



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Drive b : Brecht 100. 23 1997

Berlin : Madison, Wisconsin: Theater der Zeit/International Brecht Society : Distributor, University of Wisconsin Press, 1997

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/RLIAB4L24ND3B8P>

<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.

ImageNet b:

available

Augusto Boal
Volker Braun
Sue-Ellen Case
RG Davis
John Erpenbeck
Joachim Fiebach
Richard Foreman
Nadine Gordimer
Günter Grass
Annett Gröschner
Leander Haußmann
Günther Heeg
Ursula Heukenkamp
Elfriede Jelinek
Wladimir Koljazin
Jürgen Kuczynski
Helmut Lethen
Joachim Lucchesi
Regine Lutz
Hans Mayer
Simon McBurney
Karl Mickel
Heiner Müller
Gert Neumann
Bert Papenfuß
Patrice Pavis
Malcolm Purkey
Käthe Reichel
Richard Schechner
Einar Schleef
George Tabori
Klaus Völker
Peter Voigt
Klaus Walter
Carl M. Weber
Robert Wilson
Erdmut Wizisla
Gerhard Zwerenz
und andere

due to copyright

restrictions

1997/1998

DIE MASSNAHME

REGIE KLAUS EMMERICH

LEBEN DES GALILEI

REGIE BK TRAGELEHN

DER OZEANFLUG

REGIE ROBERT WILSON



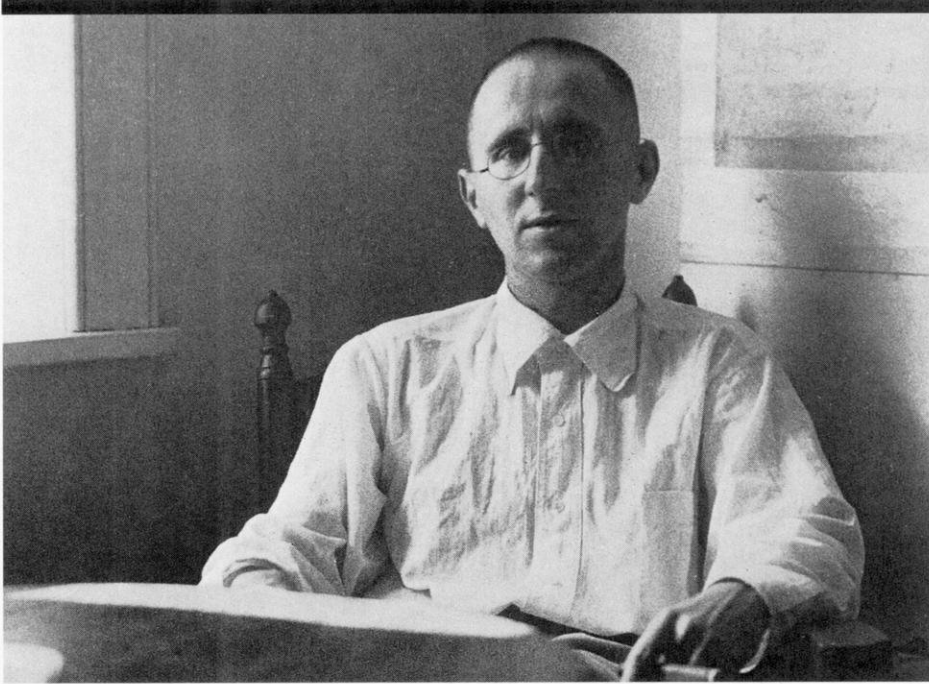
Ich bin nämlich überzeugt, daß die Brechthausse ebenso auf einem Mißverständnis beruht wie die Brechtbaisse, die ihr folgen wird. Inzwischen liege ich ziemlich ruhig in der Horizontalen, rauche und verhalte mich ruhig.

Brecht an Jhering, 1922

BERLINER
ENSEMBLE

drive b:

brecht 100



Theater der Zeit Arbeitsbuch
The Brecht Yearbook 23

Herausgeber/Editor
Marc Silberman

Mitarbeit/Collaboration
Stefan Mahlke
Kristin Schulz

Theater der Zeit/ International Brecht Society
Berliner Ensemble



4 Vorwort / Preface

Nachgeborene / Reminders

- 7 Heiner Müller Oder der mißverstandene Bertolt Brecht
8 Leander Haußmann Ich würde mich mit Brechts Erben wunderbar verstehen.
Im Gespräch mit Ulrich Deuter
12 Wolfgang Schlenker mehrere gänge
13 Malcolm Purkey Productive Misreadings
Brecht and Junction Avenue Theatre Company in South Africa
19 Jürgen Kuczynski »Verkehr« mit Brecht
21 Karl Mickel Albumblatt
22 Klaus Völker Eine Salve Zukunft
Martin Flörchinger
Fred Düren
25 Loren Kruger »An die Nachgeborenen«
Or Marginalia to a History of Political Theatre in South Africa

Körper / Landschaften / Signs / Mappings

- 29 Bert Papenfuß Vom Sprengen des Gartens
30 Simon McBurney Waiting for the End of the Copyright Laws
Interviewed by Holger Teschke
33 Bertolt Brecht Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 888.
Nummer der Fackel (Oktober 1933)
34 Ursula Heukenkamp Zwei Gedichte über das Verstummen
38 Peter Voigt Schicksal des Hydatopyranthropos Wasser-Feuer-Mensch
42 Patrice Pavis Der Gestus bei Brecht
46 Fernando Peixoto Brecht heute in Brasilien
47 Robert Wilson Mit dem Körper hören, mit dem Körper sprechen.
Ein Gespräch mit Holger Teschke
49 Susanne Winnacker Sprachkörper und Körpersprache
52 J. Reinelt / Di Trevis In Step
Di Trevis directs Arturo Ui
56 WD Junghanns Öffentlichkeiten: Boxen, Theater und Politik
60 Carl Weber »Wie ein Schoßhund domestiziert«
Bertolt Brecht im amerikanischen Theater
63 Kristin Schulz herleitung
64 Alexander Stillmark Balanceakt
Der Kaukasische Kreidekreis in Hanoi, 1983

hin + weg / Reconnoitering

- 66 Elfriede Jelinek Alles oder Nichts
 70 George Tabori Brecht Files
In Conversation with Martin Kagel (and Nikolaus Merck)
 76 J. Szeiler/A. Haas Von Brecht kommen?
Im Gespräch mit Hans-Thies Lehmann
 80 RG Davis Brecht / Science / Ecology
 84 Gert Neumann Dichte
 88 Richard Foreman Like First-Class Advertising
An Interview by Arnold Aronson
 93 Hartmut Lange Kaninchen und Schlange
 94 Richard Schechner Why Brecht?
 97 Klaus Walter REIMEN & STEHLEN. Brecht und HipHop

entschieden / Drawing Lines

- 102 Nadine Gordimer In der Asphaltstadt bin ich daheim
 104 Günter Grass Begegnungen mit Brecht
Im Gespräch mit Therese und Frank Hörnigk
 109 Augusto Boal Letter from Rio
 110 Käthe Reichel Das wiedergefundene alte Buch
 113 Nikolaus Müller-Schöll Der Eingriff ins Politische.
Bert Brecht, Carl Schmitt und die Diktatur auf der Bühne
 118 Wladimir Koljazin Bertolt Brecht im Visier der Stalinschen Geheimpolizei
 123 John Erpenbeck Widersacher
 128 Hans Mayer »Wir haben es schwerer, wir sind Dialektiker«.
Im Gespräch mit Christoph Hein und Holger Teschke
 132 Alexander Stephan »Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen«
Bertolt Brecht, Gestapo, Reichsaußenministerium und FBI
 137 Regine Lutz Gedanken, die mir herüber und hinüber gehen

Furchtzentren / Landscapes of Desire

- 141 Volker Braun Wieder im Dickicht
 142 H. Lethen/E. Wizisla: »Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn.«
Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis
 147 Günther Heeg Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib
Einar Schleefs archäologische Lektüre von Brechts Puntila
 155 Einar Schleef Formenkanon contra Konzeption
 160 Annett Gröschner Blühende Landschaften
 161 Joachim Lucchesi Leben in der Inzwischenzeit
Brechts Ansätze für eine Kunst im Krieg
 163 Sue-Ellen Case »Wer raucht, sieht kaltblütig aus«
Brecht, Müller and Cigars
 170 Joachim Fiebach Bilder der Großen Kapitulation
Brechts Dekonstruktionspotential
 173 Gerhard Zwerenz Der letzte Feind oder Alle 10 Jahre ein Brecht-Jahr?

Marc Silberman

Vorwort/Preface

Vor angekündigt als *Brecht 100*, liegt jetzt *drive b*: vor, der dritte Band in der Reihe *Arbeitsbücher* von Theater der Zeit und gleichzeitig Band 23 (1998) des Brecht-Jahrbuchs. Nach den ersten zwei Arbeitsbüchern - *Kalkfell* (zu Heiner Müller) und *Stück-Werk* (zu junger deutscher Dramatik) - markiert das Gemeinschaftsprojekt des Vereins Theater der Zeit und der International Brecht Society (IBS) den Auftakt zum hundertsten Geburtstag von Bertolt Brecht.

Als Frank Hörnigk im Juli 1996 an mich herantrat, um mir das Angebot der Mitarbeit an einem Brecht-Buch nahezu legen, fühlte ich mich sowohl geschmeichelt als auch beunruhigt. Die Gelegenheit, mit Kollegen in Berlin und aus diesem Anlaß zu arbeiten, schien mir einmalig und willkommen. Als Mitherausgeber des Brecht-Jahrbuchs wußte ich aber auch, daß ein möglicher Interessenkonflikt vorlag, denn wir bei der IBS hatten uns schon Gedanken gemacht, wie der Jahresband 1998 angemessen zu gestalten sei. Beunruhigt jedoch auch deswegen, weil ich mich selber fragte, ob sich jemand überhaupt noch zu Brecht äußern wollte! Die Qualität der uns zugesandten Beiträge, von denen hier leider nur eine Auswahl gebracht werden konnte, erweisen die heute zu oft zitierten Klischees als falsch: Brecht Müdigkeit, Eiszeit für Brecht, Denkmal Brecht, die Musealisierung Brechts. Die Texte zeigen den Drang, sich über diesen Schriftsteller, seine Texte und die Auswirkungen seiner Person zu verständigen.

drive b: Was ergibt die Auseinandersetzung mit Brecht nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch des Sozialismus? Der gesellschaftspolitische Paradigmenwechsel ist offensichtlich nicht zuletzt ein Bruch, der zum Nachdenken anregt, vielleicht sogar zwingt. Die Vielfalt der hier ausgewählten Ansätze ist dafür ein Zeugnis: Enttäuschung, Verteidigung, Provokation, Nostalgie, Ablehnung, Verleugnen, Berichterstattung, Historisieren. Das sind Haltungen, die durchschimmern. Bemerkenswert ist dabei die spürbare, wenn auch manchmal untergründige Emotionalisierung, die vielen Texten unterliegt. Brecht – Besinger der Kälte, Theoretiker der Distanzierung, Vernunftgläubiger - scheint doch gerade eine magische, gefühlsbetonte Kraft, auch durch sein Werk, auszuströmen.

drive b: Was verspricht die Auseinandersetzung mit Brecht aus Anlaß seines hundertsten Geburtstags und auf der Schwelle zum neuen Jahrtausend? Das unaufhaltsame Entfernen seines Erlebnisraums hat seine Antworten schon eingeschränkt. Reduzierungen werden als solche erkannt, Vereinfachungen treten stärker hervor. Aber die Fragen und vor allem die Denkhaltung, die sein Werk charakterisieren, scheinen noch einen Gebrauchswert zu haben. Gerade diejenigen, die sich vom inhaltlichen, vom »bewährten« Brecht wegbewegten, weisen auf diesen Kern hin, weil er einen eigenen, lebenswichtigen Prozeß in Gang setzte.

drive b: ist weder als Konsensversuch noch als Vademe-cum, sondern als Arbeitsbuch angelegt. Das heißt, Beiträge sind so ausgewählt und aufeinander abgestimmt, daß sie Reibungen hervorbringen. Wenn Funken sprühen, wenn Disharmonien entstehen, ist das durchaus gewollt. Das Bild in meinem Kopf bei der Arbeit an diesem Projekt war ein dreidimensionales Gefüge, das gleichzeitig mindestens zwei Denkrichtungen erlaubt. Cyber-Brecht. So lädt hoffentlich das Arbeitsbuch nicht zum linearen Lesen ein, sondern zum mehrmaligen Durchblättern, Anhalten, Nachlesen und Wiederlesen.

Die Zusammenarbeit bei der Veröffentlichung dieses Bandes forderte alle Beteiligten heraus. Meine Kollegen im IBS-Vorstand – zum großen Teil Theater- und Literaturwissenschaftler – begrüßten die Chance, das Gespräch mit einem breiteren Publikum als sonst zu fördern, vor allem in Deutschland. Gewohnt, eher den Austausch unter Akademikern zwischen deutschsprachigen Ländern und der übrigen Welt zu vermitteln, wollten wir unsere internationalen Kontakte einbringen, um Brechts weltweite Bedeutung noch einmal zu konstatieren. Die Mitarbeiter von Theater der Zeit erblickten wohl ihrerseits in mir und in der angebotenen Zusammenarbeit mit der IBS eine Chance, ihrem Publikum in Deutschland einen Blick über die eigenen Grenzen zu ermöglichen. Hier danke ich dann auch im Namen der IBS dem Verein Theater der Zeit für diese Zusammenarbeit; auch sollen jene genannt werden, die selber im Buch nicht vertreten sind, aber für die Kontaktaufnahme mit Autoren gesorgt haben:

Uta Atzpodi, Barbara Engelhardt, Martin Linzer, Harald Müller, John Rouse und John Willett.

Das Resultat unserer aller Arbeit liegt jetzt in Ihren Händen. Die einen werden vielleicht mit Erstaunen feststellen, daß mehrere Beiträge auf Englisch gedruckt sind (die internationale Leserschaft des Brecht-Jahrbuchs ist nicht unbedingt deutschkundig, kennt zum Teil Brechts Schriften auch nur in Übersetzung!), oder daß längere Beiträge mit Abstracts versehen sind, wie üblich in wissenschaftlichen Reihen. Die anderen werden hoffentlich mit Vergnügen die Stellungnahmen und Anekdoten von namhaften Autoren sowie von Brechts Schülern und Mitarbeitern entdecken. Alle sind dazu eingeladen, einen anderen Brecht zu suchen.

Announced as Brecht 100, *drive b*: is now complete, the third volume in Theater der Zeit's series of workbooks and simultaneously volume 23 (1998) of the Brecht Yearbook. Following the first two workbooks – *Kalkfell* (on Heiner Müller) and *Stück-Werk* (on young German dramatists) – the collaborative work of the Theater der Zeit Association and the International Brecht Society (IBS) has resulted in the present volume, which sets the tone for the centenary of Brecht's birth.

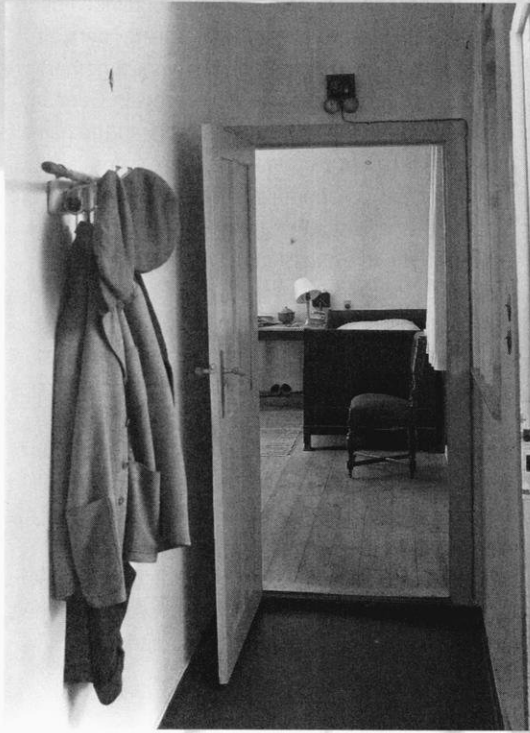
When Frank Hörnigk approached me in July 1996 with the offer to collaborate on a Brecht book, I was both flattered and anxious. The opportunity to work with colleagues in Berlin and on this kind of occasion struck me as unique and welcome. As one of the editors of the Brecht Yearbook, however, I also anticipated a possible conflict of interests, for we in the IBS had already begun to consider appropriate ways to design our own 1998 publication. Anxious too because I was asking myself whether anyone at all actually wanted to deal with Brecht! The quality of the contributions submitted to us, of which here you will unfortunately only find a selection, belies the clichés too easily cited nowadays: Brecht exhaustion, ice-age for Brecht, Brecht the monument, Brecht a museum. These texts represent the drive to come to terms with this writer, his texts, and the impact of his personality.

drive b: What kind of approaches to Brecht emerge after the end of the Cold War and the collapse of socialism? The socio-political paradigm change indicates apparently also a rupture that inspires, even necessitates self-reflection. The diversity of the texts assembled here documents that: frustration, defensiveness, provocation, nostalgia, rejection, denial, reportage, historicization. Those are the attitudes that shimmer through. Here the perceptible, although at times submerged emotionalization in many of the texts is remarkable. Brecht – who praised the cold, who theorized distanciation, who believed in the power of reason – appears to exert a magical, emotional power, even through his writing.

drive b: What kind of approaches to Brecht emerge on the occasion of the centenary of his birth and on the threshold of the new millennium? The growing distance to his experiential space has already qualified his answers. Reductiveness becomes visible, simplifications appear more readily as such. But the questions and especially the analytical attitude that characterize his work seem to have still a use value. Precisely those who have moved away from the content and tradition of Brecht point to this foundation because it set in motion for them a personal, life-changing process.

drive b: is intended neither as a measure of consensus nor as a vademecum but as a workbook. Thus, contributions were selected and ordered according to criteria that would generate friction. If sparks fly, if discord resonates, that is part of the plan. The image in my mind as I have been working on this project was a three-dimensional structure that allows at least two different thoughts simultaneously. Cyber Brecht. Hopefully this workbook invites the reader not to a linear reading experience but rather to skimming, interruptive contemplation, and re-readings.

