffamierten Präsidenten Nixon. In den Spielzeiten 1973-75 — zeitgleich mit der letzten Phase des Vietnam Konflikts — wurden an den Regionaltheatern 26 Brecht-Inszenierungen gezeigt, darunter allein sechsmal *Arturo Ui!*²⁹ Seitdem erreichte Brecht nur noch einmal 26 Produktionen in zwei Spielzeiten: 1979-81 als das Land von Inflation, hohen Zinsen und schließlich von Rezession betroffen war, während außenpolitisch die durch den Umsturz und die Geiselnahme im Iran ausgelöste Krise, sowie der sowjetische Feldzug in Afghanistan die vom Präsidenten Jimmy Carter beschworene Malaise der USA nur zu bestätigen schienen. Ein

von all diesen Bedingungen geschürter konservativer Trend führte zur Präsidentenwahl Ronald Reagans, dessen politische Plattform eine drastische Erhöhung der Rüstungsausgaben und den Abbau der ohnehin mageren Unterstützungsgelder für die Künste vorsah. Wie zu erwarten, wurden in diesem sozialpolitischen Umfeld viele Theaterschaffende dazu motiviert, eine entschiedene politische Haltung zu beziehen. Brechts Werk kam dem entgegen, und es war diesmal *Mutter Courage*, die sechs Inszenierungen erlebte und als eine Absage an die anti-sowjetische Aufrüstungskampagne verstanden wurde.

In den achtziger Jahren war ein beträchtlicher Rückgang der Brechtaufführungen zu beobachten (siehe Anhang 1). Die Ursachen waren mannigfaltig. Die Theaterwissenschaftlerin und Kritikerin Sue-Ellen Case stellte Ende 1987 fest:

...in the late 1960s and 1970s...Brecht's ideas of political theatre were embraced by the experimental and political theatres of that time as directly related to their theatrical and political practices.... The political strategies of the 1960s and 1970s were confrontational.... The decade of the 1980s represents quite a different set of political realities, dramatic practices and critical strategies. Confrontational politics have been replaced by conservative ones, ethnic and feminist theatres are more concerned with problems of survival and assimilation than those of innovation....³⁰

Was Case hier zur Arbeit politischer und/oder experimenteller Theater in den letzten drei Jahrzehnten feststellt, trifft ebenso auf die regionalen Theater zu, die sich allerdings in der Mehrzahl inzwischen eher als "Mainstream" und kaum noch als experimentell in politischem oder ästhetischem Sinn verstanden.³¹ Während der achtziger Jahre hat sich deren Repertoire zunehmend auf Werke beschränkt, die dem Selbstverständnis des Publikums affirmativ entgegenkommen. Dies erweist sich sowohl an der geringeren Anzahl von Brechtinszenierungen als auch an der Auswahl aus seinem Werk. In den acht Spielzeiten bis zu Reagans Präsidentschaft (1973-1981) gab es 82 Inszenierungen an zur Theatre Communications Group, dem Dachverband der Nonprofit-Theater, gehörenden Häusern; in den TCG Statistiken wurden im Durchschnitt 150 Theater pro Spielzeit erfaßt.³² Während der acht Jahre der Reagan Regierung (1981-1989) meldeten jeweils ca. 207 Theater (wiederum die Durchschnittszahl) 50 Produktionen. Während also in den siebziger Jahren mehr als die Hälfte

der Theater Brecht aufführten, war es in den Achtzigern nicht einmal mehr eines von vier Häusern. Nach einem Anstieg in der Spielzeit 1983/84 (10 Aufführungen) fiel Brecht in den Jahren 1986-89 schließlich auf vier bis fünf Inszenierungen pro Spielzeit ab.³³

Bei Bewertung dieser Zahlen muß man in Betracht ziehen, daß die Wahl Reagans 1980 zwar Ausdruck eines wachsenden konservativen Trends der Gesellschaft war, jedoch 1982/83 die Wirtschaft an einer Rezession litt, während in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre "Reaganomics" zu triumphieren schienen, und der satirisch gemeinte Satz "Greed is good for you" aus dem Film *Wallstreet* sprichwörtlich wurde. Die Periode brachte auch Änderungen der Steuergesetze, die privaten Geldgebern die Unterstützung der Künste durch Spenden weniger attraktiv machten, und die ohnehin geringen staatlichen Zuschüsse des NEA (National Endowment for the Arts) wurden de facto — wenn man die Inflationsrate anrechnet — gekürzt. Notwendigerweise schlug sich das in den Spielplänen der vielen Theater nieder, die um ihre nackte Existenz kämpften: Unterhaltungskost begann zu dominieren. So waren von Brechts Werk 1981-89 die meistgepielten Titel: *Dreigroschenoper* (10 Aufführungen), *Der Gute Mensch von Sezuan* (8), *Galileo* (6), *Happy End* (5), *Mutter Courage* (3), *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Puntila*, *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, *Die Kleinbürgerhochzeit* (jeweils 2). Wenige andere Stücke und Pastichen, wie z.B. *Brecht on Brecht*, erhielten je eine Inszenierung. Fünfundzwanzigmal wurden Texte gewählt, die entweder ein Musical sind oder sich in musical-ähnlicher Weise inszenieren lassen, wie *Der Gute Mensch von Sezuan* oder *Der Kaukasische Kreidekreis*, die als sentimentale Märchenparabeln gespielt jedem Publikum schmackhaft gemacht werden können. *Galileo* wiederum entspricht dramaturgisch dem längst konventionell gewordenen historischen Panoramenstück, wie etwa *Amadeus*, *A Man for All Seasons* oder *Lion in Winter*, ein Stücktyp, der ursprünglich von Brechts Modell angeregt (John Osborne, *Luther*) und nachhaltig geprägt worden war. *Puntila* schließlich bietet sich allerlei plump-schwankhaften Lesarten an, obwohl es ein selten aufgeführter Text blieb.

Brecht wurde während der achtziger Jahre von der Mehrzahl der Inszenierungen zum Autor eines konventionellen, "gehobenen" Unterhaltungstheaters zurechtgestutzt, mit angenehmer, weil kaum irritierender "Message." Diese Gefahr bestand seit Beginn der amerikanischen Brechtrezeption. Die

amerikanischen Schauspieler und Regisseure waren bis weit in die siebziger Jahre hinein von ihrer Ausbildung und beruflichen Praxis her vorwiegend mit dem psychologischen Realismus einer Stanislawski-Nachfolge und den Darstellungsformen der Musical Comedy vertraut.³⁴ Viola Spolins, Grotowskis und andere nicht-traditionelle Modelle des Schauspielertrainings, die im Lauf der sechziger Jahre mit großem Enthusiasmus aufgegriffen und verbreitet wurden, haben die Vorherrschaft eines naturalistischen Schauspielstils nicht brechen können, da der in Bezug auf Einkommen und Status bei weitem wichtigste Markt für den Beruf die Film- und Fernsehindustrie blieb. Und in diesen Medien entspricht solch eine Spielweise offensichtlich den Anforderungen des Materials. Auch im Bühnenbild dominiert bis heute der Realismus. Nur zögernd wurden die ästhetischen Experimente, die das west- und osteuropäische Theater seit dem zweiten Weltkrieg so nachhaltig geprägt haben, im amerikanischen Theater akzeptiert und nutzbar gemacht. Erst in den letzten zwanzig Jahren hat eine jüngere Bühnenbildnergeneration begonnen, die neue Ästhetik durchzusetzen. Die zählleibige Tradition, die letzten Endes darauf beruht, daß die auf der Bühne vorgestellte Erfindung als Abbildung der "Realität" verstanden wird — die Redensart von der "psychologischen Wahrheit," die der Schauspieler zu zeigen habe, ist immer noch im Jargon von Lehrern und Praktikern zu hören — behinderte eine fruchtbare Rezeption des brechtschen Theaters, und erst recht eine kreative Weiterentwicklung seines Modells, erheblich. Verbreitete Mißverständnisse über Brechts Theorie und ein tief-sitzendes Mißtrauen gegen seine marxistischen Positionen kamen hinzu. Es waren jedoch nicht vorwiegend politische Aversionen, auf die man bei potentiellen Produzenten (und Geldgebern) für Brechtprojekte stieß, öfter noch wurde Brechts Theater als "zu fremd" bezeichnet, zu intellektuell, "nicht bewegend genug," und was solcher pseudo-ästhetischen Argumente mehr sind, die eher aus theoretischen Irrtümern als von wirklicher Kenntnis der Stücke herrühren. Manche Ansätze zu einem sinnvollen Umgang mit Brechts Werk scheiterten nicht zuletzt an solchem Brecht(un)verständnis.

Ein Beispiel mag hier genügen: R.G. Davis, der Initiator und erste künstlerische Leiter der San Francisco Mime Troupe, startete 1975 in Berkeley ein kulturelles Zentrum, das sich dem Studium und der Weiterentwicklung des brechtschen Modells widmen sollte. "Epic West" wollte Theater, Lehr- und Forschungsinstitut in einem sein. Insbesondere sollten Mög-

lichkeiten untersucht werden, wie man von Brecht abgeleitete theoretische Ansätze für das amerikanische Theater nutzbar machen könne. In den wenigen Jahren, in denen das Zentrum bestand, wurden drei Aufführungen erarbeitet, die ein produktiv widersprüchliches Echo fanden: *Tales from the Calendar* (die Bearbeitung einiger Texte aus den *Kalendergeschichten*), *Das Badener Lehrstück* und eine Bühnenfassung der *Messingkauf Dialoge*.³⁶ Daneben fanden Workshops und andere Kurse statt. Nach drei Jahren mußte das Zentrum schließen, da die erhoffte finanzielle Unterstützung von politisch sympathisierenden Geldgebern ausblieb; daß es sich nicht auf kommerzieller Basis behaupten konnte, war von vornherein absehbar gewesen. Das Scheitern des Experiments "Epic West" blieb symptomatisch für die Auseinandersetzung mit brechtscher Theorie im amerikanischen Theaterbetrieb.

Dem Autor Brecht konnte wohl nur dadurch eine dauerhafte Position im Repertoire gesichert werden, daß sein Werk entpolitisiert, das heißt, "vertheatert" wurde, um einen seiner eigenen Ausdrücke zu gebrauchen. Dazu ist es denn auch seit Mitte der siebziger Jahre in den professionellen Theatern zunehmend gekommen, obwohl Brechts Stücke im Kontext der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft durchaus kritische Virulenz haben könnten, vielleicht mehr noch als in seinem Heimatland. Es müßte allerdings auf eine aggressive Gesellschaftskritik inszenatorisch hingearbeitet und es müßten neue, weiterführende Interpretationen der Texte gefunden werden, die die tradierten Aufführungsmuster kritisieren und ästhetisch weiterentwickeln.

Wenn solche Versuche in den USA überhaupt stattfanden, dann bei kleineren, im Randbereich des professionellen Betriebs arbeitenden Gruppen, und vielleicht öfter noch an akademischen Theatern, d.h. an den Universitäten des Landes. Das akademische Theater hatte ja von Anfang an bei der Durchsetzung Brechts eine entscheidende Rolle gespielt, und es ist von dieser Praxis bis heute nicht abgewichen. So wurde eine vom Programm her dem Experiment "Epic West" ähnliche Gruppe, The Brecht Company, an der Universität von Michigan in Ann Arbor im Jahr 1983 gegründet; unter der Leitung von Martin Walsh besteht sie bis heute und widmet sich beharrlich der Aufführung von Brechtstücken und Texten, die in der Brecht-Nachfolge stehen, wie etwa die Heiner Müllers.

Eine von Klaus M. Schmidt und Daniela Frommann veröffentlichte Studie von 1986, die Brecht Produktionen an akademischen und professionellen Nonprofit-Theatern in den

U.S.A. und Canada für die Spielzeiten 1975/76 bis 1985/86 erfaßt, weist aus, daß es während dieses Jahrzehnts erheblich häufiger Brechtinszenierungen an Universitätstheatern als an professionellen Bühnen gab. In der Spielzeit 1983/84, zum Beispiel, fanden nach dieser Untersuchung 22 Inszenierungen an akademischen Theatern statt, gegenüber nur 14 an Non-profit-Theatern.³⁶ Auch wenn diese Statistik, wie die oben zitierten der TCG, durchaus nicht alle Produktionen auflisten konnte, sind meiner Erfahrung nach die Zahlen repräsentativ, und das nicht nur für den erfaßten Zeitabschnitt. Sie belegen, was seit jeher für viele der akademischen Theater zutrifft, daß sie sich nämlich den politisch-kulturellen Tendenzen des Landes bewußt entgegenstellen. So bekämpfen sie die offensichtliche Xenophobie des amerikanischen Theaters in ihrer Entdeckung und Pflege unbekannter oder neuer ausländischer Autoren ebenso, wie sie Brechts Werk zum festen Bestandteil des Repertoires gemacht haben, nachdem sie eine beträchtliche Anzahl seiner Stücke in wegweisenden Aufführungen zuerst vorgestellt hatten.³⁷ Allerdings darf man dabei nicht verschweigen, daß manche solcher Bemühungen wegen mangelnder künstlerischer Professionalität unbefriedigend bleiben.³⁸

Wie steht es nun um die Brechtrezeption zu Anfang des letzten Jahrzehnts unseres Jahrtausends? Die ersten zwei Jahre sind in den USA von einer hartnäckigen Rezession, der sich immer weiter öffnenden Schere zwischen arm und reich und dem Sinken der Durchschnittseinkommen geprägt,³⁹ während der Zusammenbruch des Kommunismus und die einstweilen noch unbestrittene Vormachtposition der USA — durch militärische Interventionen am Panamakanal und am Persischen Golf der Welt demonstriert — einem neuen Nationalismus und ebenso dem Isolationismus Auftrieb gaben. Da bietet sich aus dem brechtschen Werk manches Stück an, dessen Aufführung einen Kommentar zur gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft liefern könnte — und an akademischen wie an Nonprofit-Theatern wird die Bühne ja durchaus auch als Plattform verstanden, auf der die Probleme der Nation verhandelt werden, als "moralische Anstalt" — wenn man will. Hier ist wieder daran zu erinnern, daß die amerikanische Brechtrezeption, soweit sie eben stattfand, nicht allein von einem ästhetisch-formalen Interesse an seinem Theater motiviert wurde, sondern mehr noch von dem Eindruck, daß sein Werk ein überzeugendes Beispiel eines sozial eingreifenden Entwurfs für das Theater in der Moderne darstelle.

Läßt sich nun zu Anfang der neunziger Jahre eine soziale

und politische Aktivierung — und erneutes Interesse an Brecht — im amerikanischen Theater beobachten?⁴⁰ Oder wird das durch den ökonomischen Druck und eine daraus resultierende Anpassung an den vorherrschenden Publikumsgeschmack von vornherein vereitelt? Sehen sich die Theater vielleicht mit neuen politischen Fragen konfrontiert, wie den wachsenden Problemen ethnischer und anderer Minoritäten, AIDS, usw. — mit Themen also, für die Brechts Werk sich nicht ohne weiteres mobilisieren läßt?

Wenn man Theaterpraktiker und Theoretiker, die in den USA des letzten Jahrzehnts einflußreiche Arbeit geleistet haben, nach ihrer Ansicht zu Brecht befragt, erhält man sehr verschiedene Antworten, die jedoch in mancherlei Hinsicht übereinstimmen. Übereinstimmen mehrere der Befragten darin, daß Brechts Werk aus seiner marxistischen Ideologie herausgelöst und neu gelesen werden müsse. Diese Ansicht vertritt Eric Bentley:

Over here, it is not Communism that collapsed, but Anti-Communism — it has died for lack of an opponent.... I'd refer you to my letter sent to BB in 1946 telling him that, to promote him in the USA, we'd have to set his Marxism-Leninism on one side.⁴¹

Wenn Brechts Ideologie nach Bentleys Meinung früher die Rezeption erschwerte, meint er heute, sie sei nicht mehr von akutem Belang und könne daher beiseite gestellt werden. Ähnlich wie der Brecht-Veteran Bentley äußert sich die fünfundvierzig Jahre jüngere Regisseurin Carey Perloff, die als künstlerische Leiterin der New Yorker Classic Stage Company im Frühjahr 1991 *Arturo Ui* mit dem Starschauspieler John Turturro inszeniert hat: "Let's look at the other Brecht... underneath the Marxist surface there is a much darker view of humanity..."⁴²

Daniel Sullivan, Intendant des Seattle Repertory Theatres und auch erfolgreicher Broadwayregisseur, z.B. mit *I'm not Rappaport*, inszenierte an seinem Haus *Die Kleinbürgerhochzeit* (1985) und *Der Kaukasische Kreidekreis* (1988). Er stimmt nur bedingt zu:

Certainly the recent events in Eastern Europe and Russia make us look again at Brecht, and in a new way.... I always felt he's more interesting as a poet.... Marxism may be in disrepute, but I still have great respect for its thinking... [and] Brecht's work will still be important....

He was the greatest of cynics, and his cynicism remains relevant: What man does to man....

Sullivan erwägt gegenwärtig eine *Mann ist Mann* Inszenierung für die nächste Spielzeit.

Robert Brustein, Intendant eines anderen führenden Regionaltheaters, des American Repertory Theaters an der Harvard Universität in Cambridge, Massachusetts, und zuvor Gründer und langjähriger Leiter des Yale Repertory Theaters, hatte an seinen Häusern eine beachtliche Reihe von Brechtstücken im Repertoire. Heute konstatiert er:

Brecht is in a dip, after a period of extreme interest in his work, and of an influence radiating out in the American theatre.... There is a political overtone because of the discrediting of the Soviet Union and Communism's downfall.... Maybe we also got saturated with Brecht.... Then again, young students don't even know anymore who he is.

Oscar Eustis, Hausregisseur am Mark Taper Forum in Los Angeles und Vertreter einer aktiven Linken im amerikanischen Theater, kommt zu einem ähnlichen Schluß:

In the 80s...left ideas for the future have lost credibility with our audiences. There is also the decline in optimism among theatre people of the Left. The tradition of European Marxism is more or less bankrupt, and Brecht is implicated in it. Also, Brecht's positivism has not been helpful. Maybe, one should use now Brecht as an example, to find out what is still to be saved of European Left thinking....

Dem setzt der in den letzten Jahren erfolgreich hervorgetretene junge Stückeschreiber und Regisseur Tony Kushner hinzu — und mehr noch entgegen:

He isn't understood much. Most Americans...don't understand Marxism and so they don't have the tools [to understand Brecht].... I feel you have to have a full understanding of what he's doing...he's so rooted in Marxism...[but] after the collapse of the "Evil Empire" [wie Reagan die Sowjet Union früher gern bezeichnete], Americans for the first time can see Marxism as a theory and not anymore as the enemy's ideology.... I found my students very intrigued by it and wanting to learn about it....

In Weiterführung solch einer Analyse gelangt der inzwischen weltweit bekannte Peter Sellars, dessen Inszenierung der *Gesichte der Simone Machard* 1983 am LaJolla Playhouse in Kalifornien beträchtliches Aufsehen erregte, zu einem vernichtenden Urteil über die vorherrschende Aufführungspraxis: "Brecht has been domesticated like a lapdog...; to quote my friend Tim Meyer: Brecht is like a plow, once used to plow the frozen earth but now blunt and useless. It has ended up in an antique store as an artefact to decorate tabletops." Der Grund, nach Sellars: "Productions are at best showing the story but hardly much more...."

Richard Schechner, Gründer der Performance Group und als Professor an der New York University, sowie als Herausgeber von *The Drama Review* auch einer der führenden Theoretiker in den USA, sieht Brecht als Klassiker:

There are, in my opinion, three classics of the Modern period: Chekhov, Brecht, and Genet. Being classics drains them of their immediate ideology. Brecht isn't anymore inherently ideological now than Shakespeare is.... He went through many periods [in his writing], quite like Picasso. That sets him apart from other Modern playwrights who mainly wrote in one mode.... Yet there is always his irony, even in the darker texts, as in *Die Massnahme*....

Und er kommt, was gebräuchliche Inszenierungsweisen betrifft, zu einem ähnlichen Schluß wie Sellars: "The political is what today's directors and actors put into the piece, not the mere text itself...it won't do the work, the performance has to do it...[otherwise] we arrive at lazy productions...."

Anne Bogart, eine der wagemutigsten experimentellen Regisseurinnen des Landes, inszenierte im Herbst 1991 ihr erstes Brechtstück, *Im Dickicht der Städte*, mit der Gruppe Mabou Mines am Public Theatre des New York Shakespeare Festivals. 1988 hatte sie mit beachtlichem Erfolg eine Collage, *No Plays No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Prescriptions Opinions And Pointers Form A Noted Critic And Playwright*, in New York gezeigt; der Text war aus *Kleines Organon*, *Straßenszene*, *Messingkauf* und anderen Schriften zusammengestellt, die Aufführung entpolitisierte das Material.⁴³ Nach dem Abflauen des Brechtinteresses befragt, kommt Bogart zu einem anderen Urteil als Brustein: "The trend is changing. I don't know why.... The new interest may have to do with the general climate.... [I observe]

more people talking and thinking about doing his plays again ...that is my impression."

Es sind die Regisseure der jüngeren und mittleren Generation, die ein unverändertes oder neu gewecktes Interesse an Brecht bekunden, und die am kritischsten auf die vorherrschende Aufführungspraxis reagieren, ob nun aus ästhetischen oder politischen Gründen — und zumeist geht das Politische mit dem Ästhetischen Hand in Hand. Es scheint vor allem in einer Hinsicht Übereinstimmung zu bestehen, ob man nun Robert Brustein fragt, der vor dreißig Jahren seine Pionierarbeit zur Veränderung des amerikanischen Theaters begann, oder den eine Generation jüngeren Tony Kushner.