The collaborative work challenged all of those involved in the publication of this volume. My colleagues in the IBS Steering Committee – largely theater and literary scholars – welcomed the chance to enter into dialogue with a broader public than usual, especially in Germany. Accustomed to mediating exchange among academics between German-speaking countries and the rest of the world, we wanted to mobilize our international contacts in order to confirm once again Brecht's worldwide importance. For their part, the colleagues at Theater der Zeit probably saw in me and in the offer to work together with the IBS a chance to provide the readers in Germany with a look beyond their own borders. In the name of the IBS, then, I want to thank the Theater der Zeit Association for this collaborative effort; also I thank those who are not themselves among the authors in this book but yet helped me in establishing contact to others: Uta Atzpodien, Barbara Engelhardt, Martin Linzer, Harald Müller, John Rouse and John Willett. The result of all our work is now in your hands. While Theater der Zeit readers will be surprised to discover contributions printed in German and English as well as abstracts attached to the longer articles (familiar policy for scholarly publications), Brecht Yearbook readers will hopefully appreciate and take the trouble to read also the German-language statements and anecdotes by well-known authors as well as by Brecht's students and collaborators scattered throughout the volume. All the readers are invited to seek a new Brecht in these pages.



**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Leander Haußmann

Ich würde mich mit Brechts Erben wunderbar verstehen

Im Gespräch mit Ulrich Deuter

Ulrich Deuter: Als Sie geboren wurden, war Brecht schon drei Jahre tot. Haben Sie ihn dann als Gipsbüste oder als Marmordenkmal kennengelernt ?

Leander Haußmann: Seit ich denken kann, kenne ich das Berliner Ensemble. Mein Großvater war zwanzig Jahre lang dort engagiert, noch unter Helene Weigel. Ich habe damals als Kind die noch laufenden »Modell-Inszenierungen« gesehen und bin daher erstaunt, wohin das ästhetische und praktische Verständnis von Brecht heute gekommen ist. Was man von denen, die sich als Brecht-Kenner ausgeben, auf der Bühne sieht, hat nichts mit diesen Kindheits Erinnerungen zu tun. Das waren frische, bunte, teilweise naturalistische, sehr kindliche und unterhaltsame Aufführungen. Ganz verspielt, ganz auf den Schauspieler ausgerichtet. Das waren meine Schlüsselerlebnisse.

Brecht war einer der ersten Impulse für Ihre eigene Theaterarbeit ?

Brecht ist ein großer Theater-Theoretiker – deshalb wage ich mich so ungern an seine Stücke heran. Einer der wenigen akzeptablen Theoretiker, weil er seine Theorie der Praxis entnommen hat. Ich halte das *Kleine Organon* zum Beispiel noch immer für ein Standardwerk der Schauspieltheorie. In diesem Sinne bin ich auch ausgebildet worden. Jene theatrale Behauptung, man sei der, der man vorgibt zu sein, ist für mich die peinlichste Schauspieler-Aussage, die es gibt. Das Mißtrauen Brechts gegenüber diesem überkommenen Theaterprinzip kann ich gut nachvollziehen. Unabhängig davon, daß Brecht politisch bewußte Schauspieler verlangt hat. Das Getue um sich selbst, um Wahrhaftigkeit, eine, wie ich finde, falsche Wahrhaftigkeit, ist die eigentliche Perversion des Theaters. Ich mag es, wenn Schauspieler mit einem Augenzwinkern spielen – auch Tragisches. In der Schule begegnete man dann nicht so sehr dem Literaten, als dem Kommunisten Brecht. Das war, was uns, der nachfolgenden Generation, ihn ein bißchen verleidet hat, diese verlogene Geschichte, er sei ein Kommunist gewesen. Er war vielleicht ein Multi-Philosoph, der ein großes soziales Gefühl für seine Um-

gebung besaß. Eine Art Gerechtigkeitssinn, für den er den Marxismus eingespannt hat – vorrangig aber eben fürs Theater. Als Kommunist war er vollkommen überfordert. Und insofern war es ein mieser Trick von der DDR und den Lehrern, uns Brecht, der einfach ein genialer Theatermann war, als Kommunisten zu verkaufen.

Haben Sie damals einen Widerspruch festgestellt zwischen dem, was Sie von Brecht am Berliner Ensemble zu sehen bekamen, und dem, was das offizielle Bild zeichnete ?

Als Kind habe ich das nicht wahrgenommen. Später, als Brecht in der Schule drankam, ging ich nicht mehr ins Theater, sondern in Diskotheken und ins Kino.

Wie war es mit Brecht auf der Schauspielschule ?

Ich war auf der Ernst-Busch-Schule in Berlin, und dieser Name verpflichtete natürlich. Ich glaube, daß die dort praktizierte Brecht-Stanislawski-Methode sehr gut war, also die Verbindung von etwas, das sich scheinbar widersprach. Die praktische Ausbildung selbst wurde im Sinne Brechts durchgeführt, aber bestimmte Stanislawski-Mittel, sein »Weg zur Rolle«, waren auch mit dabei. Das war ein ganz schöner Mix. Was von Brecht kam, war die gute Ausbildung der Technik. Ich halte es für eine unabdingbare Voraussetzung für den Schauspieler, über ein bestimmtes sängerisches, körperliches, artistisches und natürlich sprachliches Material zu verfügen. Man könnte einwenden, daß dies für alle Formen von Theater notwendig sei. Es gibt jedoch eine bestimmte Art von Theater, die sich als die stille oder die wahrhaftige Art bezeichnet, in der man sich sehr gut an allem vorbeimogeln, aber die Leute beeindrucken kann. Es ist jedoch auch nur ein Trick und eine Technik, wenn der Zauberer so tut, als ob er wirklich zaubere. Bei Brecht aber soll der Schauspieler nein sagen. Das finde ich schön. »Wir arbeiten doch zusammen, ihr da unten, und ich hier oben. Ich bin doch auch nur einer von euch, bin doch auch nur zur Arbeit gekommen, hier hereingekommen und tue jetzt so, als ob ich für euch den Klassenkampf mache. Und bin doch nur ein Schauspieler.« Um so zu spielen, muß man seinen Körper und sein Handwerk virtuos beherrschen.

Das betrifft Brecht als den Begründer einer bestimmten Schauspielhaltung und -technik. Was war mit dem Autor Brecht, was mit dem Weltveränderer ?

Das war in der Schauspielschule glücklicherweise nicht mehr das Thema. Es ging um den Theaterautor Brecht, und ich war zudem in einer Zeit dort [1982-86; U.D.], als man jene manieristischen Phrasen nicht mehr so leicht über die Lippen bekam. Man sogar anfing, Brecht kritisch zu betrachten. Aber der Grund dafür, daß ich Brecht nie inszeniert habe und wahrscheinlich lange nicht inszenieren werde, ist der, daß es sich absolut verbietet, ihn zu verdrehen. Er ist einer der wenigen Autoren, bei dem dies nicht möglich ist. Im

Kaukasischen Kreidekreis zum Beispiel schlägt er vor, eine Parabel zu erzählen, die im 12. Jahrhundert unter Panzerreitern spielt. Wenn ich dies aber nun so interpretiere, daß daraus der Bosnienkrieg wird – Ruth Berghaus hat es am Burgtheater gemacht –, dann ist dies so, als ob ich bei Äsop die Tierköpfe entferne. Einer der schönsten Sätze Brechts ist: »Die List, die Wahrheit zu verbreiten«.

Wenn ich diese List aufgabe zugunsten einer kolportagehaften oder erklärerischen Aufführung, dann habe ich keinen guten Brecht inszeniert. Denn die Parabel ist natürlich Mittel zum Zweck. Wenn ich dies mißachte, wenn ich die *Dreigroschenoper* Ende des 20. Jahrhunderts spielen lasse, im high-tech-Ambiente, dann funktioniert es nicht mehr.

Damit sind wir wieder bei der Frage, warum Sie Brecht einerseits faszinierend finden, ihn aber andererseits nicht inszenieren.

Weil Brecht mir viel zu diktatorisch und natürlich auch zu gut ist in dem, was er schon im Text vorschlägt. Mir fällt dazu nichts besseres ein. Die Regieanweisungen sind einfach schon zu gut. Es gibt zwei Autoren, an die ich sehr ungern herangehe, an Kleist und an Brecht. Ich könnte bei beiden überhaupt nichts streichen. Das ist sprachlich und dramaturgisch so dialektisch aufgebaut, wie ein Kartenhaus, wenn man eine Karte herauszieht, bricht alles zusammen. Büchners *Leonce und Lena* ist, banal gesagt, eine Aneinanderreihung von Aphorismen, die man auch mal durcheinanderschütteln kann, ohne daß es die Grundtendenz des Stücks zerstört. Aber bei Brecht geht dies nicht. Seine Stücke sind bereits Inszenierungen. Brecht zu inszenieren ist so, wie Feydeau zu inszenieren. Wenn ich die Gesetzmäßigkeiten bei Feydeau oder Labiche oder einem anderen Boulevard-Autor mißachte, bin ich als Regisseur schlechter als das Stück. Bei diesen Stücken gibt es keine große Interpretationsbreite. Die Interpretation ist festgeschrieben, ich kann mich höchstens über die Ästhetik streiten.

Ihn mit Feydeau und Labiche zu vergleichen, bedeutet –

– Blasphemie wahrscheinlich!

Nein. Sondern daß alle drei Autoren Stücke geschrieben haben, die so abgeschlossen sind, daß sie im Grunde genommen aus der lebendigen Theatergeschichte herausfallen.

Von Textknechten nachinszeniert werden müssen! Denn die Inszenierung ist festgeschrieben. Es gibt nichts fürchterlicheres als einen Regisseur, der sich als Künstler versteht und Brecht inszeniert. Die *Dreigroschenoper* ist eine gute Inszenierung, so wie sie da steht. Ich persönlich will sie auch gar nicht anders sehen. Ich will all die genial arrangierten Geschichten von Brecht, so wie sie sind. Ich würde mich mit Brechts Erben wunderbar verstehen. *Das heißt, Brecht ist tot.*

Nee. Es gibt ja so'ne und so'ne Regisseure. Wenn es einem Regisseur Spaß macht, Brecht zu rekonstruieren,

bedeutet dies noch lange nicht, museal und langweilig zu sein. Denn trotzdem sind ja Szenen mit Schauspielern da, und die kann man nicht rekonstruieren. Das ist der Moment, der Regie ausmacht: zwischen zwei Menschen eine Situation zu schaffen, die spannend ist.

Nun wollte Brecht aber immer etwas zeigen, was jenseits des Theaters liegt.

Ich inszeniere gerade *Dantons Tod*, ein Stück, das meistens am Theater schiefgeht. Ich glaube, das hat damit zu tun, daß man den politisch-philosophischen Kontext, in dem es steht, sowie die Äußerungen des Autors hierzu zu wichtig nimmt, in diesem Fall also einen Gestus der Französischen Revolution rekonstruiert.

Was vollkommen langweilig ist, denn es geht um das Individuum im Zentrum eines Theaterstücks. Ich zeige also nicht, wie ein Redner auf der Tribüne steht, sondern wie der Redner sich beim Reden dieser Rede fühlt. Ich inszeniere nicht die Rede, sondern den inneren Vorgang des Menschen, der die Rede hält. Das ergibt den Wechsel zwischen dem Großen, dem Weltverändernden, und dem ganz kleinen menschlichen Bedürfnis. In diesem Widerspruch zwischen dem, was Bewußtsein heißt und dem, was Weltveränderung heißt, bewegt sich Brecht, indem er immer erstaunt auf diese beiden Seiten guckt. Auf der einen Seite ist da ein Kommunist, der die Welt verändern will, und auf der andern Seite schlägt er seine Frau. Brecht fragt: Wie weit sind wir eigentlich in diesem Prozeß? Das ist seine Untersuchung. Eine Frage, die er sich selber, halb opportunistisch wie er – wie alle Künstler – wahrscheinlich war, bis zum Schluß nie beantworten konnte und die ihn auch in späteren Jahren ein wenig zynisch auf die ganze Entwicklung hat blicken lassen. Auch auf seine eigenen Ideale. So ist er natürlich auch ein Scharlatan und ein großer Clown.

In Inszenierungen von *Dantons Tod* wie auch vom *Guten Menschen von Sezuan* wird das Große, der Auftrag immer zuungunsten der kleinen Gesten überbetont. Ein historischer Abriß der Revolution interessiert uns doch nicht. Uns interessiert, was das für Menschen gewesen sind und was sie mit uns zu tun haben.

In vielen Brecht-Aufführungen fehlt seine Liebe zum szenischen Detail. Doch auch das hat Brecht ausgemacht: Er war ein Fummler, er hat unheimlich lange an Situationen herumgefummelt. Wenn man nur die Fabel nimmt, etwa daß im *Sezuan* Götter auf die Erde kommen usw., ist das eine ganz kindliche Geschichte. Nicht anders bei *Hamlet*, wenn der Geist erscheint und zu töten befiehlt. Das ist noch nicht interessant. Interessant ist, wie Hamlet sich in dieser Situation verhält. Und Shen Te spaltet sich nun in zwei Figuren, die böse und die gute. Das ist eine interessante Aussage: Man kann nicht gut sein, ohne böse zu sein.

Du kannst nicht Revolution machen, ohne zu töten.



*Leander Haußmann
und Jürgen Kruse.
Foto:
Christian Brachwitz*

Heiner Müller hat einmal gesagt, »Brecht war ein lyrisches Genie, das durch die Weltlage ins Drama verstoßen wurde. Der Rest war Störungssuche, und diese Störungssuche, das sind die Parabeln.«
Ist es das, was Sie meinen ?

Das kann sein. Brechts Stücke haben ja immer dieses lyrische oder lyrisch parodistische, Lyrik parodierende Element. Ich finde es eben schade, daß man zuungunsten des szenischen Details Philosophien wie rote Fahnen aus dem Fenster hängt, wenn man Brecht inszeniert. Es liegt vielleicht auch daran, daß das Klassenkämpferische Brechts veraltet ist. Was aus Situationen heraus geschrieben wird, die brandaktuell sind, wenn man sie schreibt, läuft Gefahr, schnell vergänglich zu werden.

Schreckt sie das Klassenkämpferische bei Brecht ab?

Nein. Das finde ich immer interessanter. Je verworrener diese Zeit wird, desto mehr müßte man sie auf dem Theater wieder vereinfachen. Dabei könnte Brecht einem helfen, auch mit der Schwarz-Weiß-Dramaturgie, die er mitunter hatte.

Er ist ja ein schrecklicher Vereinfacher gewesen. Wenn man beachtet, warum etwas historisch gesehen so geschrieben wurde, könnte dies sogar heute den Witz einer Aufführung ausmachen. Man könnte zeigen: Es gab einmal so etwas wie Klassenkampf, was wir vergessen haben, und Menschen, die sich dafür engagiert und aus dieser Situation heraus gute Theaterstücke geschrieben haben.

Ist das nicht Museum?

Man kann ja auch ins Museum gehen und das Bild, das da hängt, selbst interpretieren, ohne eine Führung mitzumachen.

Kann man von Brecht etwas lernen in Hinsicht auf die Stellung des Künstlers in einer Gesellschaft, die eigentlich auf Warenproduktion aus ist?