Brustein meint: "What we need now are new versions which treat Brecht as freely and cavalierly as he used to treat his own sources." Kushner schreibt:

His life, his theory and his art have much to teach us about the splendors, the necessities and the dangers of a genuine theatre of political engagement. In the process of re-imagining this refugee, in making him uneasily at home in America, we have no choice but to invent a new Brecht — or rather new Brechts — ready to apply the hard won lessons of the past to the tumultuous complexities of the present.⁴⁴

Daß jeder Theatermacher, der daran interessiert ist, einen der "neuen Brechts zu erfinden," seinen eigenen Ansatz sucht, steht zu erwarten. Schon die Vorliebe für bestimmte Stücke drückt dies aus:

Eric Bentley: "A fortiori, the early works of BB have increased in interest, and I note that Papp-Akalaitis [Bentley spricht von der Bogart Inszenierung am Public Theatre, unter der Intendanz von Papp/Akalaitis] are producing *Im Dickicht* this Fall. And somebody in NYC is planning a film on *Baal*."⁴⁵

Anne Bogart: "The earlier plays have more to do with present day New York. The chaos and the poeticism reflect the contemporary city. The later plays are too pat. People like me are more drawn to the earlier plays."

Carey Perloff: "I've been reading the poetry lately. I find it immensely engaging and valid for today.... People seem to be weary, though, of plays such as *Caucasian Chalk Circle* — let those plays rest for a while.... I'd like to do *Galileo*, a fascinating play

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

for today. Science has betrayed us, and that's what Brecht is showing here...."

Peter Sellars: "I taught the *Lehrstücke* last year in my class at UC Los Angeles, together with Heiner Müller's plays. I am interested in the extremely didactic Brecht, the only texts that are not corrupted and may be incorruptible.... The Brecht play I want to do when I'll be working in the theatre again is *Mother Courage*.... It is, along with *Waiting for Godot* and *Long Day's Journey into the Night*, one of the three Plays of the Century."

Oscar Eustis: "I'm most excited about the *Lehrstücke*, and they were formerly the least interesting to me. Now we see under the texts' surface something much darker: the collision of the collective and the self. Also, *Galileo* and *Mother Courage*, as an understanding of historical tragedy. *Mother Courage* is probably the greatest play ever written about people caught in history...; they don't understand this and are destroyed by it. To revive this play now would be really radical."

Tony Kushner: "I'd like to do the *Baden Play of Learning and Jasager/Neinsager*.... The *Lehrstücke* are so much of this moment! After that, one of the "Big 5," *Mother Courage* is the greatest, then *Good Woman*, less so *Caucasian Chalk Circle*, *Galileo*, or *Puntila*. And some day a new version of *Turandot*.... I care less for the early plays...."

Richard Schechner: "I've done *Mother Courage* already [1974, mit der Performance Group].... Today I'd like to do *Good Woman of Sezuan*, also *Caucasian Chalk Circle*, *Puntila*, *In the Jungle*, the *Lehrstücke*. I don't like *Galileo*, it seems simpleminded...."

Daniel Sullivan: "Some of Brecht's works will remain: *Mother Courage*, *Caucasian Chalk Circle*, *Arturo Ui*...., the latter representative for Brecht's work as a vaudeville, a very theatrical piece...and Galy Gay is one of the finest characters created in world theatre, he's enormously relevant, for instance, in view of the Gulf war, but the size of the production kept us from doing it [*Mann ist Mann*] this season...."

Sullivan's abschließende Bemerkung weist auf eine Schwierigkeit hin, die immer wieder im Zusammenhang mit Brecht erwähnt wird. Auch der Theaterleiter Brustein — er zeigte 1986-88 Andrei Serbans Inszenierung *Der Gute Mensch von Sezuan* und 1989-90 Slobodan Unkovskis *Der Kaukasische Kreidekreis* an seinem American Repertory Theatre — betont: "Brecht plays are expensive to produce because of their cast

size and production requirements." Und der Intendant des Chicagoer Goodman Theaters, Robert Falls, der 1986 einen hochgerühmten *Galilei* inszenierte — "It's one of the two or three great plays ever written," wie er sagt — gibt zu bedenken: "*Galileo* isn't staged very often because its a huge play in terms of costume demands and scenic demands...."⁴⁶ Da die ökonomische Lage der Nonprofit-Theater angespannter denn je in ihrer Geschichte ist, wird manche geplante Brechtinszenierung zurückgestellt oder aufgegeben, auch das ist eine der Ursachen für die sinkenden Aufführungszahlen in den achtziger Jahren.

So sieht R.G. Davis, der einst Epic West gründete, in der gegenwärtigen Brechtrezeption

...no difference from the years before. Except, all theatre activity has been shrinking, there are smaller casts, more modest productions, etc. Top [regional] theatres can't support big productions [anymore].... Marginal groups that don't pay their actors can afford them and they need to do something that is politically rambunctious, they have to appeal to special audience groups and can't survive on mere entertainment fare. [If they do Brecht] it is a commercial choice."

Kathleen Dimmick, Dramaturgin am Mark Taper Forum, beklagt: "I wish more theatres would do his plays but they're expensive to produce. Most theatres do one big production a year, and that will be Shakespeare." Ähnliches konstatiert Daniel Sullivan, der im Zusammenhang mit seinem *Mann ist Mann* Projekt feststellt: "Whenever you face a world crisis, you either do a Brecht or a Shakespeare." Und der publikumssichere Shakespeare gewinnt. Ein Stück von Brecht, wer spielt's nicht gerne, doch die Verhältnisse, sie sind nicht so! — könnte man das "Erste Dreigroschenfinale" paraphrasieren.

Richard Schechner ist allerdings anderer Meinung: "Brecht is a storyteller, his plays can be done in a storytelling technique, with six actors and some musicians.... The plays don't need lavish productions, we did *Courage* with a few ropes...." Dies weist darauf hin, daß das von Grotowski, Boal und anderen entwickelte Paradigma des "Armen Theaters" erstaunlich selten in den USA auf seine Brauchbarkeit für Brechts Werk geprüft worden ist, obwohl die ökonomische Situation dies nahezu gebietet. Sicherlich sind Aufführungen der von R.G. Davis erwähnten marginalen Gruppen öfter in

einem "poor theater"-Stil erarbeitet, aber die Regionaltheater werden immer noch von einer Tradition beherrscht, die einstmals von dem aufwendigen Modell des Berliner Ensembles geprägt worden sein mag und sich in etlichen Mutationen erhalten hat. Der Aufwand entspricht auch der Überzeugung, daß man dem Publikum kulinarische Spektakel anbieten müsse, um den angeblich "bitteren Kern" der Stücke schmackhaft zu machen. Das beklagt die Kritikerin und Herausgeberin des *Performing Arts Journal* Bonnie Marranca, zum Beispiel, wenn sie zu zwei Inszenierungen des *Kaukasischen Kreidekreises* in der letzten Spielzeit anmerkt, daß beide zu einem schwarzen Musical entweder sentimentaler oder farcenhafter Machart mißbräuten.

Ein großer Teil des Publikums ist natürlich durchaus mit einem Brecht zufrieden, der ihnen als Erzähler teils anrührender, teils belustigender Märchen von menschlichem Leid in einer feindseligen Welt vorgeführt wird. Viele der "Middle-class"-Zuschauer goutieren solchen Trost in einer Zeit, in der sie sich von Steuern, Berufsängsten, dem Anblick der Obdachlosen, und anderen Plagen bedroht fühlen. So wurde Brechts Werk nicht selten zu affirmativem Rühr- oder Unterhaltungstheater pervertiert.⁴⁷

Wenn man die Spielpläne der Regionaltheater in den letzten zwei Spielzeiten auswertet, kann man das von Anne Bogart konstatierte erneute Interesse an Brecht vielleicht schon entdecken. Während in der Saison 1989/90 nur sechs Brecht Inszenierungen gespielt wurden, waren es 1990/91 elf, die größte Anzahl für eine Spielzeit seit einem Jahrzehnt. Aufschlußreich daran ist, daß darunter fünf Inszenierungen des *Kaukasischen Kreidekreises* waren, und zwar an Häusern, die zur Spitzengruppe der der TCG angeschlossenen Theater gehören, wie das New York Shakespeare Festival, das Berkshire Theatre Festival, oder die Arena Stage in Washington, D.C. Dies mag daran liegen, daß *Der Kaukasische Kreidekreis* ein Text ist, der sich feministischen oder (in der Zeit des Columbusjubiläums) antikolonialen Lesarten anbietet. Die Inszenierung des schwarzen Regisseurs George C. Wolfe am New York Shakespeare Festival verlegte zum Beispiel die Fabel in das Haiti des vergangenen Jahrhunderts, um so die Parabel einer patriarchalischen schwarzen Klassengesellschaft zu erzählen. Es ist ein offener Vorteil des Stücks, daß es sich ohne besondere Anstrengung der Imagination rassenübergreifend besetzen läßt. Dies macht es attraktiv in einer Zeit, in der multi-kulturelles Theater von den Kritikern gefördert

und sogenanntes "Color-blind casting" von Theaterleuten aller ethnischen Minderheiten und auch der Schauspielergewerkschaft Equity gefordert wird. Genau da aber, so meint Bonnie Marranca, machen es sich viele Aufführungen, und nicht nur solche von Brechtstücken, allzu leicht: "We get these generic multi-cultural productions with their cross-racial and cross-gender casting...but you don't know what is where, and for what reason." Es liegt an dem hier gerügten Mangel an konkretem Durchdenken der Texte und ihrer Zeichengebung auf der Bühne, daß manche noch so gut gemeinte Brechtinszenierung letzten Endes scheitert.

In einem Gespräch mit zwei anderen langjährigen kritischen Beobachtern der amerikanischen Avantgarde kam Marranca kürzlich bei der Auswertung der letzten Spielzeit zu Schlüssen, die Gründe für ein sich erneuerndes Interesse an Brecht andeuten. Da bemerkte Elinor Fuchs: "I believe we will see a much more politicized theatre in the 90s." Marranca präziserte: "...politicized, as opposed to dealing with a more formal vocabulary." Und Gerald Rabkin betonte: "Political in the broadest, and not the narrowest sense."⁴⁸ Sollte in der Tat die sich intensivierende Krise in den USA wieder zu einer Politisierung des amerikanischen Theaters führen, wie wir sie seit den siebziger Jahren nicht mehr beobachten konnten, dann mögen auch viele, vor allem jüngere Theatermacher wieder "zu Brecht wie zur Bibel greifen," wie Claus Peymann einmal für Krisenzeiten in Deutschland feststellte.

In den zwei Jahrzehnten seit Vietnam und Watergate haben vielfältige ästhetische Neuansätze und formale Experimente ihren Einfluß auf die amerikanischen Theaterszene ausgeübt. Da muß man, unter vielen anderen, nur die Arbeiten von Robert Wilson, Richard Foreman, The Wooster Group, Merce Cunningham oder Robert Lepage erwähnen. Man sollte erwarten, daß das inzwischen hinzugewonnene formale Vokabular zunehmend bei Brechtinszenierungen "ins Spiel" kommt und dem neuen politischen Impuls auch neue ästhetische Perspektiven öffnet. Jedenfalls steht zu hoffen, daß eine Wechselwirkung zwischen den aus enger ideologischer Auslegung befreiten Texten und den Resultaten einer postmodernen Aufführungspraxis beginnt und ihre erfinderische Umsetzung auf der Bühne finden wird.

Die sehr verschiedenen Ansätze, Brecht im amerikanischen Theater heimisch zu machen, ob sie nun erfolgreich waren oder nicht, wurden von ebenso unterschiedlichen Interessen motiviert. Manche bezogen ihre Impulse aus ideologisch diffusen

oder ästhetisch verengenden Mißverständnissen des brechtschen Werkes, andere waren marktorientiert, wie Aufführungen der *Dreigroschenoper* und anderer Stücke in den Jahren, als Brecht noch einen Skandal- oder Novitätswert hatte. In der Mehrzahl blieben sie ein systemkonformes Phänomen in der amerikanischen Theaterkultur. Der Theoretiker und Kritiker Herbert Blau, einst Regisseur der ersten amerikanischen *Mutter Courage* Inszenierung, konstatiert ein schon länger sichtbares Defizit:

There isn't any theoretically very sophisticated work [on Brecht] in the theatre. There are some efforts, like the Wooster Group's, which try to develop Brechtian ideas — without a direct connection, I believe — but there hasn't been any real re-thinking of Brecht in the theatre that I could see.⁴⁹

Auf der einen Seite entstand eine dauerhafte Brecht-Tradition aus den Bemühungen der frühen regionalen Theater — wie dem Actors Workshop in San Francisco, der Arena Stage in Washington, D.C., dem Guthrie Theater in Minneapolis und anderen — heraus, Brechts Werk zum festen Bestandteil eines nationalen Repertoires zu machen. Man akzeptierte es als Modell eines ästhetisch revolutionären und politisch progressiven Theaters, auch wenn man sich in fast jeder Hinsicht als systemimmanent verstand und sein Publikum vorwiegend aus der gebildeten "middle-class" aufgebaut hatte. Auf der anderen, sich oft gegen die Regionaltheater polemisch artikulierenden Seite fand die Arbeit von Gruppen wie der San Francisco Mime Troupe, des New Yorker Living Theatre oder der Performance Group statt, die Brecht — nicht zuletzt inspiriert von seiner Agitprop und Lehrstück Periode — für ihr system-oppositionelles Programm nutzbar zu machen suchten.

Der Versuch, Brecht zu einem Repertoireautor zu machen, ist im großen und ganzen gelungen, ungeachtet aller zeitweiligen Schwankungen in den Aufführungs-Statistiken. Dies hat allerdings eher zu einer Einpassung des brechtschen Werks in die vorherrschenden ästhetischen Muster des amerikanischen Theaters geführt als zu einer kreativen Weiterentwicklung seines Modells im kulturellen und sozialen Kontext der USA, wie sie etwa Tony Kushner für die Gegenwart fordert. Der zweite Anlauf, der sich dem System bewußt verweigerte, hatte weniger dauerhaften Bestand. Aber er war keineswegs folgenlos. Bei manchen jüngeren Theaterleuten der USA scheint eine

Wieder-, besser eine Neuentdeckung Brechts zu beginnen. Das ist zum Beispiel bei Studenten zu beobachten. Bonnie Marranca bemerkt aus ihrer New Yorker Sicht dazu:

We see more and more a return to 60s thinking, and that may lead to a renewed interest [in Brecht]. There's a return of street and people's theatre.... The 80s were a time of biographical texts and performances, the 90s may become political again....

Auf die Gruppen der sechziger Jahre, die ein volkstümliches, politisch aggressives, agitprop-inspiriertes Programm hatten, wie die San Francisco Mime Troupe oder das Teatro Campesino von Luis Valdez zum Beispiel, übte Brecht einen theoretisch wichtigen und formprägenden Einfluß aus. Wenn wir ein Come-back solcher Theaterarbeit sehen sollten, werden auch Brechts Texte auf politische Weise neu gelesen und aufgeführt werden.

Man kann sicherlich, wie Herbert Blau, eine theoretisch kühne und neuartige Arbeit mit Brecht im amerikanischen Theater vermissen. Man kann auch die geringe Auswahl an Titeln beklagen, an denen Regisseure und Theater interessiert sind, wie Bonnie Marranca, wenn sie fragt: "When did, for instance, someone recently do *The Tutor*, *The Mother*, or *The Visions of Simone Machard*?" Aber man kann kaum ein so vernichtendes Urteil über die Brechtrezeption im amerikanischen Theater fällen, wie der San Franciscoer Autor Hal Gelb über die Haltung vieler Lyriker zu Brechts Werk: "Why should they have an interest in Brecht? He's something they don't want to know about. It's the objection to a different kind of thinking. Americans tend towards the most pragmatic, undialectical, binary type of thinking...."⁶⁰ Wenn auch solch pragmatisches, undialektisches Denken sich in manchen Aufführungen offenbarte, so war dies nicht der einzige, und gewiß nicht der dominierende Modus der amerikanischen Brechtrezeption. Die ökonomisch-soziale Struktur des US Theaters bestimmt die harten Regeln des Felds, in dem diese Rezeption (sich ab-)spielt. Brecht wurde als einziger aus dem Deutschen übersetzter Dramatiker ein permanenter Spieler auf diesem Feld, und gehört mit Moliere, Ibsen und Tschechow zur "fremdländischen Viererbande" des Repertoires. Man mag es als einen posthumen Triumph des einstigen Immigranten betrachten, daß sein Werk im Land seines Exils letzten Endes einen festen Platz gefunden hat.

ANHANG 1

Brecht-Aufführungen der Spielzeiten 1973-91 an amerikanischen Nonprofit-Theatern, die der Theatre Communications Group (TCG) angeschlossen sind und deren Spielpläne in den zweijährlich veröffentlichten *Theatre Profiles* (New York: TCG, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989, 1991) erfaßt wurden. (Zum Vergleich sind die Zahlen für Shakespeare, den meistgespielten Autor, und für die drei anderen neben Brecht im Repertoire fest etablierten Autoren in Übersetzung angeführt.)

1973-75:	100 Theater	26 Inszenierungen Shakespeare 51 Tschechow 26, Moliere 24, Ibsen 19
1975-77:	152 Theater	17 Inszenierungen Shakespeare 54 Moliere 25, Tschechow 21, Ibsen 12
1977-79:	165 Theater	13 Inszenierungen Shakespeare 63 Moliere 37, Tschechow 23, Ibsen 17
1979-81:	158 Theater	26 Inszenierungen Shakespeare 73 Moliere 19, Ibsen 18, Tschechow 16
1981-83:	174 Theater	13 Inszenierungen Shakespeare 69 Moliere 34, Tschechow 23, Ibsen 16
1983-85:	199 Theater	17 Inszenierungen Shakespeare 67 Moliere 28, Tschechow 19, Ibsen 19
1985-87:	221 Theater	12 Inszenierungen Shakespeare 72 Moliere 25, Tschechow 20, Ibsen 15
1987-89:	233 Theater	9 Inszenierungen Shakespeare 76 Moliere 22, Tschechow 16, Ibsen 15
1989-91:	229 Theater	17 Inszenierungen Shakespeare 114 Tschechow 32, Moliere 25, Ibsen 21

ANHANG 2

Brecht-Inszenierungen in den Spielzeiten 1989-91: Gegenüber 6 Inszenierungen in der Spielzeit 89/90 gab es 11 Inszenierungen in der Spielzeit 90/91 an den der T.C.G. angeschlossenen Theatern. Im einzelnen:

<i>Der Kaukasische Kreidekreis</i>	89/90: 1; 90/91: 5
<i>Mann ist Mann</i>	89/90: 1; 90/91: 1
<i>Happy End</i>	89/90: 1; 90/91: 1
<i>Baal</i>	89/90: 1
<i>Im Dickicht der Städte</i>	90/91: 1
<i>Die Ausnahme und die Regel</i>	89/90: 1
<i>Puntila</i>	90/91: 1
<i>Der Gute Mensch von Sezuan</i>	90/91: 1
<i>Arturo Ui</i>	90/91: 1
<i>No Plays No Poetry, (Collage)</i>	89/90: 1

(Bemerkenswert, daß keine Aufführung der *Dreigroschenoper* berichtet wird, die in den achtziger Jahren dominierte.)

ANHANG 3

Für die Spielzeit 1992/93 wurden sechs Brecht-Inszenierungen von den 213 der TCG angeschlossenen Theater angekündigt, laut *American Theatre* 9.6 (1992): 50-68.

Galileo zweimal (Philadelphia Drama Guild; Pollard Theatre, Oklahoma)
Dreigroschenoper (American Repertory Theatre, Cambridge, MA)
Mutter Courage (The Shakespeare Theatre, Washington, D.C.)
Puntila (Odyssey Theatre Ensemble, Los Angeles, CA)
Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Yale Repertory Theatre, New Haven, CT)

Im Vergleich dazu:

Shakespeare 63; Ibsen 8; Moliere 14; Tschechow 4

Andere deutschsprachige Autoren in Übersetzung:

Büchner 3; Dürrenmatt, Fassbinder, Kroetz, Schnitzler, Soyfer, Wedekind, jeweils 1

Dazu muß angemerkt werden, daß TCG mehr als 300 Mitgliedstheater hat; man darf also eine etwas größere Anzahl von Inszenierungen annehmen.

ANMERKUNGEN

¹ Diese und folgende Daten zu US-amerikanischen Erstaufführungen brechtscher Stücke vor 1960 sind entnommen: John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (London: Methuen, 1959) 22-61.

² Klaus Völker, *Brecht Chronik* (München: Carl Hanser, 1971) 65.

³ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975) 101.

⁴ Dies wurde mir z.B. von Ruth Berlau 1953 in Gesprächen in Buckow erzählt.

⁵ Es wäre genauer zu untersuchen, inwieweit der stets praxisbezogen denkende Brecht in den USA eine mehr publikums-orientierte Haltung akzeptiert und internalisiert hat, und wie sich das in seinen Arbeiten am Berliner Ensemble dokumentierte. Vgl. dazu meine Hinweise in "Vaudeville's Children: The Impact of American Performance Traditions on Brecht's Theory and Practice," *Essays on Brecht, The Brecht Yearbook* 15 (Madison, WI: International Brecht Society, 1990) 55-70.

⁶ Siehe dazu z.B. Elisabeth Bergner, *Bewundert viel und viel gescholten...* (München: Bertelsmann, 1978) 213.

⁷ Vgl. James K. Lyons, *Brecht in America* (Princeton: Princeton UP, 1980).

⁸ Im Gegensatz etwa zu *The Private Life of the Master Race (Furcht und Elend des Dritten Reiches; Übersetzung von Eric Bentley; Regie von Berthold Viertel, nachdem Erwin Piscator im Streit mit Brecht die Regie niedergelegt hatte), das 1945 an einem kleinen Theater — später würde man es "Off-Broadway" genannt haben — Schiffbruch erlitten hatte.*

⁹ Siehe dazu Bergner 224-25.

¹⁰ Brooks Atkinson war 1925-1960 der "first string" Kritiker der *New York Times* und schrieb über Theater bis in die siebziger Jahre. Heute trägt ein Broadway-Theater seinen Namen. Atkinson war ein intelligenter Verteidiger des kommerziellen Theaters, ästhetisch und politisch durchaus nicht immer konservativ, doch letzten Endes ein Prototyp des Kritikers als Konsumentenberater.

¹¹ Brooks Atkinson, *Broadway* (New York: Macmillan, 1970) 403.

¹² Charles Higham, *Charles Laughton: An Intimate Biography* (New York: Doubleday, 1976) 142.

¹³ Atkinson 404.

¹⁴ Bertolt Brecht, *Aufbau einer Rolle — Laughtons Galilei* (Berlin: Henschel, 1956).

¹⁵ Eric Bentley, *The Brecht Memoir* (New York: PAJ Publications, 1985) 11-26.

¹⁶ Siehe dazu auch Eric Bentley, *The Brecht Commentaries* (New York: Grove Press, 1981).

¹⁷ Stuart W. Little, *Off-Broadway: The Prophetic Theatre* (New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972) 81-83.

¹⁸ Alan Schneider (1917-1984) war ein sowohl am Broadway erfolgreicher (u.a. die Uraufführung von Edward Albees *Who's Afraid of Virginia Wolf*) als auch für die regionale Theaterbewegung hochwichtiger Regisseur; er setzte sich nicht nur für Brecht (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1961; *Mann ist Mann*, 1962; *Dreigroschenoper*, 1963), sondern auch besonders für Beckett ein. Henning Rischbieter, Hrsg., *Theaterlexikon* (Zürich: Orell Fuessli, 1983) 1147.

¹⁹ Laut Gesprächen, die Helene Weigel mit mir im Frühjahr 1956 führte. Siehe auch Eric Bentley, *The Brecht Memoir*, 79.

²⁰ Little 35.

²¹ Die "Nonprofit"-Theaterbewegung war ein anderer und gegenüber dem Off-Broadway weitaus folgenreicherer Ansatz, die Vorherrschaft des Kommerz im amerikanischen Theater zu brechen. Die ersten dieser Bühnen entstanden in Städten außerhalb New Yorks, wie Cleveland, Chicago, Houston, Washington, D.C. oder San Francisco als Unternehmen, die nicht für Profit, sondern im Namen eines öffentlichen, kulturellen Interesses arbeiten und daher gewisse Steuerprivilegien genießen. Aus den fünfzehn bis zwanzig solcher Theater Mitte der fünfziger Jahre sind inzwischen über 300 geworden. Ihr Publikum übertrifft zahlenmäßig mittlerweile bei weitem dasjenige des Broadway, und weitaus mehr Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner arbeiten heute an den regionalen Nonprofit-Theatern als in New York. Viele dieser Unternehmen funktionieren ähnlich wie europäische Stadt- oder Staatstheater, nach deren Modell sie konzipiert wurden. Freilich werden sie unvergleichlich bescheidener mit öffentlichen oder privaten Zuschüssen unterstützt; ca.15-20% des Etats ist Subvention, 80% und mehr müssen durch Abonnements

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

oder Abendkasse eingebracht werden. Seit Beginn der achtziger Jahre kämpfen diese Theater immer härter um ihre Existenz. Eine geänderte Besteuerung und die Reduzierung der bundes- und einzelstaatlichen Mittel für Kultur zwingen sie zunehmend dazu, sich dem kommerziellen Markt anzupassen. Es ist zu befürchten, daß diese für die amerikanische Theaterkultur (und für Brecht und andere nicht-amerikanische Autoren) so wichtige Bewegung an Substanz verliert oder ihr ursprüngliches Programm drastisch modifizieren muß.

²² Dies trifft besonders auf Inszenierungen am Off-off-Broadway zu, die mit einem sogenannten "Showcase"-Vertrag der Schauspielergewerkschaft Equity produziert wurden. Solche Verträge gestatten nur zwölf öffentliche Aufführungen. Wenn die Inszenierung außergewöhnlich erfolgreich ist, und der Produzent sich eine entsprechende Abendkasse verspricht, bringt er sie an ein größeres Haus und muß je nach Platzanzahl einen Off-Broadway- oder Broadway-Vertrag abschließen. Viele solcher "Showcase"-Aufführungen werden von den großen Tages- und Wochenzeitungen ignoriert.

²³ Siehe dazu Bentley, *The Brecht Commentaries*, 108.

²⁴ Laura Ross und John Istel, Hrsg., *Theatre Profiles 7* (New York: Theatre Communications Group, 1986) 296, 297.

²⁵ Joseph W. Zeigler, *Regional Theatre — The Revolutionary Stage* (New York: Da Capo Press, 1977) 52-61.

²⁶ Die Arena Stage zeigte seit 1961: *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Mutter Courage*, *Galileo*, *Dreigroschenoper*, *Arturo Ui*, *Der Gute Mensch von Sezuan* und *Happy End*. Das Guthrie Theater seit 1965: *Der Kaukasische Kreidekreis*, *Arturo Ui*, *Mutter Courage*, *Der Gute Mensch von Sezuan*, *Galileo*, *Mann ist Mann*, *Dreigroschenoper*. Manche Stücke, wie *Kreidekreis*, *Mutter Courage*, *Galileo* und *Dreigroschenoper* wurden zwei oder gar dreimal inszeniert.

²⁷ Symptomatisch für das damalige Brecht Interesse war z.B., daß ich für vier Inszenierungen in zwei Spielzeiten in den U.S.A. verpflichtet wurde: *Herr Puntilla und sein Knecht Matti* (Pittsburgh 1962), *Der Hofmeister* (Stanford 1963, US-Erstaufführung), *Der Kaukasische Kreidekreis* (San Francisco 1963), *Dreigroschenoper* (Stanford 1964).

²⁸ Der Kritiker und Leiter des American Repertory Theatre (an der Harvard Universität) Robert Brustein konstatierte: [Brechts Amerika-bild] "...was hardly a view of our country reflected in the Broadway of *Oklahoma* and *Carousel*.... But it would be articulated with increasing frequency in the sixties and seventies by Americans

themselves, as the disillusionments associated with Vietnam began to stimulate perhaps the most ferocious critique of our social system in history. One suspects that the mordant, sardonic tone of this criticism owed a great deal to Brecht, as his style and attitudes gradually began to infiltrate American culture." Vgl. Robert Brustein, *Who Needs Theatre* (New York: Atlantic Monthly Press, 1987) 20.

²⁹ Auf dem Höhepunkt der Watergate Debatten im Januar 1974 zeigte z.B. die Arena Stage in Washington, D.C. meine Inszenierung des *Arturo Ui*, die durch die Ereignisse nicht nur zu einem populären Erfolg wurde, sondern vom Publikum vorwiegend als ein Kommentar zu Nixon und der Kriminalisierung der amerikanischen Politik verstanden wurde.

³⁰ Sue-Ellen Case, "Comment," *Theatre Journal* 39.4 (1988): 424.

³¹ Ein eklatantes Beispiel für die Veränderung des kulturpolitischen Klimas liefert das Mark Taper Forum in Los Angeles, eines der wichtigsten und finanzstärksten Regionaltheater des Landes, das aber im erzkonservativen Südkalifornien sich seinen Abonnentenstamm erhalten muß. Es zeigte 1969 *Arturo Ui*, und 1973 sogar *Die Maßnahme* und *Das Kleine Mahagonny* im großen Haus, seither jedoch nicht eine einzige Brechtinszenierung.

³² Die Statistiken der Theatre Communications Group, jeweils für zwei Spielzeiten unter dem Titel *Theatre Profiles* veröffentlicht, erfassen die meisten, aber durchaus nicht alle Nonprofit-Theater der USA; man kann aber die veröffentlichten Zahlen als indikativ für die Trends des Repertoires betrachten. Andere Erhebungen kommen zu etwas abweichenden Ergebnissen, die aber den von TCG veröffentlichten Zahlen prinzipiell nicht widersprechen.

³³ Zur Beurteilung dieser statistischen Angaben ist wichtig zu wissen, daß neben Brecht nur drei andere Dramatiker, die nicht zur angelsächsischen Tradition gehören, einen festen Platz im amerikanischen Repertoire haben: Moliere (der am häufigsten aufgeführte Autor in Übersetzung), Ibsen und Tschechow (siehe dazu Anhang 1).

³⁴ Siehe dazu Brustein: "The highly successful, long-running off-Broadway revival of *Threepenny Opera* in the fifties — the first to expose Brecht to a wide American audience — was performed in the style of *Pal Joey*." Brustein 20.

³⁵ Als ich am *Badener Lehrstück* und dem *Messingkauf* als Regisseur mitarbeitete und mehrere Workshops leitete, war ich vom Wert und den ersten Resultaten dieses Versuchs beeindruckt, aber erkannte auch bald, daß es selbst in dem günstigen kulturpolitischen Milieu des

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Berkeley der siebziger Jahre illusorisch war, das Projekt durchzusetzen.

³⁶ Klaus M. Schmidt und Daniela Fromann, "Survey on Brecht Productions in the US and Canada from 1975/76 to 1985/86 with Comparative Figures in the FRG, GDR, and Austria," *Gestus: A Quarterly Journal of Brechtian Studies* II.3 (1987): 237-250.

³⁷ Eric Bentley schrieb 1964 in seiner Antwort auf einen von ADN, der Nachrichtenagentur der ehemaligen DDR übersandten Fragebogen: "Brecht wrote me he preferred the college performances to those on Broadway, and in principle this preference was probably a wise one. In any case, it is certain that while Brecht plays no role in the Broadway, Hollywood, and television world, he has a firm place in college theaters — and in college courses." Eric Bentley, *The Brecht Commentaries*, 305.

³⁸ An vielen Universitäten sucht man diesem Problem durch Zusammenarbeit mit professionellen Theaterpraktikern zu begegnen, insbesondere bemüht man sich um Spezialisten für bestimmte Autoren oder Projekte. So wurde ich z.B. in den sechziger und siebziger Jahren oft zu Brechtinszenierungen an akademische Theater verpflichtet, und der (vormals Ost-) Berliner Regisseur Heinz Uwe Haus hat im letzten Jahrzehnt zahlreiche Brechtprojekte an nord-amerikanischen Universitäten inszeniert.

³⁹ So ist der durchschnittliche Stundenlohn von 1973 bis 1991 um 13% gefallen, von \$8.55 auf \$7.46, berechnet nach dem Wert des Dollars im Jahr 1982. *Newsweek* (4. November 1991): 23.

⁴⁰ Die wechselnde Anzahl der Brechtinszenierungen und die korrespondierende Auswahl der Stücke im Lauf von vierzig Jahren entsprach ja in bemerkenswert direkter Weise den historischen Tendenzen der Nation. Man kann solche Wechselwirkung bei keinem anderen Autor des Repertoires so deutlich ablesen, ausgenommen vielleicht bei Shakespeare. Dies belegt, daß kein anderer Dramatiker so überwiegend in einer politischen Perspektive rezipiert wird.

⁴¹ Persönlicher Brief von Bentley, 20.10.1991.

⁴² Wenn nicht anders vermerkt, sind dieses und alle folgenden Zitate Auszüge aus persönlichen Interviews, die im Oktober und November 1991 durchgeführt wurden.

⁴³ Die Kritikerin Erika Munk notierte, die Aufführung "is nonpolitical at heart, only half the equation.... Still, the consequences of a genuinely exploratory art, even when it's exploring only part of the

territory, are always to the good." "Cross Left," *The Village Voice* (29. März 1988).

⁴⁴ Tony Kushner, "American Brecht," *American Theatre* 6/7 (1989): 123.

⁴⁵ Bentley Brief, 20.10.1991.

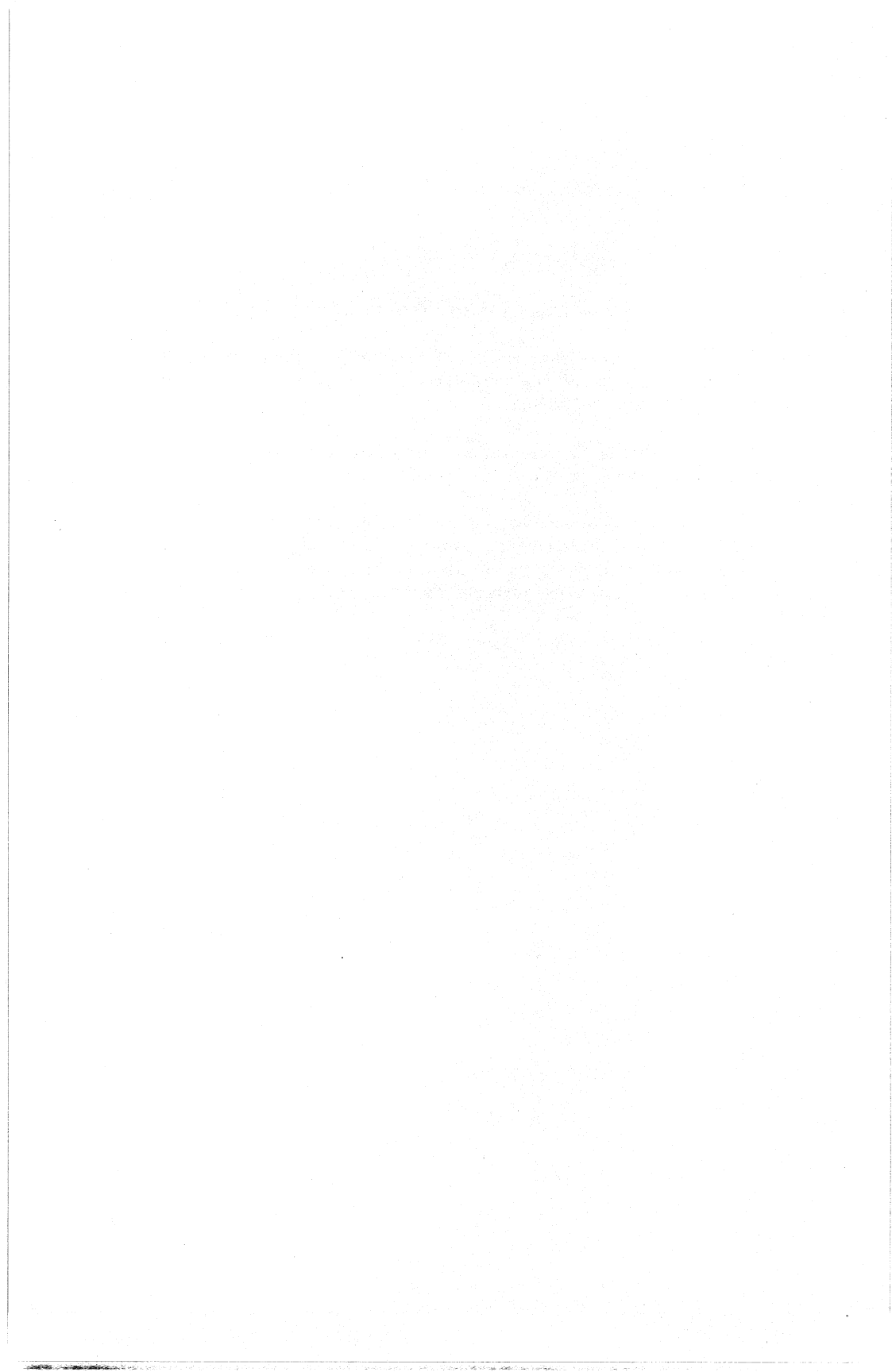
⁴⁶ Robert Falls Interview, *American Theatre* 6/7 (1989): 48.

⁴⁷ Es kann argumentiert werden, daß die Möglichkeit solcher Lesarten manchen der Texte eingeschrieben ist, insbesondere den Werken aus der späten Periode 1939-52.

⁴⁸ "The Politics of Representation—New York Theatre Season 1990-91," *Performing Arts Journal* 13.3 (1991): 19.

⁴⁹ Hier muß man anmerken, daß die Wooster Group von Mitgliedern der ehemaligen Performance Group Richard Schechners gebildet wurde und aus einer Tradition kam, die sich nicht nur auf Artaud und Grotowski, sondern auch auf Brecht berief.

⁵⁰ Zitiert von R.G. Davis in einem Interview, 6.11.1991.



Neues zu Kurt Weill — in Wort, Bild und Ton: Eine Sammelbesprechung

Joachim Lucchesi

Jürgen Schebera, *Kurt Weill: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1990. 301 Seiten, mit zahlreichen Abbildungen.

Kurt Weill, *Musik und Theater: Gesammelte Schriften*. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews. Hrsg. Stephen Hinton und Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag, 1990. 381 Seiten.

Ronald Taylor, *Kurt Weill: Composer in a Divided World*. London, Sidney, New York, Tokyo, Singapore, Toronto: Simon & Schuster, 1991. 342 Seiten, mit Abbildungen und Notenbeispielen.

Kurt Weill, *The Threepenny Opera*. Hrsg. Stephen Hinton. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 229 Seiten, mit Abbildungen und Notenbeispielen.

Vera Sonja Stegmann, *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht*. New York, San Francisco, Bern, Frankfurt/M., Paris, London: Peter Lang, 1991. 202 Seiten.

Jürgen Scheberas dritte Weill-Biographie ist seine materialreichste. Intensive Studien an der New Yorker Kurt Weill Foundation for Music sowie die deutliche Entwicklung der internationalen Weill-Forschung und -Rezeption der letzten Jahre kamen dem Projekt spürbar zugute. Eine Reihe bislang unveröffentlichter Quellen sind eingearbeitet, schließlich machen eine Vielzahl neuer Fotos und anderer dokumentarischer Abbildungen das Buch zu einer Fundgrube. Doch bei aller Opulenz der Materialanreicherung kann nicht verdeckt werden, was schon gegenüber dem Vorgänger-Buch Tenor meiner Kritik war: Es handelt sich bei Kurt Weill in erster Linie um einen Komponisten, zumal um einen, der in seiner Werkentwicklung einzigartig innerhalb der Musikgeschichte

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 18 (Madison: The International Brecht Society, 1993)

des 20. Jahrhunderts dasteht. Das Mißverhältnis in allen drei Büchern von Schebera besteht in der anwachsenden (und durchaus informativen) Fülle von Ereignisschilderungen und Bildmaterialien einerseits und der ausgesprochen kargen analytischen Auseinandersetzung mit der Weillschen Musik andererseits. Doch kommt man bekanntlich aus dem Blickwinkel des Komponierten zu neuen und weitreichenden Fragestellungen, die sich aus der Beschreibung von Lebensverläufen, ja sogar aus Selbstaussagen Weills nicht zwangsläufig ergeben müssen. Ein Beispiel: Schebera vertritt die verbreitete Auffassung, daß Weill in Amerika eine neue "persona" aufgebaut und Deutschland aus seiner Musik entfernt habe (188). Doch den musikanalytischen Beweis für diesen behaupteten Bruch in Weills Biographie bleibt er uns schuldig.

Andere musikbezogene Formulierungen sind unglücklich gewählt. So hebt er beispielsweise bei der *Silbersee*-Ouvertüre deren "doppeltönige Klangfülle" hervor (158) und konstatiert "neun einfache Orchestertakte," die das Werk beschließen (159). Diese wenigen Beispiele deuten trotz der von Schebera zweifelnd vorangetriebenen Differenzierungen innerhalb der drei Weill-Bücher die Crux auch des letzten Unternehmens an: eine Komponisten-Biographie, in der eine gründliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen fehlt.

Nachdem der englische Musikologe und Weill-Spezialist David Drew 1975 mit zwei bei Suhrkamp erschienenen Bänden ausgewählter Schriften von und über Weill den Anfang gemacht hatte, liegen nun fünfzehn Jahre später die gesammelten Schriften und Gespräche des Komponisten in einem Band vor. Mit dieser Ausgabe wurde endlich eine klaffende Lücke geschlossen, die in der Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Komponisten immer wieder spürbar wurde. Hatte Drew mit seiner Auswahl den mehrfach verdrängten Komponisten erstmals wieder einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt, so wuchs in den darauffolgenden Jahren das Informationsbedürfnis nach dem "ganzen Weill" beträchtlich an. Nicht zuletzt war dies ein Ergebnis zahlreicher Konzerte, Platteneinspielungen, Inszenierungen sowie einer international ansteigenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihm.

Vergleicht man den Schriften-Band von 1975 mit der neuen Ausgabe zum 90. Geburtstag Weills, so kann man grundsätzlich zwei Tendenzen feststellen: zum einen hatte Drew bereits ein Bild des Komponisten zeichnen können, das nun, durch den umfangreicheren Schriften-Band von Stephen Hin-

ton und Jürgen Schebera eher erweitert, denn tiefgreifend verändert wurde. Dies war wohl auch nicht zu erwarten. Insbesondere Weills hier erstmals edierte Arbeiten für die Zeitschrift "Der deutsche Rundfunk" geben eher eine Bestätigung für das schon Bekannte ab. Den Gewinn dieser Ausgabe sehe ich in der Aufnahme von Schriften und Interviews, die aus Weills amerikanischer Zeit stammen. Hier konnte gegenüber der etwas schmalbrüstigen europäischen Orientierung von Drew ein deutlicher Informationszuwachs erzielt werden, ist doch gerade in Europa der "amerikanische Weill" noch heute alles andere als gemeinhin bekannt. Insofern ist den beiden Herausgebern Dank zu sagen für ihre Bemühungen um die Darstellung des "ganzen" Weill.