Ja und nein. Es stellt sich die Frage, sind Theaterleute Künstler oder nicht? Das heißt, darf ihr Werk sich verschließen, sich dem Betrachter verweigern, wie ein Werk der bildenden Kunst es darf? Wenn ich dem nicht zustimme, stelle ich mich auf die Seite Brechts, für den alles am Ende vom Zuschauer verstanden werden muß. Für den man nicht nur eine ästhetische Aufgabe hat, sondern vor allem die, den Menschen zu bessern. Die Ansicht, man könne mit Theater Menschen verändern oder müsse es wenigstens versuchen, kann ich nicht mehr teilen. Obgleich ich gerne diese Naivität besäße. Denn dann würde ich vielleicht doch noch etwas schwungvoller ins Theater gehen. Wir hingegen thematisieren uns selbst in unserer Suche und in unserer Desorientierung – etwas, was Brecht wahrscheinlich still verachten würde. Wir können aber nicht einfach behaupten, wir hätten eine Orientierung, wenn wir keine haben. An diesem Suchprozeß versuchen einige meiner Generation – ich auf jeden Fall –, die Zuschauer zu beteiligen.

Also ist Brecht nur noch ein freundlicher Mond am Himmel.

Jedenfalls strahlt er ein Theaterglück aus, das so nicht mehr existiert. Es gibt in diesem Sinne erst mal – erst mal! – keine Utopie. Aber man kann sie sich ja suchen. Was macht man in der Zwischenzeit? Man thematisiert die Suche nach der Utopie. Und nicht die Utopie selbst. So kommt es, daß man hilflos durch die Geschichten stolpert.

Also wäre von dem Brecht nahen Motto, »Die Welt verbessern und dabei Spaß haben...«

Dem könnte ich mich völlig anschließen!

...wäre von diesem Motto nur der zweite Teil übriggeblieben?

Nein. Nur daß man dem Aspekt, die Welt zu verändern, etwas mißtrauischer gegenübersteht, weil man die Erfahrungen unserer Vorgänger auswertet und sich fragt: Was haben sie denn nun verändert? Womit viele nicht klarkommen, ist die Selbstironie, mit der man sich heute betrachtet, die Selbstthematierung als Theatermachender – ohne Arroganz. Und Brecht war ja auch arrogant. Zu sagen, wir sind listig und sagen euch die Wahrheit, heißt ja, im Besitze der Wahrheit zu sein. Das ist vielleicht überhaupt die entscheidende Veränderung, darauf zurückgeworfen zu sein, daß wir nicht als schlauer die Zuschauer sind. Wir sitzen eigentlich auch da unten und gucken verwundert nach oben und sehen uns dabei zu, wie wir die Wahrheit suchen, die zu finden wir aber schon lange die Hoffnung aufgegeben haben. Allerdings, ohne den Begriff »Viel Spaß« kann ich nicht ins Theater gehen.

»Der Lachende hat die furchtbare Nachricht nur noch nicht empfangen«, sagt Brecht.

Er sagt bestimmt an einer anderen Stelle etwas, was diesen Satz wieder aufhebt. Dennoch ein fieser Satz, weil da jemand wie Gottvater nach unten auf einen lachenden Menschen schaut. Für mich ist die Befragung das Thema, die ewige Selbstbefragung. Ich äußere eine Wahrheit, aber ein anderer stellt sie in Frage oder in einen ironischen Kontext, so daß sie in sich wieder fragwürdig wird.

Ist dies noch eine gesellschaftliche Befragung im Sinne Brechts oder nur noch eine der eigenen Befindlichkeit?

Jetzt könnte man ganz schlau zurückfragen, was denn Theater überhaupt sei. Theater ist immer ein Spiegelbild der Gesellschaft, was auch immer dort passiert. Ähnlich wenn ich vom politischen Theater spreche – was soll es denn sonst sein als politisch? Selbst wenn ich einen Schwank spiele und es ist Krieg, habe ich gerade eine politische Tat vollbracht, ich habe den Krieg ignoriert. Für mich ist es eine elitäre Arroganz zu behaupten, nur weil ich Theater mache, sei ich im Besitz der Wahrheit. Das ist für mich sogar ein Mißbrauch der mir in die Hand gegebenen Mittel.

Das ist jetzt gegen Brecht gesagt ?

Das ist gegen Brecht gesagt. Aber 1997 gegen Brecht gesagt. 1930 oder 1940 oder auch vielleicht 1950 hätte ich das so nicht gesagt.

Ist denn für Sie der Brecht des Jahres 1953 – die Moskauer Prozesse im Rücken, den 17. Juni vor Augen, aber Brecht schweigt weiter –, ist dieser Brecht für Sie ein Problem ?

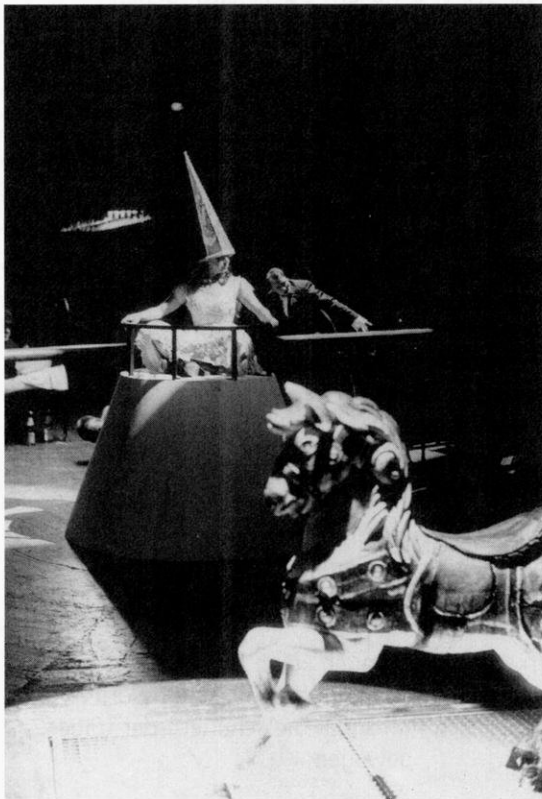
Er ist ein Problem, aber auch absolut nachvollziehbar. Insofern, als die Wahrheit, in deren Besitz er sich gewöhnt hatte, immer mehr abbröckelte. Was sollte er dazu noch sagen? Das ist der Prozeß des Altwerdens, des Müdewerdens. Es hatte eine neue Etappe begonnen – soviel Veränderungen in der Gesellschaft, und dann brach auch noch die letzte Utopie, das letzte Ideal zusammen. Wurde von Leuten zerstört, von denen er meinte, daß sie auf seiner Seite stünden. Da kann man sich entweder erschießen oder schweigen.

Was müßte von Brecht bleiben, was dürfte nicht verlorengelassen werden ?

Sein Theater – nicht die Immobilie, sondern der Gedanke. Der Brechtsche Gedanke ist ein Ensemble-Gedanke, der darf nicht verlorengelassen werden: Daß jeder, der an einem Stück oder am Theater arbeitet, für das Produkt im gleichen Maße verantwortlich ist. Und daß es nicht darum geht, jemanden als Star in den Vordergrund zu rücken. Deswegen wäre es ein Jammer, wenn man den Namen verändern würde in »Theater am Schiffbauerdamm«.

Und sonst ?

Ich würde dies als das wichtigste bezeichnen. Dann natürlich seine Stücke und die Fähigkeit, eine bestimmte Philosophie unterhaltsam zu vermitteln. Die Einfachheit seiner Sprache, der Humor, der in allen Stücken herrscht, die Ironie, die Komik. Alles, was ich am Theater liebe, ist dort schon enthalten.



I understand Brecht's heirs all too well.

Impressed as a child by the so-called model productions at the Berlin Ensemble, Haussmann experienced his excellent actor's training as Brecht's heritage. Haussmann has never staged Brecht because he considers the dramatist too dictatorial and too good. Similar to Kleist's plays, Brecht's are constructed linguistically and dramaturgically like a house of cards and therefore can only be re-produced by »slaves to the text«. The tension between the impulse to change the world and small, human needs and scenic details is important. That class struggle as a product of a historical situation is now outdated could be staged in a historicizing way today. Contrary to Brecht, we are no longer smarter than the audience. What remains: his ensemble idea and his humor.

*Leander Haußmann
geboren 1959,
Schauspieler und
Regisseur, seit 1995
Intendant des
Bochumer Schau-
spielhauses.*

*Born 1959, actor and
director, since 1995
director of the
Schauspielhaus
Bochum.*

*Bertold Brechts
Kolportagedramatik
Berliner Ensemble,
1997 (Fragmente)
Inszenierung
Leander Haußmann
Foto: David Baltzer*

Wolfgang Schlenker

mehrere gänge

Wolfgang Schlenker
geboren 1964, Autor,
Berlin.

Born 1964, author,
lives in Berlin.

was ich gestern gesehen habe ist heute allerdings
unwahr
vielleicht habe ich die ironie vergessen
so wie man »vielleicht« vergißt »vielleicht nicht«
undsoweiter

die genugtuung darüber ist klein
das glänzende resultat glänzt nach dem dafürhalten
aber umso weniger
dafür ist es wohl da umso weniger zu glänzen

so viele letzte male so viel vorübergegangenes
das die verabredeten mitreißt
wohin ginge der tisch wenn es soweit wäre?
nähme er nicht wenigstens ein paar stühle mit?

wenn es nun schon einmal in bewegung geraten ist
wäre es da nicht außerdem erfreulicher
gleich das ganze geschirr mitgehen zu lassen?

und das gute besteck noch hinterher?
wäre es nicht das beste das hauptgericht auch
dreinzugeben
und den koch im letzten gang dann mit dazu?

nun hört der gast vielleicht sich selbst gehen
im flur zwischen tür und tür
kann er sich wohl solange an die suppenkelle
erinnern?

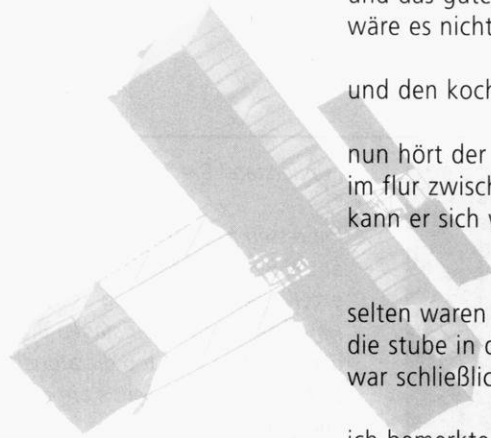
selten waren die irrtümer zahlreicher
die stube in der man zum zeitvertreib doch saß
war schließlich eine kulisse

ich bemerkte es auch erst
als sie gegen eine neue ausgetauscht wurde
aber wer hat sie ausgetauscht?

die handwerker nahmen den kopf zwischen die knie
und folgten der bekannten musik
wie andere sich verlaufen

die aussicht und wie groß sie geworden sei
soll etwas verändert werden? genasführt?
geohrfeigt? wird geliebäugelt?

wir verkaufen nichts auch keine erinnerung
die fragen haben schon aufgehört zu antworten
wie schnell sich nun sogar die schultern der träger
bewegen.



Malcolm Purkey

Productive Misreadings

Brecht and Junction Avenue Theatre Company in South Africa

Members of Junction Avenue Theatre Company have been productively misreading Brecht for over twenty years. Since 1976, with the premier of *The Fantastical History of a Useless Man* at the Nunnery Theatre in Johannesburg, we have been creating a political theatre that was designed to take on apartheid.¹ With such a clear ambition it was inevitable for a South African theatre company to turn to Brecht as one of our many influences. We appropriated Brecht, but we only appropriated that which, in our opinion, was appropriate. What was appropriate? Learning from Brecht, we were never satisfied. The company has moved over twenty-one years from a completely anti-naturalistic carnival style in *The Fantastical History of a Useless Man*, through the Brecht-inspired piece *Randlords and Rotgut*², to theatre work with the trade unions, notably *Ilanga Lizophumela Abasebenzi (The sun shall rise for the workers)* and large epic works in a semi-naturalist style with interruptive songs, i.e., *Sophiatown*³ and *Marabi*⁴. Our most recent research workshop and original production, *Tooth and Nail*⁵, creatively misused Brecht's conflict with Lukács as a starting point for a very complex, not entirely successful formalist experiment. As much as we were political animals, we were theatrical animals too, and in keeping with some of Brecht's ideas, we have always searched for a theatre that would work, that was popular. In Brecht we read the following:

*Our concept of what is popular refers to a people who not only play a full part in historical development but actively usurp it, force its pace, determine its direction. We have in mind a people who make history, change the world and themselves. We have in mind a fighting people and therefore an aggressive concept of what is popular.*⁶

In South Africa, we had similar ambitions and challenges. We wanted to develop a powerful cultural activism in a context of great oppression. We wanted to learn from Brecht, who summed up some of our experiences and arguments perfectly. We wanted a popular theatre that would empower the dispossessed and help bring about the transformation of South African society.

Those who own the present, control the story of the past. We wanted to retell the story of the past in order to contribute to the taking-over of the present. We wanted a popular history, written from below, played out in theatre form, with all the excitement that such a theatre could offer. We wanted a theatre that was light and political, provocative and delightful, gentle and confrontational, a theatre that educated, entertained, provoked, polarized, empowered, a theatre that helped to conscientise and contribute to mass mobilization. The spirit of Brecht was never far away. What was this device known as the V-Effekt? Why did Peter Brook, in his introduction to *Marat / Sade*, call the alienation effect powerful but uncouthly named? What was distantiating? How could it be achieved? Should it be achieved? Why should we not be emotionally involved with the characters? Over twenty years we have been grappling with these kinds of questions, and we still grapple.

Athol Fugard had been honing his theatre craft in South Africa since the early fifties. By the sixties he was working with a predominantly black theatre company in Port Elizabeth. As well as making original work, The Serpent Players were staging innovative productions of European classics in an ongoing self-education exercise. In 1964 they tackled *The Caucasian Chalk Circle*. We can read the following entry in Fugard's Notebooks:

Struggling with apathy and confusion in the group to get The Caucasian Chalk Circle understood and started. By and large [the group] are as bourgeois in aspirations and morality as most white people in this country. Masters and their slaves. The fight is for a slice of the same cake. No – one wants to bake a different one. This is the hardest – showing that the Chalk Circle is a different recipe.

And for myself again the suspicions and doubts about my work that contact with Brecht always provokes. Above all else I am overwhelmed at this moment by the 'usefulness' of the Chalk Circle – so much a tool, the edge honed to a bright decisiveness by this great dramatist. A man wants to dig a vegetable garden – I talk to him about the nourishment and health to be had from vegetables; Brecht gives him a spade and seeds. Self indulgence.

I have it now – my pessimism! Brecht has optimism. All is not said in that of course – there remains anti-individualism as opposed to my inability to see man – a man – as the sum total of his social relations; but pessimism and optimism define modes of thinking about man before we have even reached diagnosis and prognosis. Disturbing to realise how much a product I am of Western morality ...⁷

By the early seventies Fugard was creating original works in collaborative workshops with actors such as John Kani and Winston Ntshona. One of the most powerful works they created is *The Island*, a sophisticated re-working of *Antigone*⁸ and one of the great political plays of the early seventies. In the production the actor/creators play characters with their own names. The character called John is trying to stage a

1 *The Fantastical History of a Useless Man*, Junction Avenue Theatre Company (Johannesburg: Raven Press: 1978).

2 For play texts, see *At the Junction: Four Plays by the Junction Avenue Theatre Company*, ed. and intro. by Martin Orkin (Johannesburg: University of the Witwaterstrand Press, 1995).

3 *Sophiatown*, ed. by Malcolm Purkey and Pippa Stein, intro. by Pat Schwartz and Malcolm Purkey (Johannesburg: Witwaterstrand University Press, 1993);

4 *Marabi*, which has not yet been published, premiered at the Market Theatre in 1982 and in a revised version played extensively in South Africa, at the Africa95 Festival in Britain, and at the African Odyssey Festival at the Kennedy Center in Washington, D.C.

5 In *At The Junction, four plays by Junction Avenue Theatre Company*, edited and introduced by Martin Orkin, Wits University Press, 1995.

6 Bertolt Brecht, *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 1980).

7 Athol Fugard, *The Notebooks* (Johannesburg: Ad Donker, 1983), 119.

8 Athol Fugard, John Kani, and Winston Ntshona, *Statements* (Oxford University Press, 1974), 61-62.



The original cast of *Randlords and Rotgut*, 1971 at Junction Avenue Theatre Company

two-man version of *Antigone* for the Robben Island prison concert. In the opening section of the play, to the great delight of the audience, the character Winston has dressed up as a woman and strutted around the prison cell preparing for his role as Antigone. The wig is made from a mop, the breasts from two tin mugs strung together, and the image is ridiculous. John, and the audience, have had a damn good laugh. Winston, suddenly sensitive and an African man very aware of his own manhood, is reluctant to dress as a woman, even if his reluctance means jeopardizing the concert they have rehearsed for ages – a concert that is designed to have a clear political impact.

WINSTON. [smoking]. *I hate to say it, ... I'm not doing Antigone.*

[John is now furious. After a moment's hesitation he stuffs on the wig and false breasts and confronts Winston.]

JOHN. *Look at me. Now laugh.*

[Winston tries, but the laugh is forced and soon dies away.]

Go on.

[Pause.]

Go on laughing. *Why did you stop? Must I tell you why? Because behind all this rubbish is me, and you know it's me. You think those bastards out there won't know it's you? Yes, they'll laugh. But who cares about that as long as they laugh in the beginning and listen at the end. That's all we want them to do ... listen at the end!*⁹

The anti-apartheid African theatre has tended to use humour powerfully, and *The Island* uses laughter brilliantly. The play pays homage to elements of Grotowski but is clearly and significantly influenced by aspects of Brecht's

theory as well. »A theatre that cannot be laughed in is a theatre to be laughed at.« This phrase was a revelation, very important to me in my work with Junction Avenue Theatre Company. In any political struggle there will inevitably be a tendency to solemnity. We felt we had to avoid such a tendency at all costs. We wanted a liberatory laughter. Hungrily watching this play in the early seventies, I was determined to absorb the lessons. Somehow they seemed linked to Brecht and some of the provocative ideas I had been reading about. They were ringing bells inside my head.

The conflation of actor's name with character's name, for example, seemed to me in those early years very powerful. In the context of the brutalizing dehumanization of South African oppression, such assertion was a political act that paradoxically seemed to function as an alienation device, even as it seemed to be a celebration of individual identity. These black actors before me were owning their work, refusing the distance, and in so doing, giving me distance, allowing me to see afresh. It was clear to me that any aspects of naive individualism that are suggested by this account were entirely subsumed in the play's political power. Let me add that it is surely significant that in my own production of *The Island* some years later, the actors working with me refused to use their own names, using »John« and »Winston« instead. The presentation of the man in the wig and the breasts, in itself gloriously theatrical and anti-naturalist, is presented twice, each time in a different context and each time with an entirely different audience response. This provided a lesson in the power of laughter in the theatre and how it can be used as a political tool.

John's assertion that the actor remains intact underneath the role, seemed to me a particular mini-lesson on the nature of Brechtian acting and how such notions could

⁹ Martin Orkin, *Drama and the South African State* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press, 1992), 218.

be used with great effect in South Africa. Much of the South African acting style, especially of the black actors, could loosely be called Brechtian. There have been few naturalistic plays in the anti-apartheid tradition. The African oral tradition, with its emphasis on story-telling, music, dance, and a public, outward-directed performing style, is at odds with principles of Stanislavskian naturalism and its derivatives. Many black actors have trained with Gibson Kente or his disciples, and the style is broad, confrontational, and anti-naturalistic, often with stock, *comedia dell'arte*-type characters. Those black playwrights and directors, such as Maishe Maponya, wishing to avoid the excesses of the African musical and deeply immersed in the black consciousness tradition, have consciously turned to Brecht for inspiration. In Martin Orkin's *Drama and the South African State* we can read:

*Maponya encountered Brecht's The Measures Taken while he was in Britain on a British Council scholarship, and this influenced his writing of The Hungry Earth. One of the few plays that has been produced independently of white managements, it was first performed in May 1979 in Soweto and reworked a number of times before being taken on tour of Europe. The urge to conscientise ... is powerfully presented in The Hungry Earth, which is structured consciously on Brechtian lines as a lecture-demonstration consisting of a prologue and five scenes designed to present ... a landscape characterised by human as well as industrial exploitation.*¹⁰

Confronted on the one hand with the intensification of oppression all around and on the other with the work of Kente, Fugard, Kani, Ntshona, Barney Simon, Maponya, the emergence of the Market Theatre and the powerful work of such companies as Workshop 71, The Earth Players, and Committed Artists, we at Junction Avenue Theatre Company set out in the seventies to make our own path. We were always in debate.

Was culture really that important in a struggle as intense as the South African one? Could theatre companies contribute at all? How were we to demonstrate the true nature and function of apartheid? Was that the real function for theatre? If not, what was? What was the role for whites? What did it mean to be African? Should we work at the Market Theatre? Should we work in theatre buildings at all? Was acting skill important? The questions were endless.

In the company we attempted to take our questions into the theatre workshop itself. The methodology we embraced was collective play making in a laboratory situation. In a country where apartheid power involved silencing the majority by brutal oppression, the theatre workshop encouraged empowerment and the metaphorical and literal freeing of the voice. The Junction Avenue Theatre workshop actively encouraged a variety of voices. It was a magic space where apartheid could be temporarily suspended. The actor/creators were charged with the responsibility of representing different points of view that had been silenced by oppression. The plays created were designed to »critically reflect South African Society«, to subvert official history and deflate the bloated self-

righteousness of white supremacists, to restore a sense of agency to the majority and explore complex questions of multi-culturalism and ethnicity, and last but probably most important to assert a militant non-racialism.

This is not how it began. We started as a group of white, English-speaking students studying at the then whites-only University of the Witwatersrand. Wits, as the university is known, was nominally liberal but ruled by apartheid legislation, unable really to take on the state in the way we dissident white students wanted. Afrikaner Nationalists were at the height of their power, and apartheid had a vice-grip, but the liberal universities offered a special kind of haven in times of great oppression. At that time we were very critical of the institution, but in the end we must be thankful. Despite the state's attempts at intervention a great deal of creative thinking in new historiography, the social sciences, and cultural politics took place at Wits. All our Junction Avenue Theatre Company work was created there, on the tenth floor of University Corner.

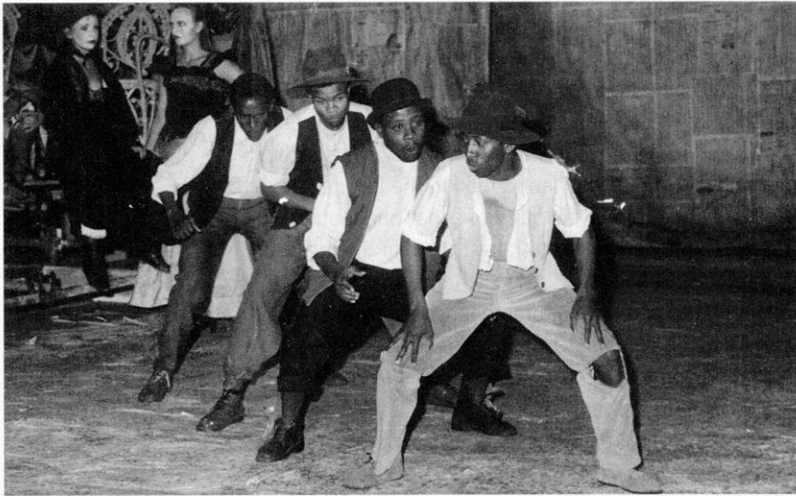
Our first play was a whites-only affair. There were no black students at Wits in the early seventies. Ten disaffected white students in an apartheid-ruled university - none of us studying drama because there was no drama department - found ourselves in politics, sociology, philosophy, and some dubious literature courses. We spent more time on the library lawns than in the lecture halls. We were immersed in the questions that our country threw up and we wanted to reflect them in theatre, not in deadly academic essays. Marxist thinking was very influential, as was any cultural theorist or practitioner who validated cultural action. I had returned from a stay in London and was deeply influenced by the European political theatre movement of the late sixties. I had seen wonderful political theatre in Edinburgh and Jerome Savary's *Robinson Crusoe at the Round House*, and I wanted to do something similar in South Africa. I wanted to make an anarchic, iconoclastic celebration of all the country's perversity that traced the history of colonialism and apartheid in South Africa from the invasion in 1652 by Jan van Riebeeck and the Dutch to the Soweto uprisings of 1976. I dreamed of a kind of circus: half cabaret, half political theatre, and it had to be a subversive performance that could single-handedly bring down the state! The play's events would unfold through the eyes of a sympathetic but useless White, English-speaking South African, and the part would be played by an actor using his own name. He would be driven to action by circumstance, but unable to take it. Thus the title of the play: *The Fantastical History of a Useless Man*.

I think it was Astrid von Kotze who introduced the group to Brecht. Astrid was from Germany and kept talking about a Brechtian device that would mechanically unroll certain vital information for the audience to read as the play unfolded, thus enlightening them and conscientising them. We never made the device, but soon our plays were littered with banners and posters. One of the banners, Revolution, boldly painted in red, was attached as a commodity label to a pair of blue jeans. During the course of the production, it became detached from the jeans and hung on the back drop, a large and beautifully painted map of southern Africa. We were playing theatre

¹⁰ Martin Orkin, *Drama and the South African State*, Manchester University Press, p.218

games with red-hot subjects. We wanted to break the silence. The most famous banner we used is surely the South African Communist Party slogan from 1922, the time of the great miners' strike. We revealed the banner in two halves. First poster: Workers of the world unite, then the second: For a white South Africa. We loved the irony of history.

In the end *The Fantastical History of a Useless Man* was a complex mix of the personal and the political, influenced by Brecht but also driven by a need for personal confession. One of the most political sections of the play involved ritualistically naming all the leaders of the African National Congress, at a time when the movement was a completely demonized and silenced organisation and all the leaders were in life imprisonment for treason. Steven, the Useless Man, hunting for his roots in Europe and in Africa, represented some part of all of us. Driven by our knowledge to revolutionary action but unable to take it, we reflected our anxieties, our successes, and our failures in the play. We were told by excited audience members



Randlords and Rotgut,
WITS Theatre
Production.

during the many successful seasons of *The Fantastical History of a Useless Man*, that making such plays in South Africa in the mid seventies was action itself, but we always doubted. Doubt drove us on.

Despite this success one thing became absolutely clear from the experience. If we wanted to »critically reflect South African society« in any authentic way, we had to become a non-racial theatre company. At that stage the highly innovative non-racial theatre company Workshop 71 was beginning to collapse after five years of extraordinary production, and Junction Avenue Theatre Company invited some key members to work on our new project, *Randlords and Rotgut*. Based on research by the social historian Charles van Onselen, it tells the utterly Brechtian story of the development of the Transvaal's first factory, a peach-brandy distillery run by the entrepreneur Sammy Marks. Set at the turn of the century the play shows how thousands of mine workers were exploited in the newly established gold mines of the reef. Granted a special concession by the Kruger government, Sammy Marks had a deal to buy all the produce of Paul Kruger's peach farms in order to make cheap rotgut. The rotgut was to be sold to the miners, newly arrived at the reef from the rural areas of southern Africa or from Europe and Britain. Soon sales were remarkable, but Marks was

unstoppable and entered into an alliance with the chairman of the chamber of mines, Sir Lionel Phillips, to set up two thousand drinking canteens on the mine property itself. That served the chamber's interests, since it needed the mine workers to sign longer contracts and stay at the Rand. This the miners did when they became addicted to the peach brandy and increasingly indebted to the canteens. Things began to fall apart when they became so drunk that on any Monday over twenty percent of the miners did not report for work. Marks found himself in conflict with Sir Phillips: the mining industry versus the liquor industry. Phillips eventually engineered prohibition with the help of the churches and the newspapers, with the not entirely unpredictable outcome that the liquor industry was driven underground and a flourishing gangsterism emerged, which in various forms still exists today. We set to work to construct a musical play in what we understood to be the epic mode. Emphasizing the social processes that we found so lucidly set out in the Van Onselen article, we noted the contours of the race and class struggle so evident in this extraordinary bit of history. As had become our method, we examined the history in workshop, playing out the conflicts we studied with our newly formed non-racial theatre company. The new members, Ramolao Makhene, Arthur Molepo and Siphwe Khumalo introduced a new acting style and brought a totally new energy to the group. The group itself became charged with aspects of the conflict that we were attempting to play out in the production. It was inevitable that there would be some race and class conflict in such a newly formed group, but given the conditions in South Africa, relationships were amazingly productive.

We were much more conscious of aspects of Brecht's thinking by now and we were experimenting with our versions of alienation, gest, and epic. We marked the beginnings of certain scenes with banners and posters on which were written phrases like *The Ruling Class Prepares the Offensive* and *The Workers Prepare the Counter Attack*, and the narrative was broken up by song which commented on the action. There was a clear distance between actor and character, all the actors, some more consciously than others, attempting to enact layers of social meaning. The white actors played the white ruling class, the black actors played the black working class, and the full company played the chorus, enacting ritual movements derived from African labourers' dances that symbolize gestures of labour and physical work. We also included a character called *The Commentator*, played by the young white girl Patty Henderson, who led most of the singing. We were experimenting with theatricality with concepts of alienation effects in mind. For example, we never see Paul Kruger. Rather, we only see his personal assistant who impersonates the President at the rehearsal for the opening ceremonies of Marks's distillery. The assistant does this badly, stumbling around in Kruger's top-hat like a buffoon. Kruger is one of the Calvinist heroes of the Afrikaner Nationalists, and we wanted to deflate his image. In another scene the workers rehearse industrial action, which includes sabotage of the tools. The characters pretend to be more drunk than they really are, and rehearse a new recruit into the poli-

tics of performance. Humour plays a major part, as the workers use role-play and fake drunkenness to outwit the white shift boss. In *Randlords and Rotgut* we creatively played out many of our own race and class misunderstandings as we grappled to find a mode of work that could sustain a non-racial theatre company through the darkest days of apartheid.

It was clear to the company by now that we were working our way through an alternative history of the country. We had dealt with colonialism and the turn of the century. We had dealt with the 1920's and the 1930's in *Marabi*. Now we turned our thoughts to the fifties. The most significant act of brutality in the fifties by the newly elected Afrikaner Nationalists was the destruction of the non-racial, freehold suburb of Sophiatown and its replacement with the white, working-class Afrikaner suburb called *Triomf* (Triumph). We knew we wanted to deal with Sophiatown, with its famous black writers, journalists, gangsters, and its heroic but failed attempts to resist removals, but we didn't know how to start. We finally found our way into the play through the following quote in Jim Bailey's account of the spectacular rise of the popular fifties magazine *Drum*:

Nat Nakasa and Lewis Nkosi set up house together in Sophiatown and advertised for a Jewish girl to come and live with them. Despite all the legislation of South Africa, they obtained one. I met the sporting lass. She was good enough looking but very tall and thin - I could not banish the impression that she was originally constructed by being drawn through a hole like a wire.

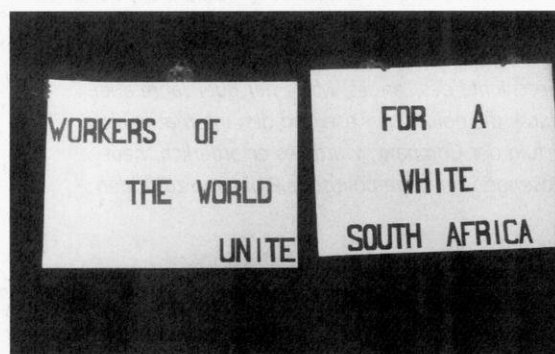
As I wrote in my introduction to the published play, what an extraordinary story! We were immediately intrigued. Who could she possibly have been? Why did she take up the challenge?

We set to work to construct the story of Ruth Golden, a Jewish girl who goes to live with a black family in Sophiatown. The play *Sophiatown* was modeled on my understanding of Brechtian epic – the narrative broken up by song and political chant – but in this workshop we wanted to make more of the characters' emotional lives, which produced a definite change of style. There is an element of the domestic and the personal, with hints of a love affair between Ruth and the black journalist Jakes, a love affair doomed to extinction by the violence of apartheid. Meanwhile, the personal story plays out against the overwhelming political conflict of the fifties that was to culminate tragically at the Sharpeville massacre in 1960. Once again the workshop became a laboratory to explore cultural, racial, and class difference. Ruth describes Passover and the flight from Egypt, the Mamariti (the mother of the household) talks of the many gods in African tradition, Jakes speaks about what it means to be a modern African in a tribalist, multi-lingual society, and Mingus, a member of the »American« gang, treats his sidekick, the mute Charlie, like dirt. *Sophiatown* was our greatest success up to that point, playing an unheard of number of seasons at the Market Theatre, as well as traveling nationally and internationally. By 1989, after three years of travel, the company was in intense conflict. We had been exposed to some remarkable theatre and

performance work: Carbon 14, Robert Wilson, La La La Human Steps, Kantor, the Berliner Ensemble in what was still East Berlin, Pina Bausch, companies from South America and the Soviet Union, and many others. We were excited and shaken by what we saw, aware that the language of the theatre was being extended remarkably. Junction Avenue Theatre Company remained committed in principle to a popular theatre, but we wanted to experiment radically with questions of form. This is the point, I believe, at which we began to misread Brecht most productively.