Hatte Drew seine Ausgabe thematisch noch stark untergliedert, so ist in dieser Publikation eine größere Übersichtlichkeit erzielt worden. Lediglich drei "Abteilungen" zäsiieren das Buch: Aufsätze und Essays, Beiträge für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, Gespräche und Interviews. Die Anordnung der Texte ist chronologisch angelegt. Jeder Abteilung ist zudem ein kurzes Vorwort der Herausgeber vorangestellt, in dem sich biographische Hinweise ebenso finden wie die Diskussion der Auswahlprinzipien (so in der Abteilung der Rundfunkschriften). Denn angesichts der etwa 400 Texte Weills zum deutschen Rundfunk beschränken sich die Herausgeber auf eine einsichtig begründete Auswahl. Immerhin bleibt aber die Frage, warum sie mit dem Titel *Gesammelte Schriften* eine größere Vollständigkeit suggerieren, als diese hier tatsächlich vorliegt. Zumal man sich fragt, warum die bei Drew erscheinenden wichtigen Texte "Der Berliner Sender," "Der Mittelweg," "Der 60. Geburtstag Maxim Gorkis," "Verfassungsfeiern," "Kommunisten-Attentat" und "Wiederkehr des Revolutionstages" nicht übernommen wurden. Gründe für diese Auslassungen sind ebensowenig erkennbar wie ärgerlich, denn nun ist der Leser ständig geneigt, zwischen den "ausgewählten" und den "gesammelten" Schriften emsig zu blättern, zu vergleichen und zu ergänzen.

Aber auch andere Punkte verwirren eher. So erscheint bei Drew ein Weill-Text mit dem Titel "Der Protagonist." Doch man sucht ihn im Inhaltsverzeichnis der *Gesammelten Schriften* vergeblich und vermutet eine weitere Auslassung. Erst nach umständlichen Hin- und Herblättern zwischen beiden Ausgaben erfährt der Leser, daß sich hinter Drews Titel ein Textfragment von Weill verbirgt, das bei Hinton und Schebera innerhalb des (hier vollständig wiedergegebenen) Aufsatzes

“Bekanntnis zur Oper II” erscheint. In den Anmerkungen zu diesem Aufsatz sucht man einen klärenden Hinweis auf die Drew-Ausgabe vergeblich. Eingedenk dieser und anderer Diskrepanzen zwischen beiden Ausgaben hätten Hinton und Schebera gut daran getan, an zentraler Stelle die Abweichungen, Titeländerungen und Auslassungen gegenüber der Drew-Ausgabe übersichtlich zu diskutieren.

Ein weiterer Punkt der Kritik betrifft die Anmerkungen der Herausgeber. Durchblättert man die *Gesammelten Schriften*, so fällt auf, daß uneinheitlich verfahren wird. Während einer Reihe von Texten sorgfältige und informative Kommentare beigelegt sind, fehlen sie an anderer Stelle gänzlich. So findet der Leser beispielsweise Erläuterungen zum Filmmusikpionier Giuseppe Bece vor (243), die man bei den wichtigen Berliner Rundfunkdirigenten Selmar Meyrowitz, Bruno Seidler-Winkler und Wilhelm Buschkötter vergeblich sucht. Die Liste der unkommentierten Namen ließe sich hier beliebig erweitern. Doch geht es mir nicht um eine ausufernde Kommentierung unter dem Motto “Wer war Mozart?”, wohl aber um einen knappen, präzisen und vor allem vereinheitlichten Anmerkungsapparat. Denn es ist nicht vorauszusetzen, daß der Leser eine private Spezialbibliothek zur Hand hat, um etwas über die heute zum Teil vergessenen, aber in den zwanziger Jahren und im Kontext der Weill-Texte wichtigen Personen zu erfahren. Dies wäre umso notwendiger im Hinblick auf die Leser des englischen Sprachraums, bei denen eine hochgradige Detailkenntnis über das Musikleben der Weimarer Republik nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann.

Ein weiteres Manko dieser Ausgabe sehe ich in dem weitgehenden Verzicht auf wichtige Quellenangaben zur Sekundärliteratur. Auf S. 90 beispielsweise wird Brechts und Eislers “Offener Brief” an die Veranstalter der “Neuen Musik Berlin 1930” erwähnt. Der Herausgeber-Hinweis, daß dieser Brief “am 13. Mai 1930 im Berliner Börsen-Courier erschien,” hilft dem interessierten Leser (zumal im Ausland) kaum weiter, denn es dürfte ziemliche Mühe machen, eine Bibliothek zu finden, welche diese Zeitung besitzt. Sinnvoller wäre, auf die international verfügbaren Gesammelten Werke Eislers und Brechts zu verweisen, in denen dieser Brief nachgedruckt ist. Und schließlich: während auf S. 107f. Trantows Fragen an Weill zur “Bürgerschaft” in den Anmerkungen veröffentlicht werden und so einen Kontext mit Weills Antwort herstellen, unterlassen die Herausgeber bei Weills “Erwiderung” (149), den Anlaß für dessen Replik (ein Artikel im *Life Magazine* vom

24. Februar 1947) teilweise oder gänzlich zu zitieren. Warum diese unterschiedliche Verfahrensweise?

Gewünscht hätte ich mir auch eine Einleitung, in der auf nicht mehr als 20 Seiten die Herausgeber einen problemorientierten "Einstieg" in die Weill-Schriften und deren Umfeld leisten. Das kurze Vorwort David Drews ist dafür nicht geeignet. Ich vermute, daß es den Leser, der mit der internen und verdeckten Argumentationsstrategie Drews nicht vertraut ist, eher verwirrt. Zudem stimmt Drews Behauptung nicht, daß Weills Entwurf zum *Ruhrepos* von 1927 eine Erstveröffentlichung in diesem Buch darstelle. Der Text erschien schon — wie auch auf S. 43 angegeben — erstmals im *Brecht-Jahrbuch* 1977. So sehr ich über die bisher umfassendste Sammlung der Schriften Weills froh bin, so hätte ich mir dennoch eine größere Sorgfalt bei der Edition gewünscht.

Ronald Taylors Buch *Kurt Weill: Composer in a Divided World* setzt schon im Untertitel den Hauptakzent für diese Biographie. Und so zweigeteilt, wie ihm der Komponist erscheint, so sehr ist mir auch das Buch zweigeteilt: Der Lebensabschnitt des "europäischen" Weill ist so beschrieben, wie man ihn aus den Vorgängerbüchern kennt. Kompilativ werden biographische Details, Werkbeschreibungen, Briefe, Anekdoten, Rezensionen und anderes Material zusammengetragen und verarbeitet. Nicht neu geordnet erscheint das Ganze, sondern — und das ist dem Lesevergnügen abträglich — der Leser ahnt schon das Kommende, wie etwa im Falle der chaotisch verlaufenden *Dreigroschenoper*-Proben, die zum x-ten Male in aller dramatischen Ausführlichkeit geschildert werden, als ob es Aufricht, Kowalke, Schebera, Sanders, Mittenzwei, Spoto und andere nicht gäbe. Taylor mutet also viel Redundanz jenen zu, die bereits die eine oder andere Weill- oder Brecht-Biographie kennen. Angesichts der durchaus nicht zu ignorierenden Vorgänger-Literatur hat Taylor nichts Neues, selbst im Ansatz, zu sagen. Aber auch Klischees — längst differenzierter Betrachtung gewichen — werden immer noch bemüht. So wird etwa Brechts "Kriegserlebnis" (in Wahrheit ein eher laxer Sanitätsdienst im heimatlichen Augsburg) gegenüber dem nicht eingezogenen Weill als Begründung für die unterschiedliche Verarbeitung des Ersten Weltkrieges herangezogen (100). Weiterhin betont Taylor, daß Brecht bei seiner ersten Begegnung mit Weill bereits den Marxismus studiert hatte (103). Dies traf allerdings für ihn Mitte der zwanziger Jahre noch nicht zu; erst später wendet er sich unter dem Einfluß Eislers und anderer intensiver den Fragen des Marxismus zu. Ebenso

ist es nicht mehr als eine sich immer wieder hartnäckig behauptende Legende, daß die erste Zusammenkunft zwischen Weill und Brecht im Berliner Restaurant "Schlichter" stattgefunden habe (105). Vielleicht ist diese Frage auch nicht so entscheidend, doch sollte man zumindest unklare Sachverhalte als solche kennzeichnen. Neben so vereinfachten biographischen Details gerät auch — und dies ist gravierender — der Bereich der Werkbeschreibungen nicht fehlerfrei, und das ausgerechnet bei einem so bekannten Werk wie die Oper *Mahagonny*: Taylor beschreibt fälschlich, daß gegen Ende der Oper Gott zu den Männern von Mahagonny herabsteige (107). Tatsächlich aber wird Gott von einer Bühnenfigur (Dreieinigkeitsmoses) nur gespielt, ein Spiel im Spiele sozusagen, was für das Verständnis der Oper tatsächlich einen erheblichen Unterschied ausmacht.

So wiederholend Taylor den europäischen Lebensabschnitt beschreibt, kommt er andererseits zu zugespitzten, wesentlichen Fragen, wenn es sich um den amerikanischen Lebensabschnitt handelt. Diese betreffen vor allem die schwierige, in der aktuellen Weill-Forschung noch ausführlich zu diskutierende Frage nach dem "amerikanischen" Weill. Habe dieser einen radikalen Schlußstrich unter seine an neuer Musik geschulten europäischen Erfahrungen gezogen und sich, einem "musikalischen Chamäleon" gleich (304) dem Entertainment des Broadway zugewandt? Oder aber brachte er seine kompositorischen Erfahrungen mit Busoni und Brecht ein, um auf dieser (europäischen) Basis fußend, die Broadway-Welt artifizieller als andere zu bedienen? Taylor plädiert für eine Teilung der Person Weills: "From the moment he arrived in America, he deliberately turned his back on the context of his European past and elected to function within that of his Broadway present" (304).

Ich denke, daß diese und ähnliche Aussagen Taylors, die er mit Äußerungen Weills belegt, direkt in das Zentrum der künstlerischen Persona Weills führen. Wie Streitbar und längst nicht ausdiskutiert Fragen zu Weills künstlerischer Biographie sind, belegen einige Passagen Taylors, die in ihrer Konsequenz genaugenommen gegen dessen Charakterisierung Weills als einem zweigeteilten Komponisten stehen: wenn Taylor beispielsweise die stilistische Verwendung der *sixte ajoutée* als ein verbindendes Element quer durch die verschiedenen Lebensphasen bei Weill nachweist, im "Septembersong," im Refrain des "Surabaya-Johnny" und in der "Moritat" (243f.). Daß schließlich Weill auch seine musiktheatrale Ästhetik des

Broadways mit dem Verweis auf seine Lehrzeit bei Busoni im fernen Berlin begründet (wie Taylor auch mit einem Interviewzitat auf S. 305 belegt), mag zu denken geben. Der Vorzug der Biographie Taylors ist, daß er hier zu dichten, aufschlußreichen Aspekten des bislang in der Literatur eher "unterbelichteten" Schaffen des Komponisten in Amerika kommt, die als Stimulans für weiterführende Diskussionen durchaus wirken könnten. Darin sehe ich die entscheidenden Anregungen der "zweigeteilten" Biographie Taylors.

Der in der Reihe der Cambridge Opera Books von Stephen Hinton herausgegebene Band *The Threepenny Opera* besteht — neben einer kurzen Einleitung mit Brechts Notaten zu einer Konzertversion der *Dreigroschenoper* — aus einer Zweiteilung, nämlich der "History" und "Analysis and Criticism." Absicht des Herausgebers war es augenscheinlich, zwischen einer werkgeschichtlichen, historisch orientierten Darstellung und einer rezeptionsgeschichtlichen sowie musikalisch-analytischen Darstellung ein balanciertes Gewicht herzustellen und — wenn möglich — zwischen diesen Teilen zu vermitteln.

In seinem ersten Essay "Matters of Intellectual Property: The Sources and Genesis of *Die Dreigroschenoper*" geht Hinton dem Titel in verschiedener Hinsicht nach — reichend von dem Vertrag (62.5% für Brecht, 25% für Weill, 12.5% für Elisabeth Hauptmann) und dem daran diskutierten Anteil des "Originären" bis hin zu ganz anderen Fragen der musikalischen Ähnlichkeiten zwischen Künnekes "Vetter von Dingsda" und dem "Barbara-Song" (38) oder den Bibelzitaten im Text Brechts (im Schlußkapitel des Buches). Wenig bekannte Details werden auch für den Spezialisten eine Entdeckung sein. So der Verweis Hintons auf "Jennys Lied," das in einem Arrangement von Brechts erstem Komponisten Franz Bruhier vom 8. März 1927 datiert ist. Das Quellenstudium ergab aber, daß Carola Neher das Lied bereits am 31.12.1926 im Rundfunk Radio Berlin gesungen hatte. Und nicht genug damit: Kurt Weill rezensierte den Song als "vorzüglich" in der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* (leider ist diese Rezension in die *Gesammelten Schriften* nicht mit aufgenommen worden). Auch die Quellen werden von Hinton genau recherchiert: so ist eine Übersicht über die verschiedenen Autograph- und Druckfassungen von Text und Musik der *Dreigroschenoper* sehr hilfreich und erleichtert die Arbeit für weitere Forschungsvorhaben (12-14). In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß sich hinter dem berühmten Pseudonym "Klammer" Karl Ammer — und nicht Klaus, wie Hinton meint — verbirgt. Weiterhin stellt

Hinton die verschiedenen Überarbeitungsstufen des Brechtschen Textes heraus (dabei auf Ronald Speirs' Forschungen fußend), die als "work in progress" einer Verstärkung der gesellschaftskritischen Tendenzen im Werk dienen.

Ein ausführlicher Essay über "The Treepenny Opera in America" von Kim H. Kowalke schließt sich an, der den Leser mit vielen unbekanntem Details aus der amerikanischen Rezeptionsgeschichte vertraut macht. So erfährt man beispielsweise, wie der emigrierte österreichische Komponist Kurt List (aus der zweiten Wiener Schule stammend) im Stile McCarthy's 1952 die New Yorker Inszenierung der *Dreigroschenoper* attackiert.

Ein weiterer Abschnitt ist Dokumenten zur *Dreigroschenoper* gewidmet, reichend von Brechts Text über die *Dreigroschenoper* bis hin zu unbekanntem Essays und Aufsätzen von Ebbut (dem *Times*-Korrespondenten in Berlin), oder einem lange unbekanntem Aufsatz Walter Benjamins, den dieser im französischen Exil 1937 schrieb. Warum Hinton an dieser Stelle nicht auch andere wichtige Texte von Weill und Brecht über ihr Werk mit aufgenommen hat und sie in diesem Buch gebündelt anbietet, wird nicht klar. Daran schließen sich zwei der nach meinem Dafürhalten interessantesten Aufsätze an: der von David Drew ("Motifs, Tags and Related Matters") sowie der von Geoffrey Abbott ("The Dreigroschen Sound"). Drew gelingt es in brillanter Weise, musikalische Sachverhalte unter der Oberfläche des bekannten Werkes überraschend freizulegen und Bausteine für eine theatrale Ästhetik des Werkes zu liefern. So konstatiert Drew etwa zwischen Pollys Zeile "Ich bin sehr glücklich" und Macheaths "Zuhälterballade" musikalische Entsprechungen, die auf subtile, gebrochene Figurenkonstellationen hinweisen. Die Akteure als Sprachrohre von Zitaten, kaum mehr, und dort am allerwenigsten aus der Seele gesprochen, wo es am meisten danach klingt.

Mit ebenfalls praxisgeschulter musikalischer Genauigkeit analysiert der Dirigent Geoffrey Abbott die alten, ursprünglich auf Schellackplatten gepreßten Aufnahmen mit den Musikern und Sängern der Premierenbesetzung von 1928. Er kommt dabei zu wesentlichen interpretationsästhetischen Fragestellungen und Beobachtungen, die für jede heutige Inszenierung von Nutzen sein können. Gerade diese letztgenannten Beiträge scheinen mir der besondere Gewinn des Handbuches zu sein, da sie im Hinblick auf die verbreitete werkgeschichtliche Perspektive Neuland betreten. Eine Bibliographie und Diskographie schließen diesen Band ab, der vor allem für Theater-

praktiker, Dirigenten, Sänger und Regisseure von Gewinn sein dürfte.

Die Studie von Vera Stegmann widmet sich einem Thema, das lange "in der Luft lag," aber bisher nicht mit der gebotenen Gründlichkeit analysiert wurde:

Obwohl Bertolt Brecht und Igor Strawinsky verschiedenen Kulturen entstammen, in verschiedenen Künsten wirkten und politisch geradezu entgegengesetzte Ansichten vertraten, schufen sie doch in ihrem Bestreben, die Krise der Oper nach Wagner zu überwinden, überraschend ähnliche Formen des epischen Musiktheaters. (1)

Dies zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung machend, teilt Stegmann ihre Arbeit in vier Kapitel ein. Im Kapitel "Berührungspunkte" werden zunächst die persönlichen Kontakte zwischen Strawinsky, Brecht und Weill verfolgt und drei Berliner Inszenierungen Ende der zwanziger Jahre miteinander verglichen: Jeßners Inszenierung des *Ödipus*, Strawinsky/Cocteau's *Oedipus Rex* sowie Weill/Brechts *Mahagonny-Oper*. Im zweiten Kapitel werden Vertreter des europäischen Antiwagnerismus vorgestellt und ihr Einfluß auf Strawinsky und Ramuz sowie Brecht und Weill analysiert. Im dritten Kapitel schließlich werden Strukturmerkmale in diesen beiden Werken betrachtet. Die Stichworte sind "Montage," "Trennung der Elemente" sowie "Dramaturgie der Sichtbarkeit." Im abschließenden vierten Kapitel widmet sich die Autorin zwei Beispielen des epischen Musiktheaters, der *Histoire du Soldat* und der *Dreigroschenoper*. Als Epilog schließlich findet der Leser eine Zusammenfassung, sowie Bibliographie nebst Personen/Werkregister.

Was zunächst beim Lesen auffällt, ist der breite, kulturhistorische Blick, den die Autorin besitzt und der sie davor bewahrt, in einer verengten Perspektive zu argumentieren. Wesentlich ist auch die Betonung der Rolle Kurt Weills bei der praktischen und theoretischen Entwicklung des epischen Musiktheaters Brechts sowie seiner Übermittlung von kunstästhetischen Ideen Strawinskys. Daß sich dies nicht als eine ausschließlich originäre Leistung Brechts vollzog, sondern in diesem Zusammenhang das kunstexperimentelle Schaffen Saties, Milhauds, Kreneks u.a. genannt wird, ist ein weiterer wichtiger Ansatzpunkt ihrer Ausführungen.

Dennoch müßten verschiedentlich einige Termini genauer gefaßt werden. So kennzeichnet die Autorin u.a. Saties "Pa-

rade," Milhauds *Création du monde*, Gershwins *Rhapsody in blue*, Kreneks *Jonny spielt auf* und Tochs *Prinzessin auf der Erbse* gleichermaßen als "Opernexperimente" (2) und verwischt damit die sehr unterschiedlichen Gattungsausprägungen dieser Werke. Auch sind die in diesem Zusammenhang genannten Anregungen des Jazz mit Vorsicht zu verwenden. Was um 1925 in Deutschland unter Jazz verstanden wurde, hatte wenig mit der originären Musik Amerikas zu tun, und die Qualität der Rezeption unter den jungen "seriösen" Komponisten der zwanziger Jahre in Deutschland war höchst unterschiedlich. Das oft verwendete Etikett "Jazzoper" für Kreneks *Jonny spielt auf* ist jedenfalls nicht zutreffend. Auch in einem anderen Punkt müßte die Autorin vorsichtiger sein: so zitiert sie aus einem Vortrag Brechts, den dieser 1939 in Stockholm hielt: "Der Bühnenmeister Piscators hatte ein Buch vor sich zu liegen, das sich von dem Buch des Bühnenmeisters Reinhardt so unterschied wie die Partitur einer Strawinsky-Oper von der Notenvorlage eines Lautensängers" (7). Hier nun allen Ernstes (mit Albrecht Dümling) behaupten zu wollen, Brecht habe Strawinsky-Partituren eingesehen, hieße, den pointierten, witzigen Vergleich mit Brecht überschätzender Buchstaben- Gläubigkeit zu mißdeuten. Hatte Brecht nicht auch Kenntnis von Thomas Manns Romanen (dank Eisler), ohne sie je gelesen zu haben?

Einen weiteren Punkt hätte ich mir genauer gewünscht, der sozusagen ein "Herzstück" des Buches ist, nämlich Brechts bekanntes Modell von dramatischer und epischer Form des Theaters. Vera Stegmann führt richtig aus, daß "die Sekundärliteratur Brechts Gegenüberstellung...zwar häufig, jedoch nur in der revidierten 1938er Fassung zitiert" (89) und fügt das acht Jahre frühere und abweichende Modell-Schema im 2. Heft der *Versuche* als Vergleich an. Übersehen hat sie ein weiteres Modell, das Brecht in einer nahezu identischen Aufsatzfassung unter dem Titel "Zur Soziologie der Oper/Anmerkungen zu *Mahagonny*" in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* ebenfalls 1930 veröffentlichte. Insgesamt handelt es sich also um drei Modellvarianten. Da Brechts Texte "work in progress" darstellen, sind diese Abweichungen ein ernstzunehmender Hinweis auf die veränderte Sicht des Dramatikers. Das hätte im Rahmen dieses Buches eines ausführlicheren Diskurses bedurft.

Erfreulich ist dagegen, wie differenziert Stegmann an anderen Stellen argumentiert, indem sie hinter sprachlichen Genauigkeiten komplexe theatrale Bedeutungen aufzeigt, wie im Falle der *Histoire du soldat*:

Zu oft bezeichnen Kritiker wie Übersetzer den "lecteur" schlichtweg als "Erzähler" bzw. "narrator". Dabei vernachlässigen sie, daß der französische Text die Figur bewußt "lecteur", nicht "narrateur" nennt.... Gerade diese Mehrdeutigkeit weist jedoch auf die schillernden Funktionen des Vorlesers hin. Er wandelt ständig seine Perspektive, oszilliert zwischen Distanzierung und Einfühlung, wendet sich mal an den Zuschauer, mal an den Soldaten. Als Vorleser liest er dem Zuschauer die Handlung vor, als Leser, der zuweilen noch nicht einmal mit seiner Lektüre vertraut scheint, kann er gelegentlich Gesten der Verwunderung oder eigene Ansichten über das Spiel nur schwer unterdrücken. (153)

Hier zeigt die Autorin Perspektiven auf, die ich als Gewinn des lesenswerten, informativen Buches betrachte.