We turned to a section of Brecht's writings to help us justify the need to extend our own theatre language. Why did we have to justify at all? We wanted to remain true, without being slavish, to our long history of engaged theatre making, but we needed to recreate ourselves. Thrown about by the intensity of the last years of the eighties, we wanted to see how others had coped with historical change. It is difficult to recapture the moment exactly. South Africa had been in a full state of emergency since June 1986. Oppression was at its most intense, yet there was a sense that the breaking point was imminent. We were living in the interregnum, as Gramsci so brilliantly describes it: »The old is dying but the new is not yet born. In this moment a great diversity of morbid symptoms appear.« We were living out the morbid symptoms. An innocent politics and an innocent theater were no longer possible. We had to rethink the social context and re-imagine a theater for such a social context. Some of the political ideas, the Brechtian ideas, which had served us so well for so long were no longer useful. Our fundamental idea of the emancipation of a multiplicity of voices in a workshop no longer worked. Newly unleashed voices were being co-opted by the repressive state apparatus, and the state was not the only offender: personal abuses committed in the name of the struggle, sexual advantage exercised in the name of political commitment, funds laundered by so-called struggle accounting, witch hunts in the political movement, Stalinist tendencies in the cultural movement, complex questioning about liberty and censorship in the performing and other arts, and - in general - struggle exhaustion. We wanted to make a play that captured the historical moment's full complexity and yet remained popular, accessible to the working class. And we wanted a play that was a celebration of new form as we now imperfectly understood it. In order to transcend Brecht, we turned to Brecht.

In Brecht's polemic against Lukács we found the following:



*With the people struggling and changing reality before our eyes, we must not cling to »tried« rules of narrative, venerable literary models, aesthetic laws. We must not derive realism as such from particular existing works, but shall use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources to render reality to men in a form they can master.*¹¹

11 Brecht, *Aesthetics and Politics*, Verso edition, 1980, p 81.

12 Brecht, *Aesthetics and Politics*, Verso edition, 1980, p 81.

We set to work to make *Tooth and Nail*. The play became a series of formalist fragments, ultimately 100 in number, none longer than a minute, each a flash of contradictory South African life, the flash of a morbid symptom. We used song, including sections of opera for the first time, dance, poetic texts, fragments of narrative deliberately disrupted, puppets, a range of weapons such as sham-boks and machetes, and fire. The company collaborated with Handspring Puppet Company, and puppets played a major part. We were exploring master/slave and dysfunctional relationships in the context of intense struggle. The characters, only half-formed and forever shifting in identity, included a white madam (a white male singing his entire part as opera) and her black manservant, a white nightclub singer, her white husband, and her black lover, a political activist and his translator, a Sangoma (shaman) mother and her revolutionary daughter, and a photographer, played by a full-size puppet attached by ropes and leather to the actor, with a camera for a hand. Twenty-five people joined the open workshop and sixteen performed. The play premiered at the Market Theatre in 1989, one year before Mandela's release and the beginning of the transformation to democratic rule. It enjoyed critical success but did not find its audience: many found it too opaque, and it was by no means realist in the sense that Brecht meant, though it seemed to catch realistically the spirit of the times. Its apocalyptic vision – heal with fire not water – offended some. The lack of a clear narrative irritated others. *Tooth and Nail* was reworked

for the Grahamstown festival, where it received a much warmer reception after the extraordinary events of February 1990 and Mandela's release.

Brecht continues to provoke. I have changed my position many times over the years. Anti-naturalist? Poetic realist? Epic historicist? Adventurist formalist? Words, but they do suggest an aesthetic, which in turn suggests a political position. Yet the aesthetic conflict is really the manifestation of a deeper conflict. After the collapse of socialism in Eastern Europe and in the Soviet Union, I have been forced to rethink my politics. Furthermore, South Africa continues to confuse me. It has become fashionable to point out, especially by commentators outside the country, that in South Africa little has changed structurally: the gap between the rich and poor is larger than ever, and reconciliation is a farce at worst, at best appeasement of the whites. I assert that the whole country is different. We are in the new South Africa. The townships are no longer enflamed with revolutionary fervor, and the apartheid army is no longer mowing down children in the streets. The health services and the schools are being rebuilt. After fifty years of brutal oppression and all consuming struggle we are living in relative peace, even if that peace is not good for the theatre!

From my perspective the South African theatre has temporarily lost its way. Of course the new generation will invent a new path, and there are signs of it already, but those of us who were Marxists and are now over forty must think afresh. Our theories of what a human being is, what a social order is, and how to represent that in theatre need a good old shake-out. Plays do not seem possible at the moment, but I hope that will change. I am still fascinated by Brecht, but I am wary of old solutions to our new questions. So let him have the last words: »We must use every means, old and new, tried and untried, derived from art and derived from other sources to render reality to men in a form they can master.«¹²

Malcolm Purkey
geboren 1951,
Professor für Theater
an der Universität
Witwatersrand
(Johannesburg) und
Leiter der Junction
Avenue Theatre
Company. Autor von
Bühnen-, Fernseh- und
Filmtexten.

Born 1951, senior lecturer at the School of Dramatic Art, University of the Witwatersrand and Director of Junction Avenue Theatre Company. Author of stage, television, and film scripts.

Produktives Mißverstehen

Brecht und die Junction Avenue Theatre Company in Südafrika

Purkey, Gründer und Regisseur der Junction Avenue Theatre Company in den frühen 70er Jahren in Johannesburg (Südafrika), beschreibt die Rolle, die Brechts dramaturgische Theorien bei der Entwicklung eines populären politischen Theaters spielte. Aufbauend auf Athol Fugards Arbeit mit Brechts Stücken und deren Anpassung an afrikanische Traditionen, benutzte die Company workshops, um eigene Stücke im epischen Stil zu bauen. So zielte sie auf eine alternative Geschichte des Landes. Mitte der 80er Jahre aber, durch die politische Krise und den internationalen Erfolg der Company, wurde es erforderlich, neue Lösungen für neue politische Probleme zu finden.



Jürgen Kuczynski

»Verkehr« mit Brecht

Brecht lernte ich persönlich kennen, als er mich, wohl 1929, einmal zu sich einlud. Ich fand die Unterhaltung, die wir etwa zwei Stunden lang hatten, überaus interessant; er aber kam wohl zu dem Schluß, daß ich nicht besonders lohnend wäre, denn die nächste Einladung erfolgte erst fast zwanzig Jahre später, im Jahre 1947.

Doch geschah einiges zwischen uns indirekt. Bevor Brecht nach Amerika ging, noch vor dem Kriege, hatte ich folgendes Erlebnis, das ich so in meinen Memoiren schildere: »Ich glaube, es war 1937, als Brecht und Heli Weigel, Hanns und Gerhart Eisler mit ihren Frauen Lou und Hilde zusammen auf einer dänischen Insel Ferien machten. Sie hatten Marguerite und mich gebeten, dazu zu kommen. Doch leider bildete ich mir ein, ich hätte zuviel zu tun, um Ferien zu machen, und sagte ab. Welch eine Kultursünde!«

In diesen fast zwanzig Jahren hörten wir viel übereinander, gerade auch als er in Amerika lebte, wo ich recht bekannt

war – von den zwölf Büchern und stärkeren Broschüren, die ich während meines Exils in England veröffentlichte, wurden acht gleichzeitig in den USA veröffentlicht.

1947, als Brecht in der Schweiz lebte, hörte ich zum ersten Mal wieder fast direkt von ihnen, allerdings nur durch seine Adresse in einem Paket Lebensmittel, die uns in seinem Auftrag ein schweizer evangelischer Hilfsverein gesandt hatte. Offenbar hatte er seine Meinung über mich geändert.

Und dann begann unsere Freundschaft, sobald er 1948 nach Berlin-Weißensee gezogen war. Er lud mich ein, und es entwickelte sich innerhalb einer halben Stunde ein merkwürdiges Doppelverhältnis. Darüber berichte ich in meinen Memoiren etwa so: Sobald Brecht nach dem Kriege zu uns kam, begann ein freundschaftliches Zusammensein, auch mit Heli, auch mit Marguerite. Dabei gab es eine merkwürdige Trennung von freundschaftlichem Treffen und »geschäftlichem Warenverkehr«. Über den letzteren sei so berichtet:

Sehr bald waren wir uns absolut unentbehrlich geworden und fühlten, daß wir uns gegenseitig ergänzten, wie es nie zuvor zwei Menschen getan. Ich bekam nämlich von Genossen aus England und Amerika Detektivromane, er von Freunden aus Westdeutschland mehr als erträgliche Zigarren zugeschickt. Niemand kann sich vorstellen, wie die Geschichte weitergeht. Zweimal in der Woche kam Brecht in seinem alten Wagen. Schon auf der Treppe zog er den geborgten Roman aus der Tasche und schwenkte ihn in der Rechten, während er mit der Linken die Zigarre als Leihgebühr hochhielt. Auch ich hatte einen Detektivroman in der Hand, wenn ich ihm öffnete; nur ganz selten kam er herein. Meist fand der Naturaltausch vor der Tür statt. Wir wechselten selten auch nur ein Wort, sahen uns zumeist nur fest und glücklich in die Augen und freuten uns auf das nächste Mal. Mehr als hundertmal betrug die Frequenz, mit der wir uns »geschäft-

*Jürgen Kuczynski
geboren 1904,
gestorben Juli 1997.
Wirtschaftshistoriker.*

*Born 1904, died in July
1997, historian.*

Image not
available

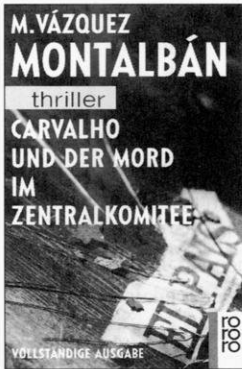
due to copyright
restrictions

Image not
available

due to copyright
restrictions

*Berlin Weißensee,
Berliner Allee 190.
BBA*

Wenn der Brecht dem Kuczynski... Rowohlt



Mord im Zentralkomitee kommt in den besten Familien vor, findet Detektiv Pepe Carvalho. Aber: kein Pardon für Garridos Mörder! 43116/DM 9,90/€ 7,20/-/sFr 9,90



Feuer in Berlin! Eine heikle Mission für Privatdetektiv Bernhard Gunther, der im Berlin der frühen Nazi-Ära zwischen alle Fronten gerät. 43164/DM 12,90/€ 9,40/-/sFr 12,50



Marx ist tot; auch ansonsten ist vieles anders geworden. Aber wieso sollte der Waffenhändler und Lobbyist Kolofsky einen Killer anheuern? 43081/DM 8,90/€ 6,50/-/sFr 8,90



Zweimal pro Woche fuhr Brecht in seinem alten Wagen bei Jürgen Kuczynski vor, um einzutauschen, wonach er gierte: Zigarren gegen Detektivromane, blauen Dunst gegen Geschichten über Mord und andere Unwägbarkeiten des bürgerlichen Alltags. Ein Leben ohne Krimis, ohne Opfer und Täter? Wie öde, wie absurd!

50037/DM 12,90/€ 9,40/-/sFr 12,50

ro
ro
ro

lich« pro Jahr trafen. Freundschaftlich sahen wir uns oft, solange er und Heli in Weißensee wohnten, insbesondere auch, als Anna Seghers zeitweise bei ihnen ein Zimmer hatte. Seltener zu einer Plauderstunde später. Doch war es selbstverständlich, daß wir nach den Premieren, zu denen wir natürlich stets gingen, unten in den Keller des Theaters in die Kantine liefen, an Helis Tisch.

Merkwürdig: Mein, unser Verhältnis zu Brecht war so gar nicht gefühlsbetont, es war freundschaftlich in unserer gemeinsamen, oft kritischen Haltung zu unseren Verhältnissen, auch darin, daß wir uns aufeinander in schwierigen Situationen verlassen konnten. Wie anders unser Verhältnis zu Heli, die wir liebten.

Kurz vor ihrem Tode, am Tag vor ihrer Reise nach Paris, wo sie zum letzten Mal auf der Bühne stand, bat Heli mich, sie zu besuchen – um Abschied zu nehmen? Sie lag im Bett, ich hatte keine Ahnung von ihrer tödlichen Krankheit. Aber sie plauderte lustig wie immer – nur als ich mich verabschiedete, war ihr Kuß besonders herzlich. Wenige Wochen später lebte sie nicht mehr.

Als Brecht und Heli nach Berlin-Mitte zogen, besuchte ich sie sicherlich einmal im Monat entweder in ihrer Wohnung oder in der Kantine des Theaters nach einer Erstaufführung, zu der sie meine Frau und mich stets einluden.

Zwei unserer Aktivitäten brachten uns besonders eng zusammen: Unsere Kritik an den Verhältnissen in der DDR aus Treue zum Kommunismus und unsere Bemühungen, anderen, die in Ungnade gefallen waren, zu helfen.

Als Anna Seghers starb, notierte ich am 11. Juni 1983 in meinem Tagebuch: »Anna ist gestorben. Nun bin nur noch ich aus dem Kreis Becher, Brecht, Busch, Eisler, Kisch übrig. Kant hat schön bei der Trauerfeier gesprochen. Bin doch persönlich – einfach, weil ich in dieser Beziehung allein geblieben bin –, vor allem aber historisch berührt. Oder bilde ich mir nur ein, daß wir eine besondere Gruppe waren – Brecht ein Genie und wir anderen mehr oder weniger große Talente?«

Doch nicht so will ich enden, sondern mit einer Geschichte, die sich aus unserem »Geschäftsverhältnis« ergab. Nach dem Tode von Brecht schrieb mir seine Tochter Barbara, ich sollte mir aus Brechts Bibliothek doch alle Kriminalromane aussuchen und mitnehmen, die ich noch nicht besäße. Reizend von ihr, nicht wahr?

Karl Mickel

Albumblatt

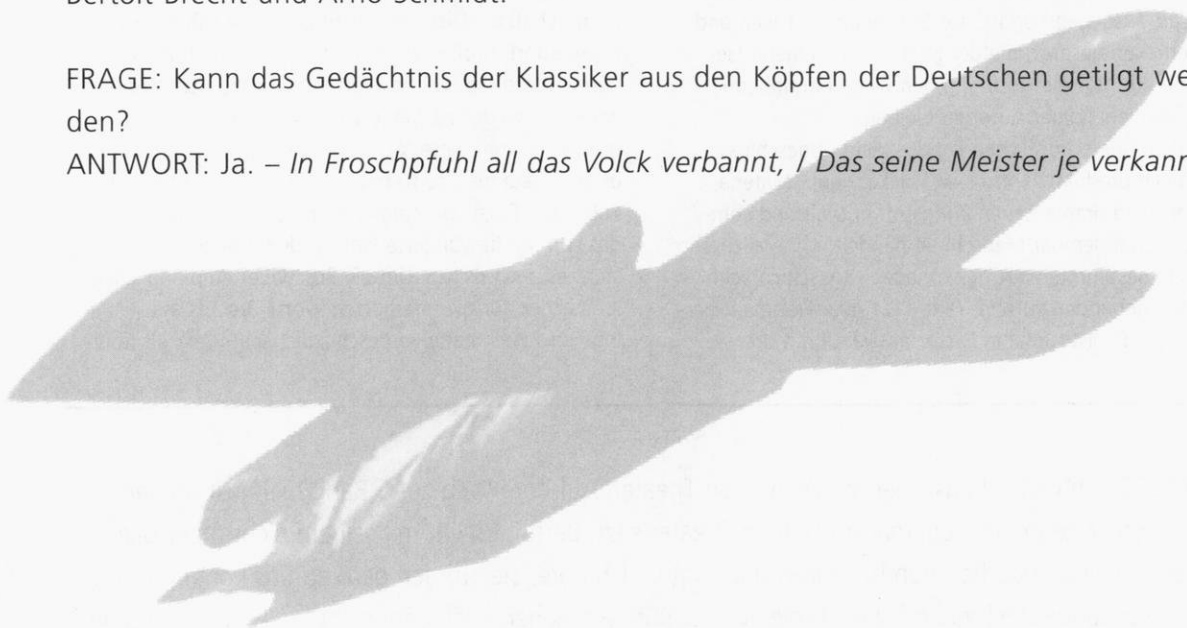
Vernunft muß gelehrt werden, auch ästhetisch. Kunst ist Unvernunft und gehorcht drakonischen Gesetzen: denen, die sie sich selbst gibt. Ihr Reich ist nicht von dieser Welt; die Gesetze dieser Welt codifizieren die Anarchie. Brecht weigerte sich, die Metastasen sozialen Krebses als Konglomerat pittoresker Schnörkel zu betrachten. Er erkannte die Welt-Revolution, gründete sein Werk auf ihr Gelingen: und starb vor dem Scheitern. Das gegenwärtig sich schließende Jahrhundert hinterläßt zwei klassische National-Autoren, Bertolt Brecht und Arno Schmidt.