Es ist kein Zufall, daß drei der oben besprochenen Bücher das Erscheinungsjahr 1990 tragen, da sie im Hinblick auf den 90. Geburtstag Kurt Weills erschienen sind. Auch der Duisburger Weill-Kongreß im März 1990 mit seinem umfangreichen Begleitprogramm an Konzert- und Opernaufführungen sowie Radiosendungen schärfte das öffentliche Bewußtsein für die noch immer ungenügende Aufarbeitung von Weills Gesamtwerk. Sondiert man den gegenwärtigen CD- Markt unter diesem Aspekt, so setzt zweifellos das in Deutschland produzierende Label Capriccio in der Erschließung seines kompositorischen Oeuvres den Hauptakzent.

1988 begann Capriccio eine langfristige Kurt-Weill-Edition mit der Gesamtaufnahme der *Mahagonny*-Oper, die — wie auch in den nachfolgenden Produktionen — unter der Leitung von Jan Latham-König und dem Kölner Rundfunkorchester bzw. dem Pro Musica-Ensemble standen. Bisher war nur die 1956 in Deutschland produzierte CBS-Gesamtaufnahme mit Lotte Lenya unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg erhältlich, ein inzwischen bereits historisches Dokument. Nach 1988 brachte Capriccio eine Reihe weiterer Neueinstudierungen oder Re-Editionen heraus: den 1927 nach einem Libretto von Georg Kaiser komponierten Operneinakter *Der Zar läßt sich photographieren*, das Lehrstück *Der Lindberghflug* (in einer Neueinstudierung der Weillschen Fassung und der Ergänzung durch die 1930 produzierte, aber leider fragmentarische Aufnahme der Weill/Hindemith-Fassung unter Hermann Scherchen), die erste Gesamtaufnahme von *Happy End* (mit Finale "Hosiann-

ah Rockefeller") sowie die erste Gesamtaufnahme des *Silbersee* betitelten *Wintermärchens* von Georg Kaiser, einer Oper für Schauspieler.

Neben diesen zum Teil erstmals aufgenommenen, sorgfältig einstudierten und im Booklet ausführlich kommentierten Werken, ist es ein weiteres Verdienst dieses Labels, schwer zugängliche und nur in kleinstem Sammlerkreis erhältliche historische Aufnahmen durch die digitale Einspielung einem breiten Publikum zugänglich gemacht zu haben: Zum einen die Re-Editionen von Originalaufnahmen zur *Dreigroschenoper* von 1928-30, zum anderen eine mit *O Moon of Alabama* betitelte Sammlung von Songs aus den Jahren 1928-44. Der Wert dieser seltenen, durch Faschismus und Krieg stark dezimierten Schellackplatten besteht vor allem in der akustischen Vergegenwärtigung historischer Klangbilder. So fallen die Sopranstimmen Carola Nehers und Lotte Lenyas in der *Dreigroschenoper* auf. Als "süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel" beschrieb sie 1935 Ernst Bloch. Beim Hörvergleich zeigt sich in vielen heutigen Aufnahmen eine Tendenz zu tieferen und dunkleren Stimmlagen, als ob jene hohen ein Charakteristikum singender Schauspielerinnen der zwanziger Jahre gewesen seien. Zugleich wird bei diesen historischen Aufnahmen deutlich, daß Weills Gratwanderung zwischen "ernster" und "unterhaltsamer" Musik schon 1929 schwierig auszubalancieren war: da bemächtigt sich das Haller-Revue-Jazz-Orchester unter Kapellmeister Hans Schindler der "Moritat" als Instrumentalnummer, oder gar Marek Weber und sein Orchester stellten ein "Tanz-Potpourri" aus der *Dreigroschenoper* mit "beliebten" Melodien zusammen, die zum 5-Uhr- Tee im Berliner Hotel Adlon gespielt wurden. Brecht und Weill waren mit der Kommerzialisierung ihrer Elaborate in mehrfacher Hinsicht sehr einverstanden, jedoch zeigt jene bis heute nicht ausgefochtene Diskussion um originalgetreue Interpretation oder bearbeitenden Eingriff an diesen Beispielen ihre lange Geschichte.

Wie gegenwärtig das Problem des bearbeitenden Eingriffs in die Musik zur *Dreigroschenoper* ist, zeigt der Soundtrack zu dem unlängst entstandenen amerikanischen Film *Mack the Knife*, bei dem nicht das Schiffbauerdamm-Theater, sondern der Broadway Pate gestanden hat: schon die Musikarrangements verraten es. Dennoch hat die musikalische Gesamtdarbietung jene notwendige Aggressivität, die der letzten Inszenierung am Berliner Ensemble abhanden zu kommen drohte. Musikalisch wesentlich überzeugender dagegen ist die

1966 entstandene *Dreigroschenoper*-Einspielung der Frankfurter Oper unter Wolfgang Rennert, die seit 1990 in der CD-Version wieder erhältlich ist. Schließlich sei auch die unter Victor Symonette bei Koch edierte *Dreigroschenoper* hervorgehoben, die sich durch eine bestechende musikalische Klarheit des Orchesters auszeichnet.

Unter den historischen Aufnahmen wäre noch die 1929 uraufgeführte *Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester* zu nennen, die in einer Aufnahme von 1931 unter Otto Klemperer gleich zweifach vorliegt (Capriccio, Koch). Zu den Raritäten gehören auch die 1943 bei Bost Records erschienenen *Six Songs by Kurt Weill* in Klavierarrangements des Komponisten. Neben im Exil entstandenen Liedern enthält die Aufnahme (mit Kurt Weill am Klavier, Gesang Lotte Lenya) den "Surabaya-Johnny" und "Wie man sich bettet." Auch hier ist durch die Re-Edition ein seltenes Beispiel authentischer Interpretation wieder erschlossen worden. Aber auch die Musik des frühen, bei Ferruccio Busoni studierenden Weill wurde inzwischen eingespielt, so der Liedzyklus *Frauentanz* von 1923 des exzellent spielenden Ensemble Modern unter HK Gruber, das "Recordare" (ein live-Mitschnitt eines im Rahmen des Weill-Festivals 1990 in Düsseldorf stattfindenden Konzertes) oder eine Neueinspielung der beiden Symphonien von 1921 und 1933 bei Nimbus.

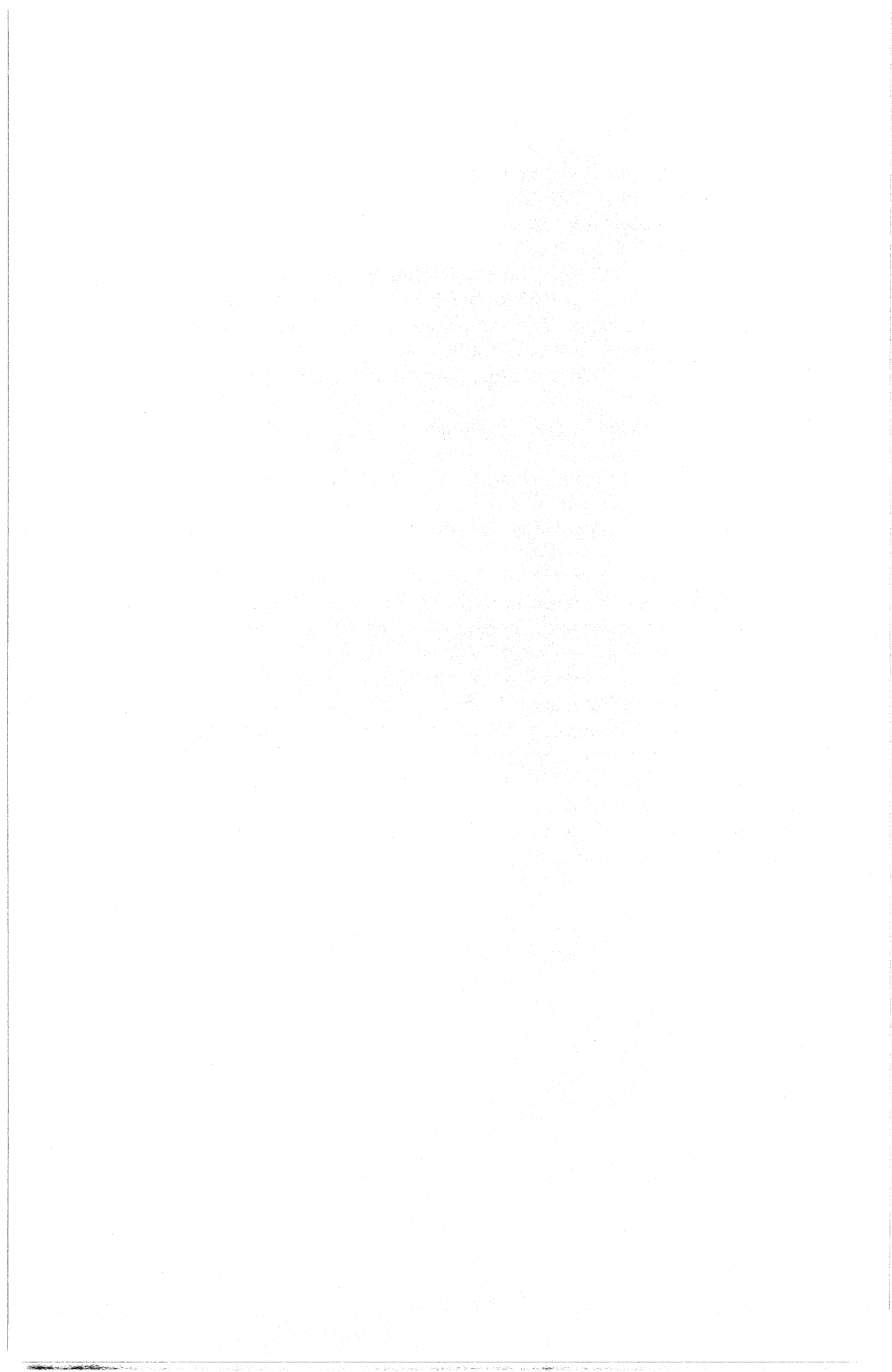
Der Blick auf die hier als CD zur Verfügung stehenden Weill-Editionen zeigt jedoch eine deutliche Bevorzugung des "europäischen" Weill zuungunsten des amerikanischen. Nur gelegentlich findet man ein Werk aus der Zeit des USA-Exils vor: etwa die *Four Walt Whitman Songs* von 1942-47 oder die 1948 entstandene Volksoper *Down in the Valley* (Text Arnold Sundgaard). Es bleibt zu hoffen, daß sich künftig die immer noch ungleiche Zweigewichtung des "amerikanischen" und "europäischen" Weill zugunsten eines "ganzheitlichen" Komponisten verschiebt.

Auswahldiskographie

- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König, CAPRICCIO 10160/61)
- Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Orchester des Norddeutschen Rundfunks, Wilhelm Brückner-Rüggeberg, CBS M2K 77341)
- Der Zar läßt sich photographieren* (Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König, CAPRICCIO 10160/61)
- Der Lindberghflug* (Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König, CAPRICCIO 10250)
- Happy End* (Pro Musica Köln, König Ensemble, Jan Latham-König, CAPRICCIO 60015-1)
- Der Silbersee* (Kölner Rundfunkorchester, Jan Latham-König, CAPRICCIO 60011-2)
- Die Dreigroschenoper* (Historische Originalaufnahmen 1928-31 mit Paulsen, Neher, Lenja u.a., CAPRICCIO 10346)
- O Moon of Alabama* (Pasetti, Lenja, Mackeben, Busch, Weill u.a., CBS 10347)
- Mack the Knife* (Julia, Harris, Migenes, Daltrey u.a., CBS MK 45630)
- Die Dreigroschenoper* (Frankfurter Oper, Wolfgang Rennert, PHILIPS 426668-2)
- Threepenny Opera* (The Bulgarian Television and Radio Symphony Orchestra, Victor C. Symonette, KOCH 3-700-6-2)
- Kleine Dreigroschenmusik* (Orchester der Staatsoper Berlin, Otto Klemperer, KOCH 3-7053-2, CAPRICCIO 10346)
- Six Songs by Kurt Weill* (Lenja, Weill, CAPRICCIO 10347)
- Frauentanz* (Hardy, Ensemble Modern, HK Gruber, LARGO 5114)
- Recordare* (Niederrheinische Chorgemeinschaft u.a., Hartmut Schmidt, KOCH 314050 H1)
- Symphonien Nr. 1 und 2* (The Gulbenkian Orchestra, Michel Swierczewski, NIMBUS 5283)
- Four Walt Whitman Songs* (Holzmair, Schumann-Kammerorchester, Marc-Andreas Schlingensiefen, KOCH 314050 H1)
- Down in the Valley* (Orchester Campus Cantat 90 u.a., Willi Gundlach, CAPRICCIO 60020-1)

Weitere CD-Einspielungen:

- Die Dreigroschenoper* (Kollo, Adorf, Lemper u.a., John Mauceri, DECCA 430075-2 DH)
- Die Dreigroschenoper* Berlin 1930 (Lenja, Gerron, Dietrich u.a., TELDEC 9031-72025-2)
- Die Dreigroschenoper* (Lenja, Orchester des Senders Freies Berlin, Wilhelm Brückner-Rüggeberg, CBS MK 42637)
- Berlin & American Theater Songs* (Lenja, Maurice Levine, Roger Bean, CBS MK 42658)
- Stratas sings Weill* (Stratas, Gerard Schwarz, NONESUCH 979131-2)
- Theresa Stratas - The Unknown Kurt Weill* (NONESUCH 7559-79019)
- Der Jasager* (Alexander-von Humboldt-Gymnasium Konstanz, Peter Bauer, FONO FCD 97734)
- Brecht-Weill-Songs* (May, Studioorchester, Henry Krttschil, CAPRICCIO 10180)
- Die zwanziger Jahre / Die dreißiger Jahre* (Staats- und Domchor Berlin u.a., Christian Grube, THOROFON CTH 2043/2044)
- Die sieben Todsünden* (Lemper, RIAS Berlin Sinfonietta, John Mauceri, DECCA 430168-2)
- Die sieben Todsünden* (Lenya, Orchester und Chor, Wilhelm Brückner-Rüggeberg, CBS MPK 45886)
- Die sieben Todsünden* (May, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Herbert Kegel, BERLIN CLASSICS BC 2069-2)
- Alles wandelt sich* (Pietsch, Kupke, Zerbe, NEBELHORN MUSIK BERLIN)
- Street Scene* (Scottish Opera Orchestra & Chorus, John Mauceri, DECCA 433371-2)



Bertolt Brecht, *Schriften 1 (1914-1933)*. Hrsg. von Werner Hecht, Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupaniek. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 21. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. 828 Seiten.

The publication of the first volume of Brecht's *Schriften* in the *Berliner und Frankfurter Ausgabe* is a major step forward in Brecht scholarship. This volume contains all Brecht's theoretical writings from 1914 to 1933, except for essays specifically related to his own plays (these are included in *Schriften 4*, GBFA 24). Unlike previous editions of Brecht's essays, *Schriften 1* does not organize them in terms of theater, literature and art or politics and society but instead adopts a chronological approach. Its sequencing of texts is based on a framework provided by those writings whose dating is uncontroversial, and other texts from the same period are then grouped with framework texts on grounds of thematic similarity. At the same time the editors indicate that their ordering of material does not constitute an attempt to reconstruct Brecht's own work process, a wise precaution in view of the uncertainties surrounding the dating of many pieces.

Schriften 1 is a significant improvement on existing editions of Brecht's earlier theoretical writings in three respects: a large amount of previously unpublished material is presented, the dating and editing of individual essays is far more scrupulous than the scholarship of *Schriften zum Theater* or *Gesammelte Werke*, and the copious endnotes contained in the *Kommentar* section are throughout impressive. The most important substantive differences between this and previous editions concern the period from 1926 to 1932. No fewer than 137 of the 158 newly published pieces were produced during this period, and many other essays written at this time are redated and reedited. The redated essays include several classics of Brechtian theory such as "Tendenz der Volksbühne: reine Kunst" (now dated 1927, was dated 1926), "Der Piscatorische Versuch" (1927, 1926), "Der einzige Zuschauer für meine Stücke" (1928, 1926), "Primat des Apparates" (1928, 1927), "Basis der Kunst" (1930, 1927), "Über einen Typus moderner Schauspielerin" (1927, 1929), "Der soziologische Raum des bürgerlichen Theaters" (1932, 1930) and "Über das 'Ding an sich'" (1930, 1932). One is struck by the altered dating of essays previously assumed to have been written in 1926; most

intriguing is the case of "Der einzige Zuschauer," which suggests that Brecht's shift to Marxism may indeed have occurred later than is commonly supposed. Significantly re-edited texts include "Die Not des Theaters," "Kölner Rundfunkgespräch" (now retitled "Neue Dramatik"), "Über eine neue Dramatik," "Die dialektische Dramatik" and "Anschauungsunterricht für neues Sehen der Dinge" (which is now printed as four separate pieces). Although certain of these editorial decisions might seem to be somewhat arbitrary, most are accounted for in detail in the *Kommentar*; but whatever quibbles one might have, there is no doubt that existing accounts of Brecht's theoretical trajectory from 1926 to 1932 need of revision.

The new material presented in *Schriften 1* is of variable significance. The approximately twenty pieces written between 1914 and 1925 add little of moment to our understanding of Brecht's early years, while at most 35% of the later essays merit detailed consideration. Spatial constraints prevent an in-depth analysis of this material, so I shall comment briefly on a selection of the more interesting essays.

The 1927 essay "Aus dem ABC des epischen Theaters" deals with the role of film in epic theater, presumably under the impact of Piscator's work. The most striking aspect of Brecht's discussion is his assertion that film, like graphic art in general, is essentially static and is structured paratactically. Although this means that film cannot generate action in the strictly dramatic sense, the abstract way in which film depicts everyday reality enables it to confront and contest that reality. Brecht's concern with representation and realism is also central to "Realismus und Realität" (1929). This essay presents a sharp critique of mimetic/photographic realism and indicates two main trajectories for modern drama — on the one hand materialist or dialectical drama in the epic/documentary mode, which will simply conserve conventional theater, and on the other the *Lehrtheater*, a new type of institution without spectators and associated with a collective, classless community. A year later Brecht drafted a series of commentaries on acting (*Schriften 1*: 388-95) which deal with the new demands made by epic theater on actors whose techniques are rooted in an unholy alliance of expressive and illusionist aesthetics and constitute a useful supplement to the 1929 "Dialog Über Schauspielkunst."

Brecht's more general aesthetic concerns are also the subject of the important essay "Über neue Kritik" (1930), which presents a classic Marxist critique of bourgeois literary history with clear, contemporary resonance. Brecht rejects all attempts to define "literature" in terms of *belles lettres* and insists on a sociological approach to culture. He argues that retrospective reconstructions of the canon based on "great works" are unhistorical because they pay insufficient attention to those works which were culturally dominant in their own time, readers' perceptions of them and their interconnections with other modes of writing such as legal and scientific texts. These latter points more than adequately justify the editorial refusal in *Schriften 1* to package Brecht's writings in neat generic boxes, so as to enable Brecht's readers to appreciate the multidisciplinary and dialectical interconnections of his own theoretical work. I urge my readers to give their disintegrating copies of *Gesammelte Werke* to worthy graduate students, donate their obsolete volumes of *Schriften zum Theater* to the local museum and obtain *Schriften 1* in order to reassess Brecht's development as a writer in the crucial years prior to 1933.

Steve Giles
University of Nottingham

**Bertolt Brecht, *Liebste Bi: Briefe an Paula Banholzer.*
Hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim.
Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1992. 103 Seiten.**

Was mag Walter Brecht bewogen haben, die Briefe seines Bruders an seine erste große Liebe unter Verschuß zu halten? Sie galten als verschollen. Paula Banholzer selbst glaubte, daß ihre Mutter — die bemüht war, bürgerliche Ordnung ins Leben der Tochter zu bringen — die Briefe bei einem Umzug vernichtet hätte. Sie muß sie aber der Familie Brecht übergeben haben. Jedenfalls wurden die 29 Briefe erst im Nachlaß Walters gefunden und sind mittlerweile in den Besitz der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek übergegangen. Zusammen mit den wenigen bereits bekannten Briefen Brechts an Paula Banholzer und einigen Fotos wurden sie jetzt vom Suhrkamp Verlag publiziert.

Wäre diesen Briefen nicht die Edition der wenige Jahre später verfaßten Briefe an Marianne Zoff vorausgegangen, aus denen auch ersichtlich wird, daß sich der junge Brecht nicht nur aufbrausende Gefühle, sondern auch sprachlichen Kitsch leistete, könnten die im Jahre 1917 einsetzenden Briefe an Paula, die er auch "Bittersweet" oder kurz "Bi" nannte, als noch größere Überraschung gelten:

Einsam bin ich wie die weinenden Rosse des Achilles, oh Du liebliche Rose blühend im mondlichten Tal der Verläumdung, wo es so unheimlich hell ist! Siehe, ich grüße Dich, Du Futter meiner Bandwurmsätze, Du Sphinx meines Mondscheinnachtskahnfahrtentraumwahnsinns, Du funkelnder Hohlspiegel des Nirwana, stolze, kluge Perlenfischerin im Meer dieses Unsinns, schmücke Dich mit den Perlen, kleine Ingeborg Brennessel! (16)

Dieser immer wieder kehrende Überschwang ist um so erstaunlicher, da Brecht in seinen etwa zur gleichen Zeit verfaßten Stücken *Baal* und *Trommeln in der Nacht* bereits eine verknappende, das Klare und Klassische hervorkehrende Sprache gefunden hatte und in seinen späteren Jahren nur noch der leidenschaftslose Schreiber eines dünnen Briefstils war.

Gut, daß die Herausgeber dieser Briefe auch die eigenwillige Orthographie des Jungautors belassen haben, der die Suche nach dem ihm gemäßen Schreibstil noch nicht abgeschlossen hatte. Die Briefe an Paula, sind aber auch deshalb bedeutsam, weil nur wenige Selbstzeugnisse Brechts aus dieser

Zeit existieren. Sein damaliges Bild ist bislang hauptsächlich von den nicht eifersuchtsfreien Zeugnissen des Bruders und der Augsburger Freunde geprägt — aber auch von den 1981 erschienenen Erinnerungen der Paula Banholzer. Erst nachdem sich die Stadt Augsburg durchgerungen hatte, das Erbe ihres Dichtersohnes anzutreten und Paulas Gatte gestorben war — der auf Brecht unsäglich eifersüchtig gewesen war — offenbarte sich die alte Dame. Ihr damaliger Bericht war das erste Dokument, das den nicht nur bei Feministinnen verbreiteten Vorurteilen gegen den angeblich rücksichtslosen Frauenverschleißer Brecht etwas entgegensetzte. Sie schilderte ihn liebevoll und durchaus auch verantwortungsbewußt — ein Bild, das die nun zugänglichen Briefe eindrucksvoll bestätigen.

Paula hatte sich — so schrieb sie — dem ihr häßlich erscheinenden Brecht zwei Jahre lang verweigert, sei dann aber die "sieben glücklichsten Jahre ihres Lebens" von ihm "auf Händen getragen" worden. Der Bannkraft seiner Sprache war sie verfallen — und das nicht nur in der Zeit, als Brecht sie lediglich zu Spaziergängen verführen konnte. Später brauchte sie Jahre, um sich von ihm zu lösen. Er verstand es mehrmals, ihr anderweitige Verlobungen und Heiratsabsichten in stundenlangen Monologen auszureden (siehe Banholzer, *Meine Zeit mit Bert Brecht*, München 1981). Und so erklärt sich denn auch wohl die blumige Sprache der Briefe aus dem Wissen des Liebhabers, daß diese seine Hauptwaffe gegenüber der Stadtschönheit Paula war: "...trübe nicht Deine herrlichen Augen, Du Bewunderin meiner Vergleiche!" (12)

Ihre Augen trübten sich dennoch. Gleich, nachdem sie sich Brecht ganz hingegeben hatte, wurde sie schwanger. Darüber schrieb er an Cas Neher: "...ich habe nur so Angst für Bittersweet...sie hat mir nicht einmal einen Vorwurf gemacht...Sie hat ein Gesichtchen wie ein kleines Kind, wenn sie Angst oder Freude hat. Und dieses Gesichtchen hat sie jetzt (zu) oft" (Brecht, *Briefe*, Frankfurt/M. 1981, S. 50).

Die ungewollte Schwangerschaft wächst sich in der Tat zur Katastrophe aus. Paulas Vater — ein katholischer Arzt, erlaubte keine Heirat mit dem aus protestantischem Hause stammenden jungen Dichter, den er wohl für einen verwahrlosten Landstreicher hielt. Er warf seine Tochter ohne einen Pfennig aus dem Haus. In Kimratshofen, im Allgäu, mußte Bi auf die Geburt des Sohnes warten, materiell abgesichert allein durch einen Teil des mageren Taschengelds, das Brecht vom Vater erhielt. Zwischen seinen zahlreichen Besuchen schrieb er an seine "kleine Madonna im Bauernbett": "Und vielleicht sieht unser Kind zum erstenmal das Licht einer dämmerigen

Bauernstube und hört als erstes das sanfte Blöken der guten Schafe und das dunkle Gemuhe mütterlicher Kühe — wie der kleine Jude in Bethlehem, nur, daß damals ein noch heiligerer Geist schuld war als ich es bin" (26). Seiner Verantwortung als Familienvater will er sich stellen: vom Druck der damals fieberhaft angeschlossenen ersten Stücke erwartet er 10.000 Mark. Wenn er zum Stück *Spartakus* anmerkt: "Er wurde doch nur für Dich geschrieben" (33), dann ist damit nicht nur ausgedrückt, daß Paula seine Muse, "das Futter" seiner "Bandwurmsätze" war, sondern zugleich die Hoffnung, für sie Geld aufzutreiben. Die Manie, mit seiner Dichtung schnell zu Geld zu kommen, traktierte ihn auch drei Jahre später, als Marianne Zoff ("Ma") von ihm schwanger wurde. Zu Geld sollte er bekanntlich erst gegen Ende der zwanziger Jahre kommen.

Die für ihn und Paula komplizierte Zeit der ersten Elternschaft fiel zusammen mit der 1919 auch in Augsburg ausgerufenen Räterepublik:

Übrigens bin ich vollens ganz zum Bolschewisten geworden. Freilich bin ich gegen jede Gewalt, und da ich hier Einfluß habe, kann ich da einiges tun. ...[W]enn ihr hört, daß Augsburg nicht gekämpft und Blut vergossen hat, dann kannst Du sicher sein, daß ich...sehr darum verdient bin. Einmal wird die Räterepublik doch durchdringen. Na, zu Wichtigerem! Wie geht es dir? Bitte behandle den kleinen Sohn des großen Brecht recht höflich! ...Anfang der Woche ließ mich Vater nicht weg, wegen der Unruhen. Anfang nächster komm ich bestimmt. (42)

Obwohl Brecht in diesen Briefen mehrmals seinen Glauben äußert, daß die Räterepublik "wiederkommen" würde, ist es damals noch zu keiner endgültigen Politisierung gekommen. 1920 wird er in sein Tagebuch schreiben: "Ich bin jetzt sehr gegen den Bolschewismus...Ich danke für Obst und bitte um ein Auto" (Aufzeichnung vom 12.9.1920; *Tagebücher 1920-1922*, Berlin und Weimar 1976, S. 57).

Aber die zeitliche Konkordanz der Niederschlagung der Räterepublik mit der weiterhin ablehnenden Haltung beider Familien gegenüber Paula und ihrem Sohn Frank mag für Brecht den Ausschlag gegeben haben, daß er endgültig zum Antibürger wurde. Mit Bi, die 1920 als Dienstmädchen nach Nürnberg gehen mußte, verlebte er indes noch mehrere glückliche Jahre, während Frank in Kimratshofen blieb. Er wurde später von den in Wien lebenden Familien der Marianne Zoff und der Helene Weigel aufgenommen. In den dreißiger Jahren

konnte er endlich nach Augsburg, in die Nähe seiner Mutter kommen. Frank Banholzer korrespondierte mit seinem Vater im skandinavischen Exil, wollte selbst Schauspieler und dann Schriftsteller werden, fiel aber im Kriege.

Vieles spricht dafür, daß sich in Paula Banholzer bereits das Urbild der späteren Geliebten-Mitarbeiterinnen erkennen läßt. Aus den 1920 einsetzenden Tagebüchern geht hervor, daß Brecht sie zur Schauspielerin machen wollte. In den hier vorliegenden Briefen hält er Paula zum Singen an und versucht, sie zur literarischen Urteilskraft zu ermutigen: "Spielst du viel Klavier? Und dann sollst Du auch mehr singen. Du hast eine recht gute, brauchbare Stimme. Lerne vor allem die Lönlieder auswendig! Dein Urteil über Niels Lyne ist recht annehmbar!" (51) Auch die Widerspenstigkeit der schreibfaulen und koketten Paula — deren Gegenliebe er sich nie sicher war, denn sogar in Kimratshofen hatte sie andere Verehrer — hat Brecht eigentlich angezogen. Entgegen der weitverbreiteten Ansicht, hat er auch später zwar Treue von seinen Frauen verlangt, Untreue aber immer vergeben.

Die Bewunderung für die seelisch unabhängige und die Freude an der starken, talentierten Frau spricht deutlicher aus den Briefen als es die — vom feministischen Standpunkt her — skandalösen Anreden wie: "meine kleine Frau" oder "dumme kleine Geiß" vermuten lassen könnten: sie waren wohl spaßhaft gemeint. Die Heiratspläne mit Bi blieben selbst während der Ehe mit Marianne Zoff bestehen (Marianne war erschüttert, als sie einen Brief Brechts an Paula fand: "...soviel Liebe und Zärtlichkeit hätte ich ihm eigentlich gar nicht zugetraut" (Aufzeichnung von Zoff etwa 1923; Brecht, *Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob*, Frankfurt/M. 1991, S. 86). Helene Weigel wurde von Brecht 1924 einmal gebeten, Bi endgültig nach Berlin zu holen — ein Auftrag, den die lebenskluge Weigel sogar auszuführen versuchte. Aber Paula roch die Konkurrentin und hatte sich ohnehin endgültig für einen anderen Mann entschieden.

Es ist jedoch bekannt, daß der alte Brecht in den fünfziger Jahren wieder daran dachte, seine Jugendfreundin nach Berlin kommen zu lassen. Als sich dieser Plan nicht realisieren ließ, schrieb er in sein Tagebuch: "Die Freundin, die ich jetzt habe und die vielleicht meine letzte ist, gleicht sehr meiner ersten..." (Aufzeichnung von 1953 oder 1954; *Tagebücher*, S. 216).

Sabine Kebir
Berlin

Sheila McAlpine, *Visual Aids in the Productions of the First Piscator-Bühne 1927-28*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990. 296 pages, illustrated.

Sheila McAlpine admits that Piscator never used the term "visual aids" to describe the visual and technical elements he employed for his productions. Yet she feels it is an appropriate term for describing these elements, as they extended the visual possibilities of the stage and, for Piscator, reinforced the didactic nature of the political content.

McAlpine brings together in one volume the description and critique of the films, projections, cartoons and sets in Piscator's four productions at the first Piscator-Bühne: *Hoppla, wir leben!*; *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*; *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*; and *Konjunktur*. She shows how the "visual aids" were the primary signifiers of location as well as historicization, rather than the text. She also includes extensive comparisons between Brecht's theoretical writing on the technical elements and Piscator's production approaches, establishing the difference in their approaches to a common goal. McAlpine begins with a necessary survey of Piscator's political theater, concentrating on the productions of *Revue Roter Rummel* and *Trotz alledem!* in which Piscator's theories of the political theater were first articulated and which became the catalyst for the fully-developed technical elements of the first Piscator-Bühne.

The remaining chapters are given over to a complete description and evaluation of each of the four productions, broken down into sections on text, sets, film and projections and critical commentary. The text, however, needs more production photos and original sketches; McAlpine provides only four black-and-white photos of the productions and nothing from *Schwejk*. While there is ample analysis of the scripts and their political content, McAlpine never applies a clear paradigm for an analysis of the visual elements in terms of design and the effectiveness of those designs in the overall reorganization of the stage space. Her analysis of the didactic character of the design elements is well formulated, but further insight into the collaborative nature and individuals' contributions in performance teams would have been desirable. For example, McAlpine positions Traugott Müller so that the reader is left with the impression as if the designs were primarily the creations of Piscator with Müller merely executing Piscator's wishes. In fact, Müller was much more instrumental in the reorganization of Piscator's stage space than McAlpine allows. She misinter-

prets one of his most significant comments about "desiring to rid the stage of scenery" for *Rasputin* by stating that this remark "does come rather oddly from one who designed such elaborate ones" (159). Clearly Müller's intent was to rid the stage of the "Guckfenster" illusionary scenery and to replace it with architectonic elements more expressive of the new themes of the drama.

These reservations, however, are secondary to McAlpine's important work of situating the design elements within the context of Piscator's political theater and its role in providing the basis for Brecht's Epic design elements. She concentrates on how these elements reinforced Piscator's primary claim to a Marxist-centered approach to production concepts. She points to the effective use of Piscator's technical choices in reinforcing his Marxist point of view. The new aesthetic, according to Piscator, was one oriented toward a "...historischen Materialismus von Karl Marx. Es waren marxistische Bühnenbauten" (80). He goes on to say that every stage — from his "Etagen-bühnen" for *Hoppla* to the "Segment-Globus-Bühne" for *Rasputin* — served one purpose: "...jede einzelne Szene in Verbindung zu setzen mit dem universellen gesellschaftlichen Geschehen und sie damit ins *Historische zu steigern*" (80). For Piscator, "eine technische Revolution, sei es auf der Bühne oder sonstwo, steht immer in kausaler oder paralleler Beziehung zu einer gesellschaftlichen Umwälzung" (81). In concrete terms this translated into the reduction of design elements to didactic purposes rather than to imaginative ones. Piscator experimented with the "extreme limits of form" by reducing the imaginative quality of design elements to functional, didactic entities. As McAlpine points out, his use of photomontage negates the creative element found in original drawings, although the arrangement of the photomontage elements introduces the creative element of composition within the stage space, thus creating a new aesthetic.

McAlpine effectively describes and analyzes the disparate design elements as didactic functions that not only furthered the visual impact of stage space but were often the only signifiers of historicization. She notes that *Rasputin*, without the "visual aids," would have been relegated to nothing more than mere "court intrigue." In a field in which the text is normally the focus of critical evaluation in performance, McAlpine's book is an important contribution to furthering the understanding of the entire performance milieu via the *mise-en-scène*.

Geoffrey Eroo
Phoenix College

**Christa Neubert-Herwig and Ulrike Jauslin-Simon,
Benno Besson: Jahre mit Brecht. Willisau,
Switzerland: Theater-Kultur Verlag, 1990. 256
Seiten.**

Benno Besson: Jahre mit Brecht is an excellent guide to both Benno Besson's theater praxis and to his years with Brecht, with whom he had an interesting career. Although he initially broke with the Meister, Besson returned after a two year absence (1950-52) to become one of the best, if not the best of the Brecht-trained directors. With a magnanimity not always in evidence toward his co-workers, Brecht welcomed Besson back to the Ensemble after having dismissed him for among other things losing the notes to *Der Hofmeister*. Following Brecht's death Besson and Wekwerth vied for a role next to Weigel at the Berlin Ensemble. Wekwerth proved himself the better politician; he replaced Weigel at the theater, while Besson went on to establish an international career as a director and teacher. Had Besson succeeded in staying on at the Ensemble, it is possible that the ossification which occurred under Wekwerth might have been avoided.

Herwig and Simon give a good picture of the practical methods in evidence at the Ensemble, and Besson's previously unpublished working notes are well-illustrated and presented. Of particular interest are the notes to his production of Moliere's *Don Juan* at the Volkstheater in Rostock (1952). Brecht was so taken with the production that he forthwith invited Besson back to the Ensemble, having previously banished him to the provinces. Besson was later to direct notable productions of *Don Juan* in Berlin, Vienna and Geneva.

There is considerable documentation of almost every aspect of productions as disparate as *Der Prozess der Jeanne d'Arc* and *Mann ist Mann*. Of real value is Besson's meticulous attention to Brecht's method and his incorporation of that method into every phase of his own theatrical work to the present day. For the theater practitioner and for the interested reader desiring specific detail the book is, as the Widow Begbick might have put it, both "gold and fun." Wirklich Spaß!

Warren Leming
Chicago

Hans Bunge, *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus"*: Eine Dokumentation. Hrsg. vom Brecht-Zentrum Berlin. Berlin: Basis-Druck Verlag, 1991. 393 Seiten.

"Kann es einen 'sozialistischen' Faust geben," fragte Gerhard Schulz 1953 im 6. Heft der *Neuen Deutschen Literatur* und gab sich selbst die Antwort: "Meiner Ansicht nach nicht" (251). Vieles ist in diesem Buch gebündelt: konstruktive, dringliche Fragen nach möglichen kulturellen Erbgütern des sich eben bildenden DDR-Staates, ein hohes Niveau der Auseinandersetzung mit Eislers Operntext einerseits und Diffamierung, intrigante Argumentation, haltlose Verdächtigungen andererseits. Auch das Verhalten der Diskutanten reicht weit: von Walter Felsensteins Anmahnung einer ihm nicht mehr gewährleisteten Kultur des Streits, über Brechts taktierende Inschutznahme Eislers bis hin zum offenen Frontalangriff von Walter Girnus und Ernst Hermann Meyer. Das Buch ist ein Lehrbeispiel für die Behinderung und schließlich Verhinderung von kritischer Kunst, die besonders in Krisenzeiten schnell in den Geruch des Antisozialistischen kam. Hans Bunge macht es deutlich, wenn er den Bogen bis in das Jahr 1968 schlägt: die scharfe Polemik gegen die (Goethesche) *Faust*-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin und schließlich das Verbot des Eislerschen *Johann Faustus* am Volkstheater Rostock und am Berliner Ensemble in der bleiernen Zeit unmittelbar nach dem Einmarsch in die Tschechoslowakei.

Die heftige Attacke gegen Eislers Experiment und der insistierende Rekurs auf das sogenannte "klassische Erbe" offenbart Verunsicherung zwischen den Zeilen. Klassische Kunst und ein daraus abgeleiteter dürrer Regelkanon sollten dem unerprobten Gesellschaftsmodell eine sichere Plattform geben. Die spätere Irritation von Künstlern wie Heiner Müller waren Ausdruck des Wissens darum. Sie hofften, daß nach dem 13. August 1961 — da die äußeren Grenzen nun befestigt waren — die künstlerischen fallen und entgrenzt würden. Doch diese Ansicht sollte sich, auch im Hinblick auf den schon acht Jahre unaufgeführten Stücktext Eislers, schnell als ein Irrtum herausstellen.

Bunges Materialband ist ein wesentlicher Baustein innerhalb der inzwischen eingesetzten Aufarbeitung von DDR-Geschichte. Aus seiner langjährigen Beschäftigung mit Hanns Eisler hat er kenntnisreich Dokumente ausgewählt und Texte

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

hart gegeneinandergesetzt. Auch der Zorn war ein Motiv seines Arbeitens, bekennt er in seinem Vorwort:

Wie kam ich dazu, vierhundert Seiten vorgekauften Text in meine Schreibmaschine zu hämmern? War ich krank? ...Ich hatte mehrere Gründe, mich für diese Prozedur zu entschliessen. Erstens: Um meinen Zorn warmzuhalten — darüber, daß Hanns Eisler die Lust verleidet wurde, eine Musik zum 'Faustus'-Libretto zu schreiben.... Zweitens: Um meine Wut zu zügeln — darüber, daß 1968 sowohl mir im Volkstheater Rostock als auch Helene Weigel im Berliner Ensemble vom Minister für Kultur verboten wurde, den Text als Schauspiel beziehungsweise als Lesung auf die Bühne zu bringen. (19)

Insofern ist dieses Buch von einem Mitbetroffenen zusammengestellt, diese Betroffenheit ist spürbar. Aufgenommen hat Bunge die Protokolle der Diskussionen in der Akademie der Künste, zentrale Aufsätze wie den heftig attackierten Essay Ernst Fischers in *Sinn und Form* oder die Stellungnahme der Parteizeitung *Neues Deutschland*. Ergänzt wird dies durch Notizen Eislers, Briefentwürfe des Dramaturgen Bunge im Zusammenhang mit der geplanten Uraufführung am Volkstheater Rostock, durch Zeitungsartikel aus Ost und West.

Bedauerlicherweise hat Bunge am Anmerkungsapparat mehr als nötig gespart. So bleiben dem Leser wesentliche Zusammenhänge verborgen, da alle Namen der im Buch erscheinenden Personen unkommentiert sind. Auch wäre es angesichts des reinen Materialbandes korrekter gewesen, Hans Bunge als Herausgeber, statt als Autor, auszuweisen.

Joachim Lucchesi
Berlin

Antony Tatlow, *Repression and Figuration from Totem to Utopia*. Cultural Studies Working Papers 1. Hong Kong: University of Hong Kong, 1990. 149 pages + 12 color plates and 50 black and white illustrations.

In a welcome new series of working papers from the Comparative Literature Department of Hong Kong University, which has already published several interesting collections from its Colloquia on Literary Theory, Antony Tatlow gives us three essays and an afterword. Unlike the earlier volumes of Proceedings, this volume is not very well produced; in particular, the black and white illustrations are dim and not well keyed into the text. Only the last essay refers directly to Brecht. Nevertheless, there are strong linking themes among the essays, so that they play back onto Brecht, and Brecht is a constant point of reference. Tatlow restates with customary imaginative commitment his insight into Brecht's fascination with Chinese culture — poetry, painting, theater, music and thought — and its efficacy in Brecht's hands as a critique of Western traditions.

The general theme is the engagement with the repressed through animal representation in art. In the first essay, "The Minotaur and the Labyrinth: Racine, Picasso and the Tragic Repressed," Tatlow disengages "the animal sign as an opportunity for a potential self-encounter" (29) from an analysis of Picasso's *Guernica*. He argues that a complex animal mythology deepens rather than blunts its political meaning and then turns this insight on *Phèdre*. He takes his cue from Barthes' Freudian reading of the play in terms of overcoming the incest taboo, with Hippolytus as the main figure who flees the self-encounter at the center of the unicursal labyrinth.

In his *Diaries* Brecht said the struggle was to take place underground and that he was on the track of "a mythology" (49). "Perhaps all engagement with art," Tatlow comments, "is an enticement into the labyrinth of thought, a cognitive ritual offering the opportunity of self-encounter, where the 'self' can only be understood as a culturally produced, psychosocial, rational construct." He ends with Brecht's striking poem "O Falladah" in which a horse narrates its own *sparagmos* and "like *Guernica*, warns us of the consequences to ourselves if we refuse to appreciate this event as a self-encounter, understood in all its psychosocial complexity" (49).