*Karl Mickel
geboren 1935, Lyriker
und Dramatiker. Von
1970 bis 1978 Drama-
turg am
Berliner Ensemble.*

*Born 1935, poet and
playwright.
1970 to 1978 drama-
turgue at
Berliner Ensemble.*

FRAGE: Kann das Gedächtnis der Klassiker aus den Köpfen der Deutschen getilgt werden?

ANTWORT: Ja. – *In Froschpuhl all das Volck verbannt, / Das seine Meister je verkannt.*



Klaus Völker

Eine Salve Zukunft

*Klaus Völker
geboren 1938,
Theaterwissenschaftler,
Dramaturg, Kritiker,
Direktor der Schau-
spielschule »Ernst
Busch« Berlin.*

*Born 1938, dramatur-
gue, critic, teaches
theater; director of the
Ernst Busch school of
drama, Berlin*

Auch die auf sämtlichen Bühnen, Fernseh- und Radio-kanälen, Podien und in Konzertsälen geplanten Gedenkveranstaltungen zum hundertsten Geburtstag sowie die zahllosen Festvorträge, Leitartikel und Umfragen wird der schon so oft in den Orkus gewünschte, totgespielte und totgesagte Dichter und Stückeschreiber Bertolt Brecht überleben; er hat immerhin in weiser Voraussicht, daß ihm im Fangnetz von Medienhaien, Studienratsgesinnungen und Sonntagsreden schwingenden Politikern die Luft ausgehen könnte, für Stolpersteine, Fallen und Widerhaken gesorgt, die der Nachwelt genügend Gewähr bieten für die Hoffnung, ein weiterhin unbequemer, also lebendiger Autor zu bleiben. Aus dem unerschöpflichen Fundus nicht abgeschlossener, noch produktiv »offener« Stücke, deren Material ausreichend dramatischen Zündstoff enthält und vom Glücksverlangen der Menschheit handelt, ohne allzusehr an eine bestimmte welk gewordene zeitgeschichtliche Realität gebunden zu sein, ragt das *Fatzer-Fragment* heraus. Der »Egoist« Johann Fatzer desertiert mit drei wei-

teren Soldaten/Kumpanen, aber ihn überfällt keine Lust zu leben, er will nicht für andere, geschweige denn für die Gesellschaft funktionieren, kein Rad sein, das vom Wasser der Geschichte bewegt wird, und zu den Kameraden, die ihn vom Strick abschneiden, sagt er: »Ich bin gegen eure mechanische Art, denn der Mensch ist kein Hebel«. In der *Fatzer-Gestalt* kämpft Brechts Faszination für den kompromißlos sein Leben behauptenden Einzelnen mit seiner Forderung an den für eine bessere Zukunft arbeitenden Kämpfer, sich gesichtslos zu machen und auf die eigene kleinste Größe zu reduzieren. *Fatzer* ist der Versuch, den asozialen Baal mit dem jungen Genossen der *Maßnahme* zu vereinen. Weil er die soziale Rolle, die ihm seine Kameraden zuweisen wollen, ablehnt, wird er von ihnen exekutiert, aber erreicht wird durch seine Auslöschung nichts; die drei Soldaten werden ihrerseits als Deserteure erschossen. »Das ganze Stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeißen für Experiment, ohne Realität! zur Selbstverständigung«. Das »ohne Realität« macht den Reiz dieses Materialkomplexes für eine Aufführung heute aus, wenn sie die nicht zu lösende Spannung, die in der Hauptgestalt lodert, szenisch umzusetzen versteht und nicht ihren Ehrgeiz darin sieht, ein mit Kraft- und Sexposen verschmocktes Brecht-Seminar über den gescheiterten Entstehungsprozeß des Stückes zu veranstalten. Ingeborg Bachmann hat die »Wirkungslosigkeit« des von ihr geschätzten Dichters Brecht auf seine Fähigkeit zurückgeführt, große Worte an der richtigen Stelle zu finden. Doch diese großen Worte und großen Gebärden waren entweder zu wenig volkstümlich oder viel zu großartig, »um diese Nieren oder diese Hirne oder was es auch sein mag zu treffen«: »Ich glaube, er hat kein Publikum. Er ist so fremd wie Hölderlin, und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton, versteht es auch nicht.« Um die Zuschauer empfänglicher zu machen für die unerhörten Worte Brechts, hat Ingeborg Bachmann vorgeschlagen, sein Werk als ironi-

**Martin
Flörchinger
Zwei Geschichten**

1.
Juni 1956. Ich war Schauspieler am Deutschen Theater. Auf dem Weg zur S-Bahn hielt just an der Stelle, wo er heute als Denkmal vor seinem Theater sitzt, Bertolt Brecht mit seinem nicht mehr ganz neuen »Steyr«, chauffiert von Isot Kilian und sagte: »Ich höre, Sie würden gern zu uns kommen? Ich bin einverstanden! Ich habe Sie noch nie auf der Bühne gesehen – ich geh' nicht ins Theater, – da darf ich nicht rauchen, aber meine »Sbirren« (er meinte seine Tochter Barbara und den Kollegen Ekke Schall), haben nur Positives berichtet. Gehen Sie zu Frau Weigel und besprechen Sie das Nötige.« Isot K. gab Gas. Ich besprach das Nötige und war 20 Jahre Mitglied des Berliner Ensembles, was ich nie bereut habe.

Nachsatz: Erwin Geschonneck wollte zum Film, das war vielleicht nicht unwichtig!!

2.
Helene Weigel war eine umsichtige Mutter ihres Ensembles. Bei der Wohnungssuche für neue Mitglieder unentbehrlich. Franz V., ein junger Wildling, ging ihr langsam auf die Nerven mit der Schilderung seiner Wohnmisere. Die Tapete löse sich von der Wand, das Wasser tropfe von der Decke, eine Maus störe seine Nachtruhe, schließlich drohte er: »Wenn sich das nicht bald ändert, häng' ich mich auf«. Die Chefin meinte: »Da paß auf, Bub, in der Bruchbude hält ja kein Nagel in der Wand«.

*Martin Flörchinger
geboren 1909,
Schauspieler, Regisseur.
Von 1956 bis Mitte der
70er Jahre am Berliner
Ensemble.*

*Born 1909, actor, direc-
tor. From 1956 to the
mid-seventies at the
Berliner Ensemble*

schen, katastrophischen, zerrissenen, grandiosen »Retungsversuch« zu begreifen. Im besonderen Maße das *Fatzer*-Material, die *Brotladen*-Szenen und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* legen Zeugnis ab von einer uns erahnten Sprache, die wir nie ganz in unseren Besitz werden bringen können: »Wir besitzen sie als Fragment in der Dichtung, konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene, und begreifen uns aufatmend darin als zur Sprache gekommen.« (Ingeborg Bachmann in ihrem Aufsatz *Literatur als Utopie*.)

Manfred Karge und Matthias Langhoff machten 1978 in Hamburg mit *Fatzer* die Erfahrung, daß Brecht auch im wörtlichen Sinn kein Publikum finden kann. Sie spielten das Fragment als Ergänzung zu ihrer sehr zugespitzten antipreußischen Interpretation des Kleistschen *Prinz von Homburg*, dramaturgisch eingerichtet von Heiner Müller. Sie zeigten es in seiner ganzen nervösen Spannung, in visionärer Gehetztheit und Zersprengtheit. Die Regisseure versuchten eben nicht, das Unvereinbare »aufgehen« zu lassen, sie glätteten nicht, sondern sie präsentierten das »Furchtzentrum« des Stücks, und die szenisch realisierte Montage sehr disparater Textblöcke, Chöre und Spielsituationen hatte den Sinn, das Material als etwas Utopisches zu behaupten.

Bei Überlegungen, welche Form ein die gesellschaftlichen Umwälzungen in der DDR behandelndes Stück haben sollte, schwebte Brecht ein Lehrstück »in großen, rohen Blöcken« in der Art des *Fatzer* vor. In Wien 1953 erörterten Brecht und Hanns Eisler den Plan, ein Stück über den Ofensetzer Hans Garbe im Stil der *Maßnahme* oder der *Mutter* zu schreiben und darin auch das Thema des 17. Juni abzuhandeln. Für politisches Theater im Sinne einer modifizierten Lehrstücktheorie waren allerdings in der DDR die Voraussetzungen so gut wie nicht gegeben. Zu den gewissen Möglichkeiten, auch nach seinem Tod unbequem zu bleiben, gehörte die Antwort von Brecht auf die Frage Manfred Wekwerths, welches seiner Stücke er als beispielhaft für Form des Theaters der Zukunft

halte: *Die Maßnahme*. Daß das Stück das Zeug zu einer Tragödie hat, in dem die Passion der sozialistischen Idee, ihr Anspruch und ihr Scheitern, ihre Aussichtslosigkeit und ihre zwingend notwendige Wiederkehr, aufgehoben sind, konnte die Inszenierung der Regiestudenten Tom Kühnel und Robert Schuster im bat der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«, vor zwei Jahren deutlich machen: sie rehabilitierten ein mit vielen Ängsten und Vorurteilen sowohl bei den engagierten Linken als auch bei den eingeschwoeren Antikommunisten besetztes, von Brecht und seinen Erben deshalb bis vor kurzem für die Aufführung gesperrtes Werk, indem sie es unvoreingenommen befragten und die fragende Haltung des Autors nicht zu Meinungen oder gar Lösungen verfälschten. Sie entdeckten die Enge, die strenge Form und zugespitzte, das heißt die schlimmste Wendung nicht ausklammernde Argumentationsstruktur des Lehrstücks als zur Offenheit führende Weite. Es gelang ihnen, den Alptraum und den Sehnsuchtstraum dieses Stücks zu vergegenwärtigen. Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft.

Auch wenn man ihn totzufeiern bestrebt sein und die allgemeine Brecht-Müdigkeit nach dem Jubiläum ausbrechen wird, mit dem surrealistischen Dichter René Char wird Brecht weiterhin antworten können: »Auf jeden Zusammenbruch der Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft«.

B.B. und meine Wenigkeit haben des öfteren geschmunzelt. Für B.B. war das Theater das Spielzeug. Wir Spieler haben damals auf den sogenannten Brettern nichts anderes gemacht als das, was früher oder später schriftlich fixiert (und gleichzeitig verworfen) wurde.

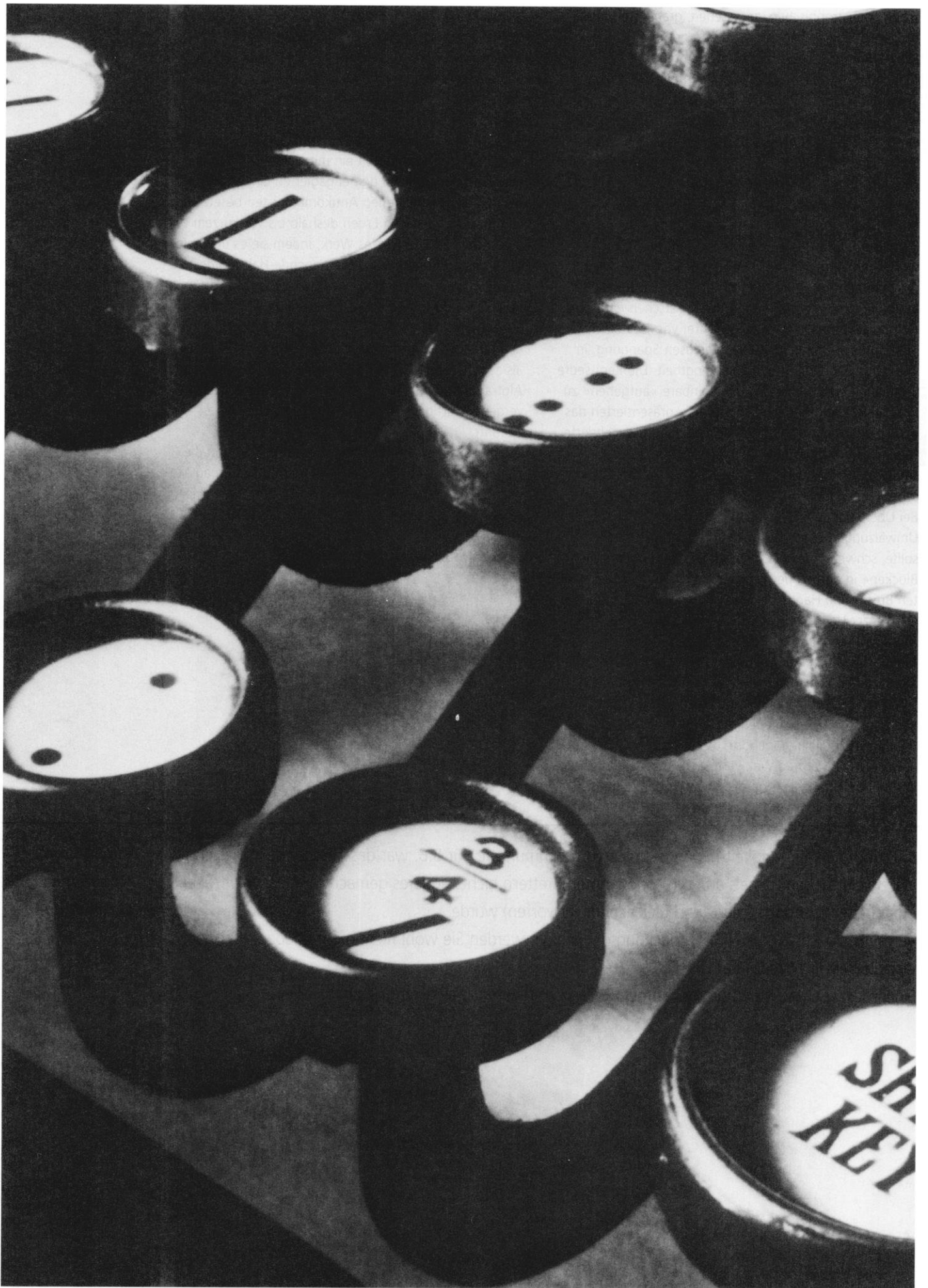
Vermutlich wird es eine NEU-Entdeckung geben. Wir werden Sie wohl nicht mehr erleben. Vielleicht war die Zeit nicht reif – damals?!

Einer, der (auch) versucht hat neben den Rollen zu stehen. Ob es gelang – B.B. weiß es.

Fred Düren
Noch eine
Geschichte

Fred Düren
geboren 1928,
Schauspieler.
Von 1953 bis 1958 am
Berliner Ensemble.

Born 1928, actor.
From 1953 to 1958 at
the Berliner Ensemble.



Loren Kruger

»An die Nachgeborenen«

Or Marginalia to a History of Political Theatre in South Africa

A literal-minded historian might begin an essay on Brecht in South Africa with the first professional production of a play by Brecht in South Africa. This would be *The Caucasian Chalk Circle*, produced by the then newly established state-subsidized Performing Arts Council of the Transvaal in 1963. A more critical historian might point out that the terms »professional« and »state-subsidized« hide the discriminatory character of this apartheid institution that denied blacks professional training. Dedicated to the promotion of Western culture in South Africa, PACT set greater store in Brecht's status as a canonized European playwright than in anything the political theatre practitioner might have to say to a country that had recently seen the brutal suppression of almost all nonviolent opposition to the apartheid state. This critical historian might wish to compare the subsidized *Circle* with the more modest, but ultimately more influential production of the same play the following year by the Serpent Players, a group of black worker players (a more accurate term than »amateur«) engaged, in many cases, in underground political activity, while earning their living as teachers, clerks, and industrial workers, in collaboration with Athol Fugard. Under surveillance by the Security Police who treated any black/white collaboration as potentially seditious, the Serpent Players used Brecht's elucidation of gestic acting, *Verfremdung*, and social critique in the *Messingkauf* Dialogues, as well as the performers' experience of the satiric comedy of urban African vaudeville, to explore the theatrical force of Brecht's techniques, as well as the immediate political relevance of a play about land distribution. Their work on the *Caucasian Chalk Circle* and, a year later, on *Antigone*, led directly to the creation, in 1966, of what is still South Africa's most distinctive *Lehrstück*: *The Coat*. Based on an incident at one of the many political trials of one of the Serpent Players, *The Coat* dramatized the choices facing a woman whose convicted husband left her only a coat and instructions to use it. In *Lehrstück* manner, the performers focused not on the embodiment of sympathetic character but rather on the enactment and analysis of the encounters between the waiting wife, her son, members of the political group, and the police, the conflicting demands made by these people on the coat and

each other (Fugard 1993). It also led indirectly to the Serpent Players' most famous and, in Fugard's view, most Brechtian, collaborations, *Sizwe Bansi is Dead* (1972) and *The Island* (1973).