If one is reading as a Brechtian, this essay has the value of showing how political themes may be interwoven with subjective and inner emotional experiences of great intensity and long human standing and expressed in terrible and moving images of animal violence, suggesting a defense of Brecht against the familiar charges of being superficial because political. The conflict (unresolved in this essay) between a deeper, mythic reference binding animal and man and a "socially-constituted self" is at least sometimes resolved in Brecht himself, for example, in a play not mentioned by Tatlow, *Mann ist Mann*.

The second essay, "Words that must speak to the eye: Hogarth and the Comic Repressed," is the shortest and slightest of the three and underestimates how much has in fact been said about this rich topic from Hogarth's time onwards. Most of it consists of summarizing the action of the well-known pieces *A Harlot's Progress*, *A Rake's Progress* and *Mariage à la mode*; in addition there are some interesting comments on his versions of *The Beggars Opera*. In general Hogarth was perceived to elevate the status of the comic. "For Fielding, Hogarth's art, elevating the comic, constituted what he called comic history painting, and gave the comic a serious justification, distinguishing it from burlesque or *caricatura*." Tatlow translates this familiar item into a political point — that the history is of the socially ludicrous, "something in need of a change" (91). Readings of visual comic narrative thus yield serious political meaning (those that are "verbally mediated" yield most, not surprisingly).

The third essay, "Writing Paintings, Painting Thought: Brecht and the Aesthetics of Chinese Art — Acculturation and the Repressed," shows how Brecht's encounters with Chinese art and thought enabled him throughout his life "to engage with the repressed of his own culture" (99). Tatlow offers a series of absorbing encounters: with the Chinese aesthetic *xie yi* or "writing the meaning," referring to the calligraphic style of painting as distinct from the more realist and detailed academic style, and *gong bi* or "working brush" (106); with images, some shared Chinese and Western images such as the plum, clouds and (perhaps the most common in Brecht) flowing water, some Chinese images with very different senses from those a Western reader would attach to them (see for example a fine commentary on the Chinese image of cranes, symbol of fidelity and longevity, in the song "Sieh jene Kraniche in gros-

sem Bogen!" from *Mahagonny* [113f], which gives an entrée into the poem that casts doubt on its "transcendent" interpretations in the West); with a Chinese painting by Gao Qipei (1672-1734), portraying an impressive seated figure in a blue gown which always hung in Brecht's bedroom and which he commented on in the poem "Der Zweifler," very different from the Chinese poem that accompanies it and quite at odds, Tatlow holds, with its Nietzschean interpretations, more properly being read as about "the problematics of practice" (119). Several passages by Brecht on Chinese painting stress its "multiperspectival relational independency": "This order," he remarked, "requires no force" (127). Tatlow further suggests that Brecht's poem forms the creative response of the viewer and so completes the picture, at the same time making "a demand upon the whole person to question his subjectivity." It is thus a paradigm of the aesthetic process Brecht favors. Too briefly — he has written extensively on these topics elsewhere — Tatlow sketches a link with the Chinese theater aesthetic and the acting arts of Mei-Lan Fang as well as with music, suggesting a perspectival rather than a narrative analysis of Brecht's plays (133).

In his Afterword, "From Totemic to Utopian Thought," Tatlow explores *The Tea Root Lion*, another Chinese image to which Brecht attached his own verse, and returns to his starting point in Berger's animals and Brecht's early plays, which "constitute an iconographical zoo, they teem with animal metaphors" and have "labyrinthine plots" (142). The comparison between Racine and Brecht is finally clinched with a quotation from Sartre's "Brecht et les classiques": "The ideal of Brechtian theatre would be that the public like a group of ethnographers suddenly encounters a strange tribe. They recognize themselves, and make themselves exist in the face of themselves as object" (143). This powerful anthropological urge animates Tatlow's lifelong exploration of Chinese culture as a mode of releasing our understanding of Brecht from constricting stereotypes of our own culture. Leaping as its argument does from visual image to image, mimicking the aesthetic it describes, this book conveys an exhilarating air of liberation.

E.S. Shaffer
University of East Anglia

Renate Ullrich, *Mein Kapital bin ich selber: Gespräche mit Theaterfrauen in Berlin-O 1990/1991*. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1991. 196 Seiten.

Mit *Mein Kapital bin ich selber* gibt das Zentrum für Theaterdokumentation und -information im Ostberliner Haus Drama die zweite Dokumentensammlung heraus, die dazu beitragen soll, die Ereignisse im Umfeld der deutschen Wiedervereinigung zu notieren und aufzuarbeiten. Bot der 1990 erschienene Band *Wir treten aus unseren Rollen heraus: Dokumente des Aufbruchs Herbst '89* einen ersten, unkommentierten Überblick zur Verquickung von Theater und sozialem Umbruch, fängt die Ostberliner Theaterwissenschaftlerin Renate Ullrich ein Jahr später in Gesprächen die ersten Überlegungen zu den sich überstürzenden Ereignissen ein.

Es sei wichtig, Erfahrungen frisch zu halten, um sie vor dem schnellen Vergessen und vor der Vereinnahmung durch die Medien zu bewahren. So begründet Ullrich ihr Vorhaben und fügt hinzu, sie habe sich auf *Theaterfrauen* konzentriert, weil sie "die Konflikte der Transformation im allgemeinen zugespitzter und gebündelter erleben als ihre männlichen Kollegen." In den Dialogen geht es um vielfältige Konfrontationserlebnisse: zwischen Ost- und Westtheater, Ost- und Westbürgern, Männern und Frauen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen, zwischen Ost- und Westfrauen. Nicht zuletzt kommen Unterschiede der interviewten Ostberliner Schauspielerinnen und Regisseurinnen untereinander zur Sprache, die nach Alter, Herkunft, politischer Einstellung und beruflichem Werdegang breit gefächert sind.

Die Öffnung der innerdeutschen Grenzen rief tiefgreifende Verunsicherungen bei den DDR-Theaterschaffenden hervor. Die Frauen sehen sich vom bevorstehenden Abspecken der hochsubventionierten Häuser besonders betroffen, obwohl einige die Kündigung auch als Chance nutzen. So trat Gabriele Streichhahn, ehemals Ensemblemitglied im bereits 1990 abgewickelten tip (Theater im Palast), zum einen einer Gruppe bei, die die abgebrochene Arbeit weiterführte, und machte sich zum anderen mit einem Einpersonenstück selbständig. Andere spüren neue Zwänge, die die westdeutsche "Streß- und Wegwerfgesellschaft" mit sich bringt. Dazu gehört, sich bei der Auswahl der Rollen nicht mehr aktiv beteiligen zu können und sich bei Regisseuren mehr anbietern zu müssen: "Dem Chef die Meinung zu sagen...wird als tollkühn gelten und gefährlich

sein. Das sind Entwicklungen, die alle betreffen, die Frauen natürlich besonders," moniert Nadja Engel. Gerade die älteren Frauen sehen der Zukunft mit Sorgen entgegen, wie Christine Gloger vom Berliner Ensemble. Besonders in den letzten drei Interviews zeigt sich unverhohlen die Existenzangst, mit der die Frauen sich konfrontiert sehen und die sie auch an anderen, an Kollegen, Zuschauern und Kindern wahrnehmen.

Der Wechsel ins neue System gestaltete sich für Theaterleute besonders krass. Christine Harbort erinnert sich an die hitzigen inhaltlichen Auseinandersetzungen, die das Theater oft auslöste, und befürchtet das "Sich-Begnügen mit Attitüden," das sie im West-Theater beobachtet hat. Aus dieser exponierten Funktion des Theaters leitete sich in den Herbstmonaten 1989 dann auch die prominente Stellung der Theaterleute in den öffentlichen Kundgebungen und Protesten ab. Johanna Schall resümiert: "Man konnte auf der Bühne keinen Satz sagen, ohne daß er ins Aktuelle übersetzt wurde. Wir sind Öffentlichkeitsarbeiter, also war es für uns leichter zu sprechen als für andere." Den Sinnverlust nach der Wende, die Orientierung des Spielplans an finanziellem Kalkül und Publikumserfolgen, erfahren viele als schmerzlich. Einig sind sich alle, daß das Publikum nun ein anderes ist, daß es andere Erwartungen stellt. Zuweilen klingt in diesen Beschreibungen Abfälligkeit gegenüber den "Wessis" und ihrer Welt des schönen Scheins durch: "Sie sind lieb, rufen Bravo, viel öfter als früher, auch aus anderen Anlässen. Sie klatschen anders als früher: mehr fürs Artifizielle vielleicht" (Schall). Die Identitätskrise des Theaters läßt Widerstandspunkte und Utopien verschwimmen. Einige begreifen ihre Arbeit in der Übergangszeit als "Lebenshilfe" zur Bewältigung der Umbrüche.

Die "Geborgenheit," die viele Frauen im DDR-Theater erlebten, erweckt durchaus zwiespältige Gefühle. Für Monika Lennartz war "dieses Sicherheitsgefühl...angenehm." Andere empfinden es als erdrückend. Amina Gusner, die nun eine Freie Gruppe leitet, nimmt dem Theaterapparat der DDR seine "Verhinderungspolitik" übel. Auch die engagierte Regisseurin Brigitte Soubeyran, die als Erwachsene aus politischen Gründen in die DDR übersiedelte, spricht voll Zorn vom parteigesteuerten Abwürgen des Lebendigen, des Subversiven in der Kunst, dem immer wieder gerade die Begabten und Kreativen zum Opfer fielen: "Dieser DDR weine ich nicht nach."

Obwohl vielen Schauspielerinnen geschlechtsspezifische Probleme am Arbeitsplatz erst im Zuge der Wiedervereinigung auffallen, werden sich viele rückblickend ihrer Isolation und

mangelnden Förderung gewahr, da es nur wenige Regisseurinnen und Intendantinnen gab. Doch die Erkenntnis einer systematischen Diskriminierung von Frauen stößt bei einigen auf Abwehr, da sie der offiziell proklamierten Gleichberechtigung der Geschlechter widerspricht. Andere ziehen aus dem angeblichen beigelegten Nebenwiderspruch den Schluß, es werde beim Eintritt in den Kapitalismus für sie "keinen großen Schritt zurück geben.... Die Frauen sind schon zu emanzipiert" (Gusner).

Ulrichs Fragen orientieren sich zum Teil am Vokabular westlicher, feministischer Theaterwissenschaftlerinnen. So wollte sie wissen, ob oder inwieweit männliche Regisseure den Schauspielerinnen patriarchalische Frauenbilder aufgezwungen hätten, oder auch, ob es eine weibliche Sicht auf Geschichte gäbe. Die Antworten sind symptomatisch für die Verständigungsschwierigkeiten zwischen Ost- und Westfrauen, und reichen von der schnellen Verneinung über Ratlosigkeit bis zur aggressiven Zurückweisung der Formulierung. "Noch einmal so einen gesellschaftlichen Traum? Nicht mit mir," weigert sich die junge Gabriele Streichhahn. "Ich habe nichts, was ich so einfach dafür einsetzen könnte. Ich habe da arge Probleme. Immer selber denken!" sagt Brecht-Enkelin Schall. Und Soubeyran: "Das Wichtigste ist jetzt wohl: unterschiedliche Sichten auf DDR-Geschichte sammeln." Dieses Buch trägt dazu bei.

Katrin Sieg

University of California, San Diego

FatzerMaterial. Sonderheft *Maske und Kothurn*. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft 34/1-4. Wien/Köln: Böhlau-Verlag, 1988. 334 Seiten.

MenschenMaterial I: Die Maßnahme. Eine Theater-Arbeit mit Josef Szeiler. Hrsg. von Aziza Haas, Josef Szeiler und Barbara Wallburg. Berlin: BasisDruck, 1991. 243 Seiten.

Josef Szeiler, Theatermacher aus Wien, hat sich für seine Theaterexperimente sicherlich nicht ohne Grund Brechts radikalste Texte, den *Untergang des Egoisten Johann Fatzer* und *Die Maßnahme*, ausgesucht; dazu liegen nun zwei Publikationen vor, deren Lektüre — dies als Warnung vorweg — schwierig, bisweilen ärgerlich, im ganzen aber doch produktiv ist.

Vor mir liegen 334 Seiten "FatzerMaterial" und 243 Seiten "MenschenMaterial" zum Lesen; oder eher zum Stöbern und Blättern? Ich kann mit diesen Materialien nur umgehen wie Brecht mit seinem Fatzer: "das ganze..., da ja unmöglich einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität zur selbstverständigung." Ich war bei den Spielversuchen in Wien und Berlin nicht dabei — wie also als "Verwerter" umgehen mit dieser nicht unproblematischen schriftlichen Fixierung von Praxis, mit diesen Erfahrungsberichten und Protokollen? Ich finde es wichtig, daß diese Materialien veröffentlicht wurden; vieles aus meiner langjährigen Lehrstück-Praxis auch mit diesen beiden Texten habe ich wiedergefunden, manches Neue entdeckt, anderes aber ist mir sehr fremd, bleibt unverständlich oder interessiert mich nicht. Diese *subjektive* Sichtweise versuche ich sozusagen in einem zweiten Anlauf zu verobjektivieren, versuche als Vermittler zu agieren und den Lesern dieser Rezension Informationen zu liefern.

Der 34. Jahrgang von *Maske und Kothurn*, gewidmet Heiner Müller, dessen *Fatzer*-Fassung als Textgrundlage der Spielversuche diene, enthält drei "FatzerMaterial versuche," die in zeitlicher Abfolge und in zunehmender Ausweitung und "Auflösung" bis zum Scheitern dokumentiert werden.

"FatzerMaterial versuch 1," ein kurzer, konzentrierter Text, in der Sparsamkeit des Ausdrucks die Intensität und Produktivität des Theaters Angelus Novus und seiner "Inszenierung" von Brechts/Müllers "FatzerMaterial" (2.5.-1.6.1985) vermittelnd. Reiner Steinwegs Auseinandersetzung mit diesem "Theater der Zukunft," sehr sensibel und zugleich präzise, beobachtend und zugleich emotional und intellektuell teilhabend am Theaterspiel, veranschaulicht — was sonst in

diesem Buch häufig nur Anspruch bleibt — ein zu Erfahrung verarbeitetes und verdichtetes Erleben.

“FatzerMaterial versuch 2” ist eine Dokumentation eines Praxisseminars am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien, geleitet von Josef Szeiler, eine Dokumentation, bestehend vor allem aus Protokollen, die neben sehr privaten und banalen Passagen auch wichtige Beobachtungen zu Zeitrhythmus, Text und Körper enthalten, z.B. “den text abschreiten, erwandern, manche stellen erscheinen mir so greifbar, greifen mich an” (FM 59). Wichtig ist dabei der genau geregelte Wechsel von Körpertraining und Lesen (von 0 bis 16 Uhr ohne Unterbrechung). Was dagegen fehlt, ist ein bilanzierendes Gespräch, Reflexionen, kritische Distanz.

Stattdessen folgt “FatzerMaterial versuch 3”; die Lektüre der Dokumentation der ersten Phase mit dem Titel “Vom Theater ist zu sagen, was man vom Körper sagt (Dauer 48 Stunden)” ist vor allem wegen der vielen Wiederholungen sehr ermüdend, “die anweisungen zur ausführung,” “die anleitung” als “regelkanon” (FM 169) und die Äußerungen zum Experimentcharakter im zweiten Teil jedoch sind durchaus von Interesse. Auch wenn vieles auf einer reinen Beschreibungsebene bleibt, finde ich diese radikalen Versuche “gegen die Medienscheiße” (FM 331), dieses “EXPERIMENT” gegen “die Dominanz der Produkte” (FM 333) beachtenswert; das *utopische* Potential von Szeilers Theaterarbeit ist — wie reduziert und deformiert auch immer — bei der Lektüre punktuell noch spürbar.

Die zweite vorliegende Veröffentlichung von Szeilers Theaterarbeit besteht aus Fotos, kurzen autobiographischen Texten, der Moskauer Fassung der *Maßnahme*, einem umfangreichen Protokollteil, Kurellas Kritik an der *Maßnahme* von 1931 und einem Ausschnitt aus Tacitus’ *Annalen*. Interessant sind primär die Protokolle, bei denen wiederum diese eigenartige Heterogenität festzustellen ist: neben vielen Wiederholungen und banalen Nebensächlichkeiten zentrale Aspekte der Ausgangssituation, der Intention, der Methoden des Spielprozesses und des Lehrstücktextes. Szeiler hat mit ca. fünfzehn Personen in der Akademie der Künste (Berlin Ost) sieben Tage lang jeweils zwölf Stunden gearbeitet: “es handelt sich um eine reise in sachen maßnahme” (MM 169) und es geht um “das aufsuchen, aufspüren der wurzeln der theatralität, die...im menschlichen körper und seinen darstellungsmöglichkeiten liegen” (MM 72). Dabei soll man den “text nicht wörtlich

nehmen, sondern gegen ihn anspielen, anschreien, langsamsein, ihn verweigern" (MM 77). Szeiler betont:

das ist ein theatertext! der punkt ist, nicht politisches theater, sondern theater politisch machen! die wahrnehmungsweisen der menschen öffnen, die umwelt kriegt einen anderen stellenwert. entgegen einen durch medien, produktion, verkehr usw. gesellschaftlich und (damit zwanghaft) gesetzten rhythmus. (MM 78)

Von dem Text heißt es:

"die maßnahme" greift das theater, wie es betrieben wird, fundamental an. ... "die maßnahme" ist ein verbotener text — verboten für die gesellschaft, die den menschen verbietet. "die maßnahme" ist ein existentieller text. das verbot zwingt den text ins experiment.... (MM 88)

Die Grundfrage des Textes lautet: "...es geht um EIGENTUM — ...um eigentum von tod und leben, darüber werden entscheidungen getroffen" (MM 92).

Wie in nahezu allen intensiven Lehrstück-Spielprozessen kam auch in Szeilers Theaterarbeit eine "tendenz des verschärfens gegen das harmonisieren...auf" (MM 86). Nur so können die Spielenden Erfahrungen mit sich selbst, der Gruppe und den Texten machen; es ist auch "eine reise in den eigenen abgrund/untergrund" (MM 81).

Wenn stimmt, was in einem Protokoll behauptet wird: "josef szeiler ist der jesuit unter den theatermachern" (MM 106), dann trifft sich Szeiler hierin mit *einem* Aspekt der Brechtschen Lehrstücke. Boshaft schreibt J. Bach 1932 in der *Arbeiter-Zeitung* über das Lehrstück: "Es lehrt Jesuitenmoral," und der Theologe Thieme spricht von "christliche(n) Grundwahrheiten." Selbst Heiner Müller rückt Brecht trotz der engen Bezüge zur Luther-Bibel in die Nähe des Katholizismus. Ich denke, diese Anmerkungen haben etwas mit den körperlichen Ritualen der Lehrstücke zu tun, die bisher wenig erforscht sind, und sie verweisen über die christlichen Bezüge hinaus auf Brechts Kontrapunkt in der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts: auf Antonin Artauds "Theater der Grausamkeit." Auch Brechts Lehrstück ist ein Theater des *Körpers*, vor allem des zerstückelten und verstümmelten:

Brechts Lehrstücke durchbrechen die Isolierung und verknüpfen die Lehre [und das Lernen — F.V.] wieder mit der Praxis und dem Körper (Einübung in Haltung), mit der Lust und mit der Gewalt.... In den Lehrstücken scheint die Lust zugunsten der Gewalt gedämpft, doch spielt sie auch hier als Lust in der Gewalt und als Gewalt in der Lust ihre verlockend-verführerische Rolle.... Es ist auch noch eine andere, freilich verwandte Lust im Spiel: die Lust am Mechanischen.... (Rainer Nägele)

Nicht nur das *Badener Lehrstück* ist ein Lehrstück vom Sterben; in Brechts Lehrstück-Texten geht es immer um Leben und Tod, sie thematisieren den Tod und damit ein Leben, das ihn nicht verdrängt, sondern ihn als radikale Negation erträgt.

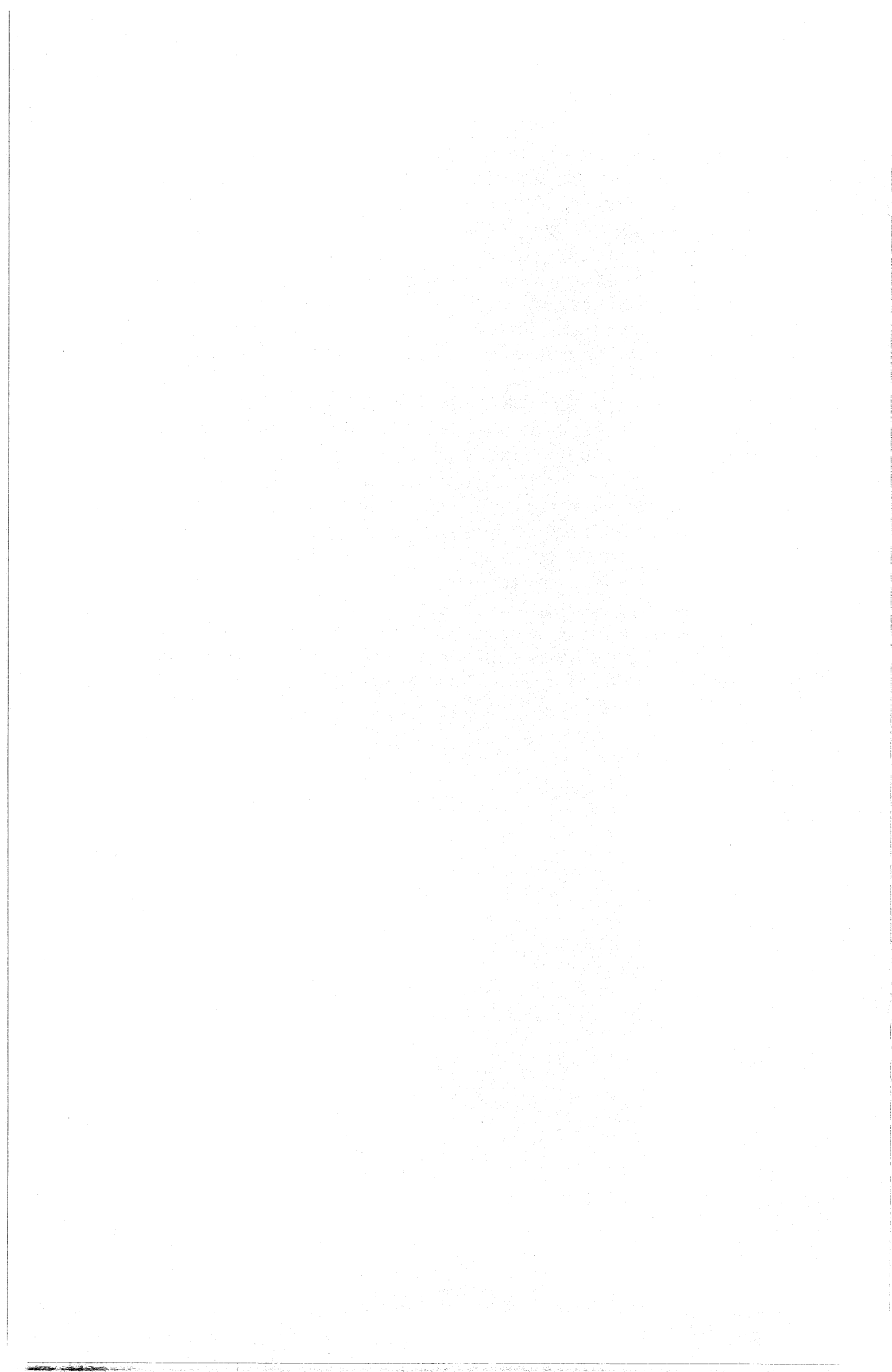
Von dieser Sub-Schicht der Brechtschen Lehrstücke, von der Szeiler meines Erachtens ausgeht und auf die er zugleich in seiner Theaterarbeit hinaus will, sind in der Lektüre nur noch marginale Reste zu spüren. Nur vermuten läßt sich — doch mit guten Gründen —, daß diese Sub-Schicht auch schon in der praktischen Theaterarbeit problematisch geworden ist, daß schon dort Erfahrungsverlust zu spüren war. Szeiler treibt seiner TheaterspielerInnen unter strengen Spiel-Regeln bis zur Erschöpfung. Erst dieser andere Arbeitsrhythmus, dies Anstrengung, ja "Quälerei," wie er es selbst nennt, durchbricht die barbarische Produktion der realen Welt, so daß ein fremder Blick auf diese möglich wird. Gleichwohl bleibt die Frage, ob diese "szeilermaschine" (MM 126), diese "Strafkolonie des Josef Szeiler" (Heiner Müller), nicht auch selbst schon Entfremdung reproduziert bzw. produziert. Zwischen Gewalt als subversiver Kraft und Gewalt als menschenverachtender Zynismus ist oft nur ein schmaler Grad.

Welches Resümee läßt sich aus dem bisher Gesagten ziehen? Mein Eindruck ist sehr widersprüchlich: Szeiler hat sicherlich zwei wichtige Veröffentlichungen vorgelegt, zumal es nur sehr wenige Darstellungen und Untersuchungen der heutigen Lehrstück-Praxis gibt (vgl. Steinweg, *Auf Anregung Bertolt Brechts*, Frankfurt/M. 1978; Koch u.a., *Asoziales Theater*, Köln 1984; Steinweg u.a., *Weil wir ohne Waffen sind*, Frankfurt/M. 1986), aber weniger wäre vielleicht mehr gewesen. Die Betonung der Körperlichkeit des Theaters und speziell der Lehrstück-Spielprozesse halte ich für sehr wichtig, aber *Erfahrung* ist mehr als Erleben, dazu gehört neben Körper und Nähe auch Reflexion und Distanz, d.h. ein Prozeß der Verarbeitung. Was im Spielprozeß sinnvoll ist — nämlich Refle-

xion und Analyse zurückzustellen und stattdessen mit Körper und Sprache theatral zu arbeiten und im Wechsel mit dem praktischen Tun das Geschehene und Gehörte zunächst einmal nur zu *beschreiben* —, bleibt in der schriftlichen Fixierung reine Phänomenologie, die ohne ergänzende Reflexion wenig Erfahrungswert für den *Lesenden* enthält. Die vorliegenden Texte dokumentieren zu unpräzise die "arbeitsweisen," machen sie kaum transparent und werden deshalb ihrerseits nur schwerlich zu neuer Praxis anregen. *FatzerMaterial* und *MenschenMaterial* sind also eher "selbstverständigung" als "arbeitsmodell."

Wer Josef Szeiler 1991 auf dem Internationalen Brecht-Symposium in Augsburg erlebt hat, wird sich jedoch nicht über diese in sich widersprüchlichen und provozierend wirkenden Publikationen wundern, und doch sind beide Bücher im ganzen interessanter als Szeilers Auftritt in Augsburg, der als "Publikumsbeschimpfung" weniger anregte und kreativ irritierte als gängige Vorurteile zu bestätigen und Ablehnung hervorzurufen. Für Brecht-Forscher, Theatertheoretiker, vor allem aber für Theaterpraktiker, die weiterführende Ansätze und neue Sichtweisen suchen, lohnt es sich, selbst wenn sie sich über Szeiler ärgern sollten, sich mit seinen Theaterexperimenten auseinanderzusetzen. Provokativ anregend sind diese beiden Publikationen allemal.

Florian Vaßen
Universität Hannover



Books Received

Benno Besson, *Jahre mit Brecht*. Hrsg. von Christa Neubert-Herwig (Willisau: Theater-Kultur Verlag, 1990)

Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)

Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance* (New York and London: Routledge, 1992)

Bertolt Brecht, *Liebste Bi: Briefe an Paula Banholzer*. Hrsg. von Helmut Gier (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992)

Bertolt Brecht, *Schriften 1 (1914-1933)*, Hrsg. von Werner Hecht, Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 21 (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992)

Bertolt Brecht, *Schriften 4 (Texte zu Stücken)*, Hrsg. von Peter Kraft, Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 24 (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991)

Bertolt Brecht, *Stücke 9*, Hrsg. von Carl Wege, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 9 (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992)

Hilda Meldrum Brown, *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theatre* (Oxford: The Clarendon Press at Oxford University Press, 1991)

Sue-Ellen Case, ed., *The Divided Home/Land: Contemporary German Women's Plays* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992)

Hans Bunge, *Die Debatte um Hanns Eislers "Johann Faustus": Eine Dokumentation*. Brecht Studien 20 (Berlin: BasisDruck, 1991)

Euromaske. The European Theatre Quarterly 2 (Winter 1990/1991); editorial office: Titova 35/IX, 61000 Ljubljana, Slovenia

Matthias-Johannes Fischer, *Brechts Theatertheorie: Forschungsgeschichte, Forschungsstand, Perspektiven* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1989)

The Other Brecht II / Der andere Brecht II

Matthias-Johannes Fischer, *Zeitgenössische Brecht-Rezeption in den 20er und 30er Jahren* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1989)

Inge Gellert und Barbara Wallburg, Hrsg., *Brecht 90: Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatis* (Berlin, Bern, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1991)

Inge Gellert, Hrsg., *Nach Brecht: Ein Almanach 1992 vom Brecht-Zentrum Berlin* (Berlin: Argon, 1992)

Reinhold Grimm, *Ein iberischer "Gegenentwurf"? Antonio Buero Vallejo, Brecht und das moderne Welttheater* (Kopenhagen: Verlag Text und Kontext; München: Fink, 1991)

Aziza Haas, Josef Szeiler, Barbara Wallburg, Hrsg., *Menschen-Material 1: Die Maßnahme. Eine TheaterArbeit mit Josef Szeiler* (Berlin: BasisDruck, 1991)

Margaret Herzfeld-Sander, ed., *Essays on German Theater. The German Library, Volume 83* (New York: Continuum, 1985)

Gerhard Kebbel, *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans* (Tübingen: Niemeyer, 1992)

Andreas Keller, *Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988* (Frankfurt/M., Berlin, Bern, Paris, New York, Wien: Peter Lang, 1992)

Baz Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention* (London and New York: Routledge, 1992)

Korrespondenzen 11/12/13 (1992), "Lehrstück-Theater-Pädagogik: Spiel-Versuch 1991: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929)"; editorial office: Gesellschaft für Theaterpädagogik, Wedekindstr. 14, 3000 Hannover 1, Germany

Angela Kuberski, Hrsg., *Wir treten aus unseren Rollen heraus: Dokumente des Aufbruchs Herbst '89* (Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1990); office: Clara-Zetkin-Str. 90, O-1080 Berlin, Germany

Jeong-Jun Lee, *Tradition und Konfrontation: Die Zusammenarbeit von Marieluise Fleißer und Bertolt Brecht* (Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1992)

Knut Lennartz, *Vom Aufbruch zur Wende: Theater in der DDR. Sonderdruck Die Deutsche Bühne* (Velber: Erhard Friedrich Verlag, 1992)

Weijian Liu, *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht* (Bochum: Brockmeyer, 1991)

Sheila McAlpine, *Visual Aids in the Productions of the First Piscator-Bühne 1927-28* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1990)

Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1992)

Rainer Nägele, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991)

Henry J. Schmidt, *How Dramas End: Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann, and Fleisser* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992)

Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939-1990* (New York/London: Routledge, 1991)

Margarete Steffin, *Konfutse versteht nichts von Frauen: Nachgelassene Texte*. Hrsg. Inge Gellert (Berlin: Rowohlt, 1991)

Ronald Taylor, *Kurt Weill: Composer in a World Divided* (London: Simon & Shuster, 1991)

TheaterForum 1 (International Theatre Journal, Spring 1992); editorial office: Department of Theatre, 9500 Gilman Drive, University of California at San Diego, La Jolla, CA 92093-0344

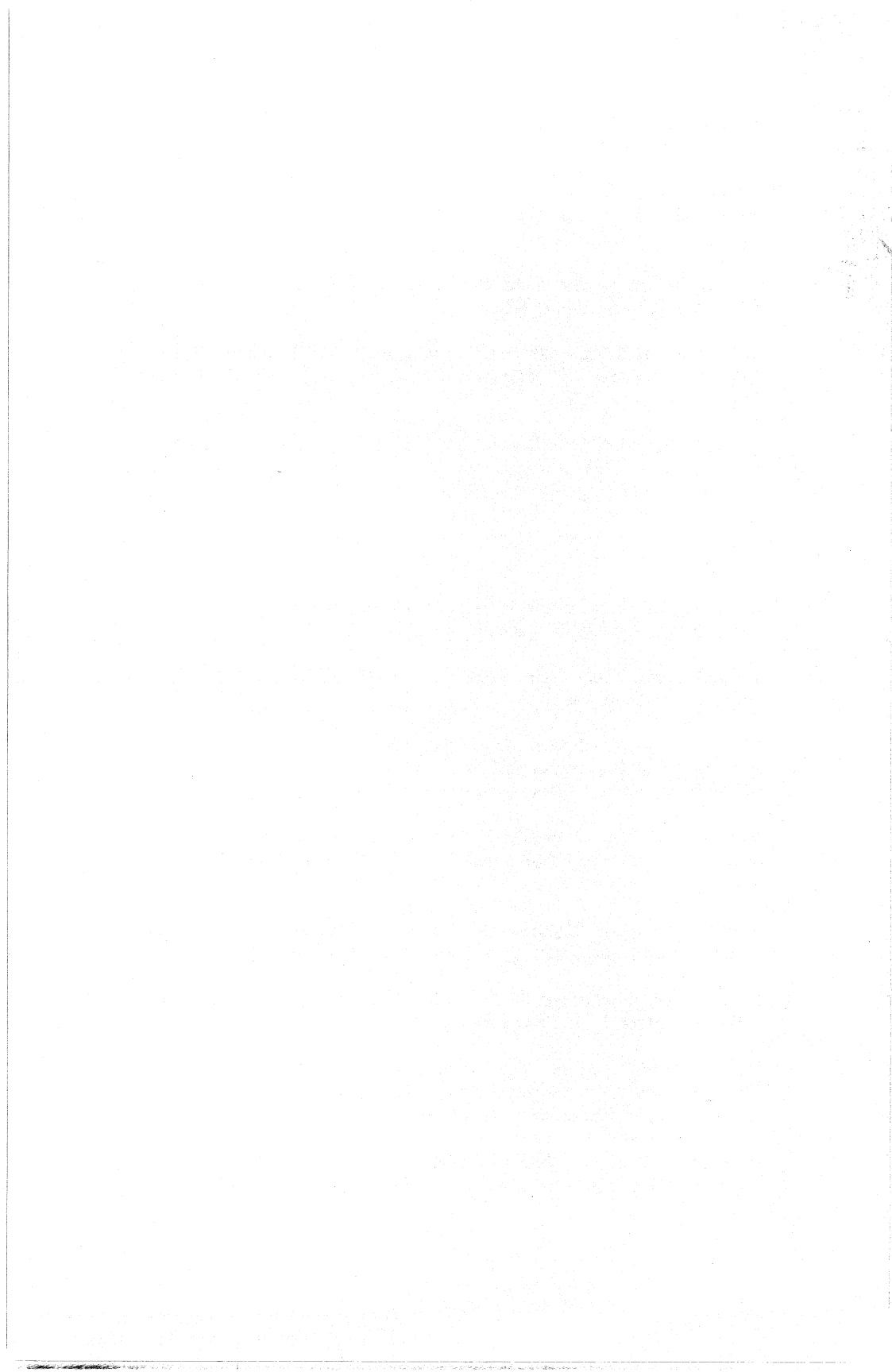
Theaterzeitschrift 1 (1992). "Beyond Indifference" (multi-language theater journal); editorial office: Ninoofse Plein 9, 1000 Brussels, Belgium

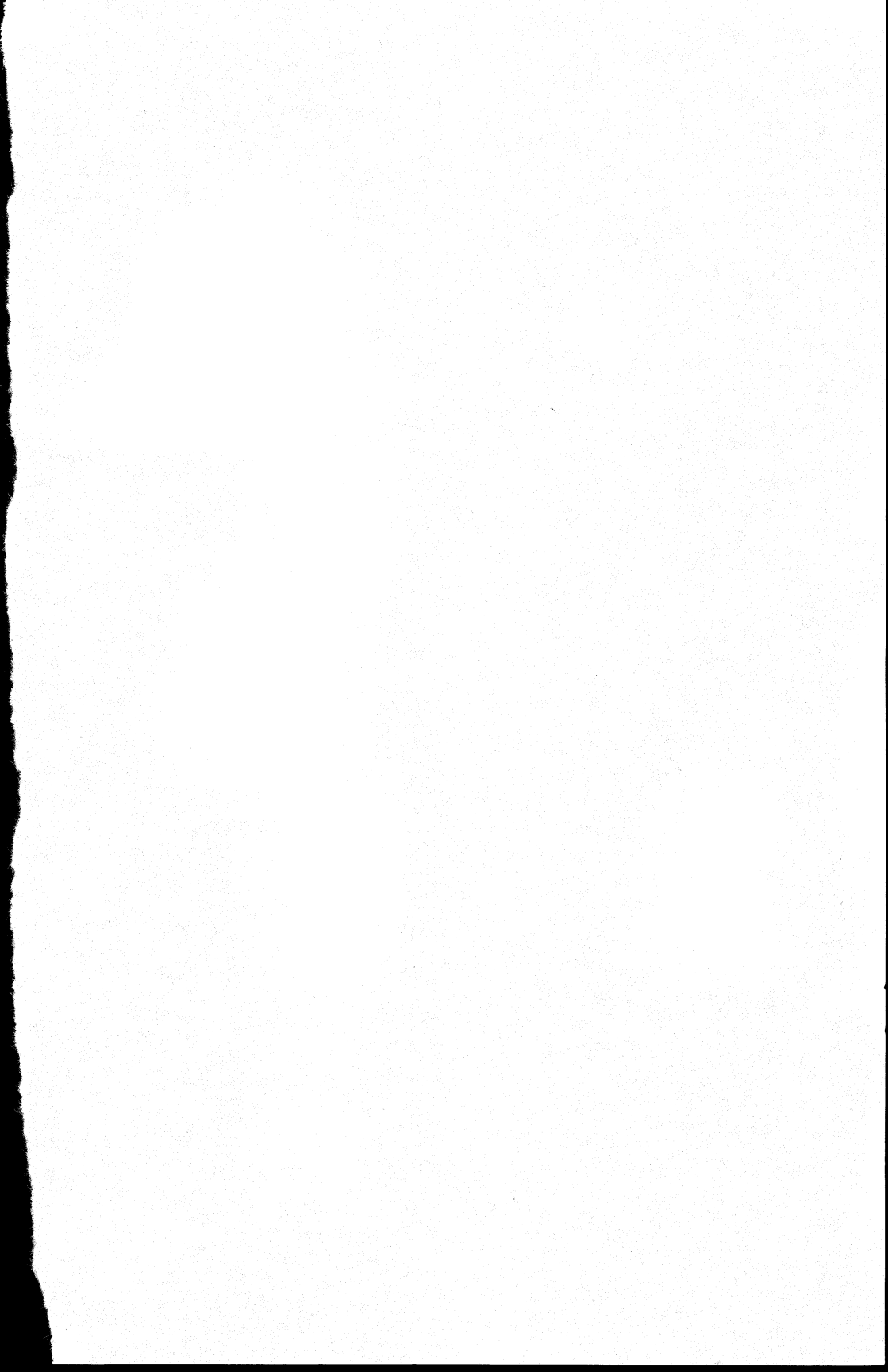
Michael Thiele, *Negierte Katharsis: Platon-Aristoteles-Brecht* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1991)

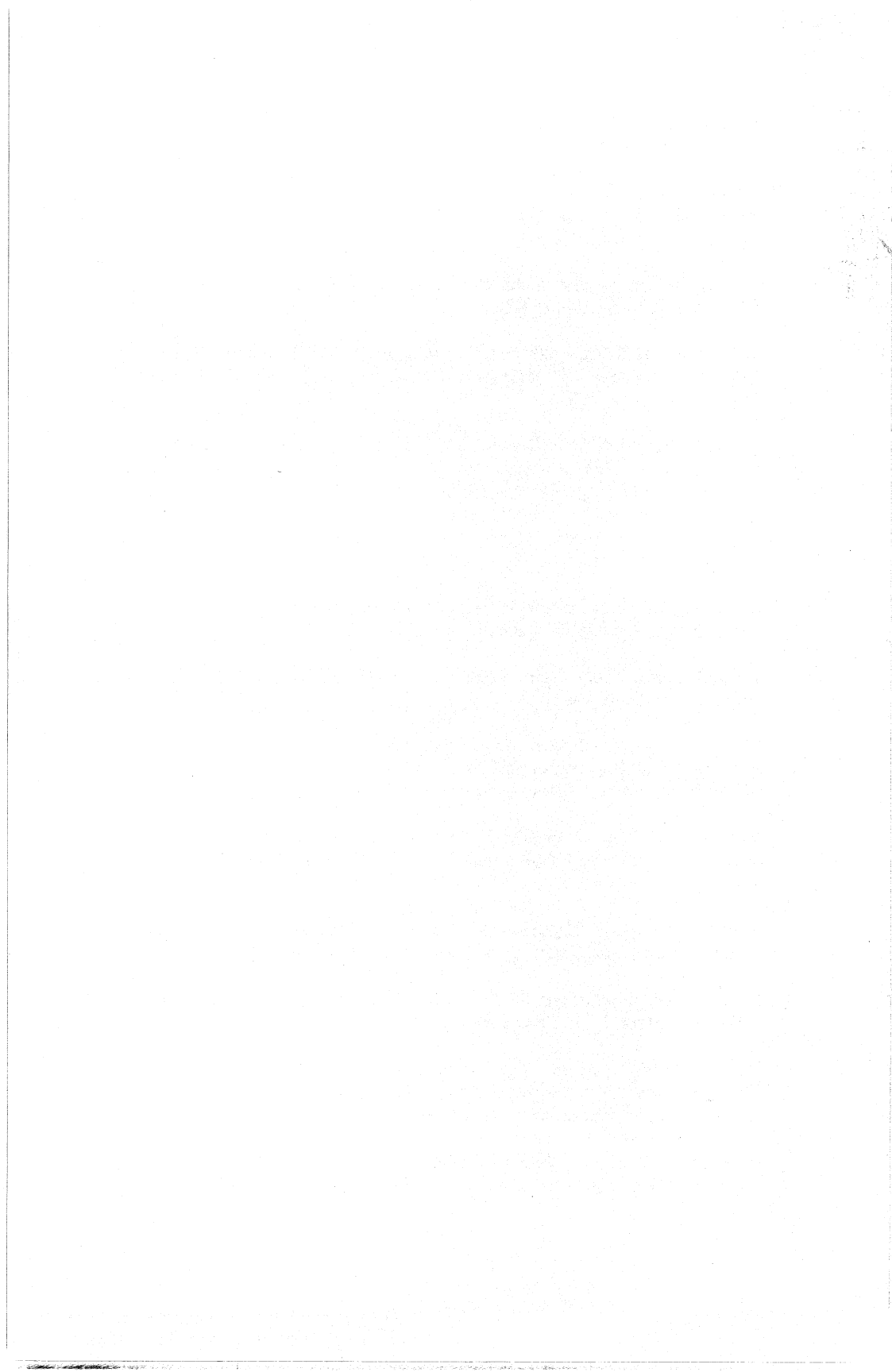
TZS - TheaterZeitSchrift 31/32 (1992). "Ost-West-Theater"; editorial office: Hauptstr. 56-I, 1000 Berlin 62, Germany

Renate Ullrich, *Mein Kapital bin ich selber: Gespräche mit Theaterfrauen in Berlin-O 1990/1991* (Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information, 1991)

William B. Worthen, *Modern Drama and the Rhetoric of Theater* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992)







ISBN 0-9623206-5-X