But this account, epic or otherwise, which leads from Fugard's experiments with the Serpent Players through his famous collaborations with Kani and Winston Ntshona to the post-Soweto surge of political theatre, and which attributes this development to Brecht, is at best incomplete. Oppositional theatre in South Africa did not begin with Fugard's debut in the 1950s and did not make extensive use of Brecht until the 1970s. But there were other kinds of political performance. Long before a black literate class emerged to write performance scripts, Africans performed and preserved critiques of colonization in the form of oral narratives. Once this class emerged in the late nineteenth and early twentieth centuries, its members made innovative use of a range of African, European, and (African) American performance practices from praises and storytelling through hymns, plays, minstrelsy, and vaudeville sketches to challenge exclusive Western claims to civilization and modernity in the name of a universal emancipation (Erlmann, Kruger).

By the 1930s, this intercultural activity included theatre workshops sponsored on the one hand by the neocolonial British Drama League and on the other by one of South Africa's most integrated institutions, the Communist Party. These were led by immigrants from Weimar Germany (Kurt Bohm) and Belgium (André van Gyseghem), both influenced by Meyerhold and Piscator, and the latter by the Living Newspapers and other American experiments, as well as local union activists, whether white (Guy Routh) or black (Dan Twala) (Routh 1950). Although their names may not be familiar to metropolitan or even to South African readers, these people created an intercultural urban political theatre a generation before Fugard and two before the angry young men of the post-Soweto period. The most active intercultural group was the Bantu Peoples Theatre. Promoted by the communist paper, *Inkululeko* (Freedom) and occasionally reviewed by liberal literary weeklies, their productions included an African English version of O'Neill's *Hairy Ape*, featuring a black Yank (Twala) and local plays on such topics of interest to urban workers as African conscription Routh's *Patriot's Pie* (1940) or rebellion against the pass laws *The Rude Criminal* (1941) by autodidact political activist and later mentor to Nelson Mandela, Gaur Radebe, which opened with a staged »raid« by a »policeman« and went on to open discussion with the audience about their (largely panicked) response to this action. Their repertoire also included the occasional play about rural dispossession, such as the much feted *Tau* (1941), based on an actual court case against an African cattleowner who refused to pay hut tax and thus submit to apartheid capitalism's view of him as a migrant worker in the making. Written in Sesotho, the language of its protagonist, by a Jewish trade unionist, I. Pinchuk, this play made use of *Verfremdung* avant la lettre, using the disjunction between language and actor (with the white as well as black actors speaking Sesotho) or between written text and

Bonn, John. 1932. *Dramburo. Chairman's Report. Workers Theatre, May: 9-11.*

Brecht, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke* (20 vols). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt. 1992. *The Popular and the Realistic. In: Brecht on Theatre, ed. and trans. John Willett. New York: Hill and Wang.*

Erlmann, Veit. 1990. *African Stars. Chicago: University of Chicago Press, 1990.*

Fugard, Athol. 1981. *Sizwe Bansi is Dead, In: A Night at the Theatre, ed. Ronald Harwood. London: Methuen.*

Fugard, Athol. 1993. *Township Plays. Oxford: Oxford University Press.*

Graver, David. 1997. *Standard Bank National Arts Festival, Grahamstown. Theatre Journal 49: 56-59.*

Kabane, M. L. 1936. *The All-African Convention, South African Outlook, August: 185-89.*

Kruger, Loren. 1994. *Placing 'New Africans' in the 'Old' South Africa: Drama, Modernity, and Racial Identities in Johannesburg, ca. 1935. Modernism/Modernity 1.2: 113-131.*

Kruger, Loren. 1998. *The Drama of Country and City*. *Journal of Southern African Studies* (forthcoming).

Malange, Nise, et al. 1990. *Albie Sachs must not worry. Culture and Working Life Project's Response*. In: *Spring is Rebellious. Arguments about Cultural Freedom by Albie Sachs and Respondents*. Ed. Ingrid de Kok and Karen Press. Cape Town: Buchu Books.

Routh, Guy. 1950a. *The Johannesburg Art Theatre, Trek, Sept.*: 25-27.

Routh, Guy. 1950 b. »The Bantu People's Theatre.« *Trek, Oct.*: 20 -23.

Samuel, Raphael, et al. *Theatres of the Left: Working Class Theatre in Britain and the United States, 1880 -1935*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Tomaselli, Keyan. 1981. *The Semiotics of Alternative Theatre in South Africa*. *Critical Arts* 2.1: 14 -33.

von Kotze, Astrid. 1988. *Organise and Act: The Natal Workers Theatre Movement, 1983-87*. Durban: Culture and Working Life Publications.

von Kotze, Astrid. 1989. *First World Industry and Third World Workers: The Struggle for Workers Theater in South Africa*. *The Brecht Yearbook* 14: 157-167.

Samuel, Raphael, et al. *Theatres of the Left: Working Class Theatre in Britain and the United States, 1880 -1935*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Tomaselli, Keyan. 1981. *The Semiotics of Alternative Theatre in South Africa*. *Critical Arts* 2.1: 14 -33.

the improvisation characteristic of African performance to draw audience attention to its action, and thus bears witness to the intercultural collaboration enabled (if not always fully fostered) by socialist culture in South Africa (Kruger 1998).

Brecht fans will have noticed that Brecht appears nowhere in this prehistory of political theatre in South Africa. What is clear in this account is the imprint of the same internationalist socialist culture that informed proletarian theatre in the 1920s and 1930s from Germany and the Soviet Union to the United States and Japan and that shaped Brecht's most activist and most politically and theatrically advanced work the *Lehrstücke* and related texts for workerplayers. The Bantu Peoples Theatre (BPT) invoked international socialism directly, while acknowledging the peculiar character of South African conditions, when they argued, in an unpublished program note in 1940, that their subject was the »economic disintegration, the breakdown of tribal economy, and the impoverishment of Europeans, the massing of classes in their trade unions and employer organizations«, as well as the »emotional complications of race and colour«. Their African critics agreed, arguing that »our situation is symptomatic of the worldwide-travail of all repressed communities and dominated classes« (Kabane 1936).

The BPT saw no contradiction between African nationalism and international socialism. Stressing that their constitution was modeled on that of the Unity Theatre in London, they linked their endeavor with similar projects abroad. Routh, for instance, shared with van Gyseghem a background in experimental theatre that combined formal innovation with social critique. Like the Unity Theatres in industrial Manchester, Liverpool, and Glasgow and the Theatre Union in New York, the BPT targeted actual or potential union and party members, for the most part urbanized and urbanizing workers and intellectuals. Although its members (except perhaps the visiting van Gyseghem) had no direct knowledge of political theatre in Germany and the United States, the reception of their work, especially *Tau* and *The Rude Criminal*, suggests that their theatre strove to meet the demands of a proletarian avantgarde and its institutions rather than any single individual pioneer and to live up to the argument, in the words of John Bonn, formerly of the *Berlin Proletbühne* and later editor of *Workers Theatre* in New York, that »simplicity does not mean crudity or the absence of art. On the contrary, the more artistic our productions are, the better our political education will be« (Bonn 1932:10). But where their counterparts in Britain and USA (and in Germany up to 1933) could expect significant subsidy from well-established unions and a literate membership (thanks to universal primary education), the South African theatre could not. While state harassment and lack of funds were probably the primary cause of the group's demise, the political and economic obstacles to building a broad-based literate membership able to contribute written plays and criticism that might have been circulated nationally or at least regionally is also significant: like most politically inclined cultural groups in this period, the BPT relied on an educated core of Englishspeaking (black as well as white) organic

intellectuals and were not able to mobilize much beyond those black workers who understood spoken if not written English. The BPT organizers' conception of drama largely relied, like that of the Unity and Theatre Union movement, on written drama rather than the short agit-prop sketches of the *Arbeitertheater* (Germany), *Workers Theatre Movement* (Britain), and the *League of Workers Theatres* (USA), which deployed disciplined choreography and choral delivery that did not depend as much on naturalist acting techniques or on players learning lines from written texts. Despite these shortcomings, shared in part by later political theatre in South Africa, which is usually in English even though the majority is not English speaking, the BPT's national aspirations, its intercultural membership, and the topical themes of its plays were remarkable as was its case for a people's theatre grounded on class as well as racial affiliation. With the banning of the SACP in 1950, however, and the suppression of even distantly related organizations over the next forty years, this legacy vanished. So effective was its erasure from South African history that Astrid von Kotze, chronicler and facilitator of workers' theatre in the 1980s, could begin her account of the movement with the claim that »there is a long history of working class struggle in South Africa. But it is only in the last few years that workers have organised to fight their oppression on the cultural front« (von Kotze 1988:8). The Durban Workers Cultural Local, an umbrella organization collaborating with unions in mostly Zuluspeaking KwaZulu/Natal (KZN), drew not only on von Kotze's work (together with her partner Ari Sitas and their colleague Ramolao Makhene) at the very much Brecht-identified Junction Avenue Theatre Company, but also on their research on the Workers Theatre Movements of the 1930s, especially Tom Thomas' »propertyless theatre for the propertyless classes« (Samuel 1981:375; von Kotze 1988:14). Yet they did so without the knowledge that these experiments had reached South Africa half a century earlier.

Although significant aspects of this workers theatre movement bear comparison with the institutional as well as formal parameters of Brecht's *Lehrstück*, they do not derive from Brecht's practice. Instead, current research focuses on the the Euro/American agitprop tradition, with which Brecht was, after all, only briefly involved, and indigenous or indigenized influences from izibongo (»praises«) to satirical sketches (often enhanced by caricaturish masks), emphasizing the vernacular more than the BPT or most political theatre since. Even before the establishment of the DWCL in the relatively homogeneous Zulu province of KwaZulu/Natal (KZN), Makhene, Sitas, and von Kotze worked with multilingual workers in the Johannesburg area to produce a *Lehrstück* that would enable them and their Englishspeaking lawyer to clarify disagreements. Although *Ilanga lizophumela abasebenzi* (*The Sun Will Rise For The Workers*) was performed in English, it included workers' interjections in Zulu and other vernaculars (Tomaselli 1981:23) and was intended primarily for the education of the actors rather than any outside audience. As von Kotze has documented in *The Brecht Yearbook*, the most immediately effective work of the DWCL activists was to facilitate (rather

than individually compose) short pieces in Zulu in collaboration with workers at specific sites (1989: 16263). Their historical plays such as *The Long March* (1985), which linked the immediate impact of 1200 fired workers on an entire community with the history of apartheid capitalism in the region) reached audiences nationally and secured the place of this kind of theatre in what might be called South Africa's proletarian *Öffentlichkeit* (the public sphere made visible at strikes and May Day celebrations). The increased publicity (in both senses) had its risks; in the ungovernable townships of the mid 1980s activist theatre groups were not immune to random acts of violence and theft from so-called comrades (165). Nonetheless, the felicitous combination of play and propaganda demonstrated once again Brecht's dictum that a scalpel, not a blunt instrument is needed to mend a world out of joint.

While the work of the Durban Workers Cultural Local and its fellows should not therefore be reduced to a copy of earlier European experiments, it deserves to claim legitimate inheritance. Acknowledging this forgotten legacy is important because it offers a general reminder to South Africans today at a time when the SACP elite has made its peace with (African) capitalism of the global impact of socialist culture and because it draws the attention of theatre practitioners in South Africa and across the world to the value of aesthetics grace, clarity, and playfulness in political theatre. The spirit of John Bonn and other activists like him informed the argument of DWCL activists in 1990: »The issue of quality is important what we need to be asking ourselves is ... will these times we are living through be remembered through our work? ... Will 1984 - 86 [the emergency] be remembered better, its tensions shown clearer, its darkness illuminated through our plays? Or will [they] be surface statements that need to be understood as poor products of the time?« (Malange et al 1990:102) It continues to resound in ongoing debates about the place of politics and history in an imperfectly post-apartheid theatre. Black students at the Market Laboratory, the Market Theatre's school for non-university going theatre people, for instance, recently (1996) took their colleagues to task for burdening their plays with »past politics« rather than enlivening them with an understanding of »history«. If the debates include those arguing against the relevance of literature or theatre as cultural work or against the relevance of relevance altogether in a society now threatened, despite the efforts of the Truth and Reconciliation Commission, by (a)political violence, corruption, and inequity, they also include those whose own practices bear witness both to the work of culture in a still turbulent society and to the pleasures, however fleeting and precarious, to be had from the play of politics in the theatre.

While it has been useful for practitioners and critics to describe and thus legitimate theatre in South Africa as »Brechtian«, it is clear, even from this brief essay, that Brecht has not always been the primary source for political theatre. At the present time the moral conviction and stylistic unity of antiapartheid theatre has given way to a variety of not quite compatible political persuasions and cultural practices. The most epic offering at the 1996

Grahamstown Festival, South Africa's major showcase event, was Deon Opperman's *Donkerland (Dark Land)*, a five hour depiction of the rise and fall of Afrikaner Nationalism from 1836 to 1996. While this well-made and quite judicious play deployed techniques and attitudes habitually called Brechtian, its institutional weight and expense demonstrated the hegemony, even in the post-apartheid era, of the formerly ruling minority and, in this sense, missed the opportunity invoked by Brecht's popular theatre. By contrast, the festival's most effective local production, *Zombie*, made no claim for metropolitan legitimacy but came closer to »taking over the [broad masses'] forms of expression / adopting and consolidating their viewpoint« (Brecht 1992:108). Directed by (white) Brett Bailey, *Zombie* dealt with the unmanageable social conflict left unfinished or even exacerbated by the official end of apartheid (see Graver 1997). The performance included striking instances of *verfremdete Schauspielkunst*, but its primary and, in this context, urgently demanded function was to restore to performers and audience a sense of the need for a common good, as well as the difficulty of achieving it. To use a lesser known, but still apt Brechtian aphorism, it showed not only the »victory« (over apartheid), but also the »threat of defeat« (Brecht 1967: 16, 680). *Zombie* »lays bare society's causal network« while »emphasizing the dynamics of development« (Brecht 1992: 109). Unlike the false resolution of what might be called »heritage lite« in replays of the »rainbow nation« (such as in the opening ceremony of the Rugby World Cup in 1995), this restoration has the potential to heal because it engages the audience's physical and affective participation without pretending to resolve or dissolve in premature pictures of reconciliation the unfinished business of ongoing social conflict, including the kind of conflict that has taken the lives of actors and keeps likely spectators at home. If critical theatre, Brechtian or otherwise, has a future in South Africa, it will have to grapple with this reality, not with force but with cunning.

»An die Nachgeborenen« oder: Marginalien zur Geschichte des Politischen Theaters in Südafrika

Südafrikanische Theaterhistoriker führen die Entstehung einer oppositionellen Theaterpraxis meist auf die erste Brecht-Inszenierung (Kaukasischer Kreidekreis) von 1963 und Athol Fugards vom Lehrstück inspirierte *The Coat-Aufführung* von 1966 zurück. Aber schon in den 30er Jahren stützten sich Linke ebenso auf die Traditionen europäischer und amerikanischer Arbeitertheater wie auf einheimische orale und darstellerische Traditionen. Vor allem die Gewerkschaften und die Kommunistische Partei waren wichtige Übermittler für die internationale proletarische und sozialistische Avantgardekultur. Mit dem Verbot der Kommunistischen Partei 1950 wurde diese Geschichte ausgelöscht und blieb lange vergessen.

von Kotze, Astrid. 1988. *Organise and Act: The Natal Workers Theatre Movement, 1983-87*. Durban: Culture and Working Life Publications.

von Kotze, Astrid 1989. *First World Industry and Third World Workers: The Struggle for Workers Theater in South Africa. The Brecht Yearbook 14: 157-167.*

Loren Kruger
Professorin für englische Literatur und Komparatistik an der Universität Chicago.

Associate professor of English and comparative literature at the University of Chicago.

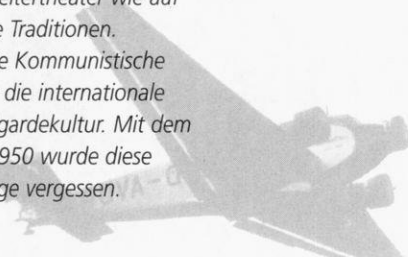


Image not
available

due to copyright
restrictions

Bert Papenfuß

Vom Sprengen des Gartens

O Sprengen des Gartens, das Grau zu ermutigen!
Grund und Boden in die Luft zu jagen! Gib mehr als genug. Und
Vergiß nicht die Parkplätze und Freiflächen, auch
Die rückübertragenen nicht, die zugebauten
Grundstücke! Und übersieh mir nicht
Zwischen den Investitionsruinen die Wiedereinrichter, die auch
Brand haben. Noch fache nur an!
Den falschen Rasen senge an, ebne ein:
Auch den nackten Boden lösche aus du.

*(nach dem
gleichnamigen Lied von
Brecht/Eisler)
Musik: Dietmar Diesner*

*Bert Papenfuß
geboren 1956, Autor,
Berlin.*

*Born 1956, author,
Berlin.*

Simon McBurney

Waiting for the End of the Copyright Laws

Interviewed by Holger Teschke

Holger Teschke: I would like to ask you about your theatrical training in Cambridge and then in Paris with Jacques Lecoq. Later you were a stand-up comic in London clubs. What people influenced you at the time?

Simon McBurney: I find it very difficult to talk about training simply because people confuse product with process, the training being the reason you arrive somewhere. The older I get, the more I think it's a series of strange chances. In a sense to talk about my training is a little bit like talking about my life story.

Simon McBurney
geboren 1957.
Schauspieler, Regisseur,
Theaterdirektor. 1983
Gründung des Theatre
de Complicite, London.

Born 1957, actor,
director, theatre leader.
1983 foundation of
Theatre de Complicite,
London.

Simon McBurney as
Azdak in
The Caucasian Chalk
Circle



So when I think about my training, I just think about my childhood. When I think of it now, I realise it just meant that performing for me was absolutely natural, like any other form of play for children. As far as I am concerned, if an actor or theatre maker has forgotten what it's like to play as a child, then they shouldn't really be in a theatre. That delight at playing, at imagining another world, is at the heart of theatre. It is not something you do alone. As a child, you play with other children. And so you imagine together. That imagining together creates a bond of unity,

which is much stronger than if you were to merely go and watch something together. That unity is what people crave when they go to sporting events together in their adolescence, or maybe when they're adults, lawyers and stock brokers. They still play sport together in order to create that unity. But that unity is precisely the thing you have when you start to imagine with other children that you are in secret place, or in another time, or in a job as astronaut or fireman. The process of that imagination for me creates this sense of unity. When I perform or when I create a performance, it is fantastically important to acknowledge that we're in the same room together. I am never interested in lecturing an audience. I am interested in some kind of participation and experience, too. In the theatre the audience create the event. Without the audience you have no theatre. You can go to the cinema and be the one single person in the cinema. But you can't really go to the theatre and be the only person in the theatre.

Ludwig II could do it.

Well, that was in Bayreuth. But actually it doesn't function that way. I think the answer lies in our perception of time. As a child you create a different time scale for your games, and they make time expand or contract or live on a different level. But all of those times are bound together by the power of the sense for the present time. So, the future and the past are really irrelevant. The intensity of this present experience, though, is important. When we make theatre, that is a very strong element of the performance. A theatre can only exist in present time, but it must also be aware of that and attempt to clarify or heighten that experience. When I do *The Caucasian Chalk Circle*, people are amazed at the difference between the first performance and now. They simply don't believe it changes as much as it does. But unless we are aware of these changes from night to night, the theatre starts to cease to exist. We have movements which become enclaves of different factions. I think one of the great difficulties in postwar theatre is that it lost its way by appealing to such different people.

In other words, we have intellectual theatre for intellectuals, and musicals for the television hens, this kind of spectacle for that sort of people. Things have become separated, whereas the theatre experience is a complete one – it's total. One of the things that continues to make it essential is the way in which it can appeal to an enormously wide variety of people at exactly the same moment and for quite different reasons. How these things can coexist is at the heart of what makes theatre necessary, if you like. When I was a child, I always found that playing was an absolute necessity – to play, to imagine, to imagine the time, somebody else, somewhere else, even though I never left home.

I can remember the sense of urgency that I felt, and when I work now, I am constantly trying to replicate situations in which people's necessity can be released. When they find that, we can arrive at a performance which develops, changes, and grows in a way that it wouldn't be finished after the opening night.

That is, you allow in your preparations, in your conception for the performance enough free space for these changes?

Yes. You shouldn't have too rigid a plan. I am not really saying that, because everybody does have a plan. The possibility of change and flexibility constitutes life itself on the stage. If you become inflexible and dogmatic, so fixed on a concept that you're unable to see beyond it, then of course it becomes dead. The difficulty is that it doesn't always work. It's a risk. I didn't know how *The Caucasian Chalk Circle* was going to end up, that is to say, where I am now after thirty performances. Now it has developed in all sorts of ways, and we want to chop some stuff out and put some other things in. You know, I would like to redo whole sections of it.

And your actors accept that?

Yes. This need exists within these people. In some ways, that's how I choose the actors. They won't always be conventional choices.

That strikes me as the special quality of Complicite, the rediscovery of ensemble acting. I believe the German theatre is in the process of destroying its most valuable asset through a kind of star system like in the movies. At Brecht's Berliner Ensemble there were stars also in the secondary roles, and the roles were distributed so to speak in rotation according to the strengths of the actors and the demands of the play.

That's right. I think for the Ensemble that was the most important thing. Because the circumstances were right, there was a necessity for those players. They needed that kind of experience around Brecht. Later they no longer needed it, and by the 1970s, of course, it didn't exist at all.

Certain things exist only within a framework of that present time. And then it becomes memory. We dream so much about Shakespeare; we even rebuild his Globe theatre. Everyone is dreaming about what Shakespeare's theatre was really like because nobody knows. It all had to do with the circumstances back then, and the great period of Shakespeare's company was very short.

At Complicite you don't have an ensemble. You have to find the people for every production anew.

Yes, and it's a huge task. I had difficulties with a lot of these people at the beginning because they didn't quite see what I was getting at. One of the first things I would do in rehearsals is try to create a language between people because so often we don't understand each other. So we have to find a common language in the space between us where we more or less understand the same thing by the words we're using and the actions we're doing. Some of that language has to be instinctive. I will do things where people don't know what they are doing, so they're not actually thinking »what's this exercise about?« They're simply doing it, and by doing it, they grasp it.

*Recent productions of Theatre de Complicite were based on stories by Bruno Schell and John Berger. For the first time since 1992 you have chosen a play again. What was the reason for *The Caucasian Chalk Circle*?*

John Berger asked me the same question, but he asked »why choose *The Caucasian Chalk Circle* in 1997?« My answer then was rather long and complicated and it wasn't very good. Since then I have been thinking about the rela-



The Caucasian Chalk Circle
Theatre de Complicite,
1997.
Photos: Simon Annand

tionship between the piece and present time. Some people say there are only seven stories, and we tell them in different versions. *The Chalk Circle* is one of the seven. It is a great, universal story. Its application is constant and it won't have a specific relationship with a particular year but a continuing relationship with all years.

And not even with a specific culture but with a lot of cultures.

Yes. That is what interested us when we looked into Georgian culture and its songs. My brother Gerhard investigated this music for over a year and composed from innumerable song themes eight pieces. He built sort of webs of music, which then could flow in and out of the whole production. Moreover, our translator Frank McGuiness told me that Brecht did not write it in a Southern German dialect so that its appeal was not placed in space and time but more poetic than descriptive or prescriptive. That is a quality I wanted in our English translation. One of the other great things about *The Caucasian Chalk Circle* is, in this moment, the tautness or suspension of the contradictions. That tautness is a kind of vibrating life because you have two things pulling in different directions. It creates an amazingly vibrant piece which you are unable to pin down. You're unable to say, »Oh yeah, that's Brecht talking about the relationship between the ruling classes and the working classes«, because he constantly subverts it.

Are you saying that Brecht in this play kept undermining his didactic impulse in favor of the story and playfulness.

Definitely. Look at the scene where Grusche goes off to the mountains. She sings this incredible war song, while the soldiers who are pursuing her sing a tender love song. The contrast creates the tension on the stage; that's what makes *The Caucasian Chalk Circle* so lively.

In German productions of the Chalk Circle the Prologue is usually cut because apparently for many directors it is unacceptable: on the one hand a primitive debate about a collective farm – the step from good to better – and on the

other a fairytale-like and bloody parable. This contradiction is resolved by negating it with the stroke of a pen. You didn't pursue this simple solution. Why not?

I think the principal question in the prologue has less to do with ownership and justice than with the old and the new. For us, the decisive dialogue was at the end of the prologue when the expert from the commission says, »How long will the story last, Arkadi?« He says, »Well, it's really two stories, so a couple of hours...«. »Couldn't you shorten it?«. »No.« And that NO is huge. Sometimes he really shouts it. And I have an echo on it, so it goes no, no, no, no, no. That sort of NO notches the whole piece. There are certain things you can't really shorten: the space of the place or the healing power of art, if you like, is something which requires its own space and time and has nothing to do with political expedience. That's a very humanistic thought and that is essentially what the prologue is about. And if you want to know why Brecht in 1997, why *The Caucasian Chalk Circle*, I think the most important thing is that perhaps more clearly than any of his other plays this one displays that Brecht can live in a number of different forms and can be done in a multitude of different ways. When the copyright laws are over, Brecht will return to the theater more strongly than he has done since his death.

Bertolt Brecht

Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 886. Nummer der Puckel (Oktober 1933)

Als das dritte Reich gegründet war
Kam von dem Beredten nur eine kleine Botschaft.
In einem zehnzeiligen Gedicht
Erhob sich seine Stimme, einzig um zu klagen
Daß sie nicht ausreiche.

Wenn die Greuel ein bestimmtes Maß erreicht haben
Gehen die Beispiele aus.
Die Untaten vermehren sich
Und die Wehrufe verstummen.
Die Verbrechen gehen frech auf die Straße
Und spotten laut der Beschreibung.

Dem, der gewürgt wird
Bleibt das Wort im Halse stecken.
Stille breitet sich aus, und von weiten
Erscheint sie als Billigung.
Der Sieg der Gewalt
Scheint vollständig.

Nur noch die verstümmelten Körper
Melden, daß da Verbrecher gehaust haben.
Nur noch über den verwüsteten Wohnstätten die Stille
Zeigt die Untat an.

Ist der Kampf also beendet?
Kann die Untat vergessen werden?
Können die Ermordeten verscharrt und die Zeugen
geknebelt werden?
Kann das Unrecht siegen, obwohl es das Unrecht ist?
Die Untat kann vergessen werden.
Die Ermordeten können verscharrt und die Zeugen können
geknebelt werden.
Das Unrecht kann siegen, obwohl es das Unrecht ist.
Die Unterdrückung setzt sich zu Tisch und greift nach dem
Mal
Mit den blutigen Händen.

Aber die das Essen heranschleppen
Vergessen nicht das Gewicht der Brote; und ihr Hunger
bohrt noch
Wenn das Wort Hunger verboten ist.

Wer Hunger gesagt hat, liegt erschlagen.
Wer Unterdrückung rief, liegt geknebelt.
Aber die Einsenden vergessen den Wucher nicht.
Aber die Unterdrückten vergessen nicht den Fuß in ihren
Hacken.
Ehe die Gewalt ihr äußerstes Maß erreicht hat
Beginnt aufs neue der Widerstand.

Als der Beredte sich entschuldigte
Daß seine Stimme versage
Trat das Schweigen vor den Richtertisch
Nahm das Tuch vom Antlitz und
Gab sich zu erkennen als Zeuge.

Ursula Heukenkamp

Zwei Gedichte über das Verstummen

I. »Schweigen, wenn die Erde kracht«?

Ein Gelegenheitsgedicht aus dem Jahre 1933

Nachdem Karl Kraus 1933 in der *Fackel* ein zehnzeiliges Abschiedswort veröffentlicht hatte, machte sich Brecht, der ihn verehrte, an eine Entgegnung. Das Gedicht von Kraus wirkt hilflos, als sei es von einem Ungeübten geschrieben und spricht von Ohnmacht und Trauer eines Mannes, der die Gewalt siegen sah und das Vertrauen in die Macht des Wortes verloren hat:

»Man frage nicht, was all die Zeit ich machte./ Ich bleibe stumm;/ und sage nicht, warum./ Und Stille gibt es, da die Erde krachte./ Kein Wort, das traf;/ man spricht nur aus dem Schlaf./ Und träumt von einer Sonne, welche lachte./ Es geht vorbei;/ nachher war's einerlei./ Das Wort einschlof, als jene Welt erwachte.«¹

Brecht arbeitete aufwendig an der Antwort, anfangs in der Absicht, Kraus zu belehren. Erst nach und nach entdeckte er, daß er selbst zu lernen hatte. Es existieren zwei Gedichtfassungen, die zweite umfaßt 45 Verse, und der Entwurf zu einem Offenen Brief. Zunächst schrieb er einen »Appell«, der zeigt, daß Brecht diese Ankündigung von Kraus tadelte, wie er überhaupt auf Anzeichen von Schwäche und Selbstaufgabe in den Exiljahren erbittert reagierte. Auch fand er das Verhalten von Kraus wohl »bürgerlich« und glaubt ihn erinnern zu müssen an seine Verpflichtung gegenüber den »Verzweifelten und Ungedulden«, die die Wahrheit nötig brauchten, und daß es noch nie so wichtig war, den »Kampf fortzuführen« und das »oft Gesagte zu wiederholen«². Der Gebrauchswert von Gedichten wird hervorgehoben, die in Zeiten der Verunsicherung die nützlichen Wahrheiten unbeirrt zu wiederholen haben. Gegen das lapidare »nachher war's einerlei« von Kraus stellt Brecht seine standhafte Sprache, die sich auch im Offenen Brief ankündigt: »Die Zeit ist finster, wenn ein Mann, der Glück so sehr verdient wie Sie, es so sehr nötig hat. Wir müssen von unserer Zeit sagen, daß der Lautere Glück nötig hat.«³ Dieses Wortspiel wurde in *An die Nachgeborenen* wieder verwendet und taucht später in den Figurenreden von *Leben des Galilei* und *Mutter Courage* auf.

Die zitierbare Sprache in Brechts Lyrik der dreißiger Jahre

stellt sich hier als ein Gestus der Festigkeit dar, als Bestandteil der Funktion, Verhaltenslehren für »finstere Zeiten« zu übermitteln. Ganz in diesem Sinne gebrauchte Brecht noch 1952 in einem politischen Text die Metapher von den zu wiederholenden Wahrheiten: »Laßt uns das tausendmal Gesagte immer wieder sagen, damit es nicht einmal zu wenig gesagt wurde! Laßt uns die Warnungen erneuern, und wenn sie schon wie Asche in unserm Mund sind!«⁴ Für seine Lyrik galt das um diese Zeit nicht mehr!

Die 888. Nummer der *Fackel* hatte Brecht zweifellos verstört. An seinen Antwortversuchen ist abzulesen, daß er über die künftigen Wirkungsbedingungen seiner eigenen Sprache nachzudenken hatte. Das »tua res agitur«, das in der zweifachen Absage an das Wort, das Argument, den Geist lag, hatte er jedoch erst in der zweiten, endgültigen Fassung aufgenommen. Sie hat die umständliche Überschrift: *Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 888. Nummer der Fackel (Oktober 1933)*. Das ist kein Gelegenheitsgedicht mehr, sondern treibt auf Bilanz und Prognose zu, deren Dimensionen die Zukunft der Lyrik übersteigen.⁵

Lediglich in der ersten Strophe taucht noch der Vorwurf auf, der den Anlaß gegeben hatte: »*Erhob sich seine Stimme, einzig um zu klagen / daß sie nicht ausreiche*« (Z.5/6). Danach wird, wie im Titel angekündigt, »die Bedeutung« des Textes über das Verstummen diskutiert, dessen Kürze bereits als Symptom der Verweigerung bzw. Zeichen der Selbstaufgabe verstanden wird. Brecht tut sich schwer mit der Entgegnung; die eigene Fassungslosigkeit schlägt sich in der Darstellung der Situation nieder: »*Die Verbrechen gehen frech auf die Straße / und spotten laut der Beschreibung*« (V.13/14). Die Ohnmacht des Arguments gegenüber den Tatsachen, die »der Beschreibung« spotten, und die Übermacht der Gewalttat, die selbst noch »Wehrufe« verstummen machen kann, waren nicht nur als Erfahrung ungeheuerlich, sondern unmittelbar bedrohlich. Erst im *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* gelang es, das Phänomen der Überrumpfung durch die unverhohlene Demonstration von Gewalt zu bearbeiten.

Brecht stellt die Frage, ob die Sprache der Vernunft ausgedient habe, wenn sie verboten wird: Mochte er das anfangs für eine rhetorische Frage gehalten haben, die »blutigen Gesichte über Sund und Laubwerk«⁶ machten daraus bald ein drängendes und fundamentales Problem der eigenen Produktion. Darauf gab es keine generelle Antwort, so wenig wie trotz aller gegensätzlichen Versicherungen Adornos Frage nach dem Verhältnis der Lyrik zu Auschwitz abschließend zu beantworten war, da sie selbst als strukturierendes Moment langsam, aber beharrlich in die poetischen Texte eingegangen ist. Andererseits ist der Schaden nicht zu bestreiten, den jene Dichtung nahm, die nach 1945 weiter geschrieben worden war, als sei nichts geschehen.

Der Schock, den die ungeheuerliche und schamlose Selbstbehauptung des Nationalsozialismus bei Brecht auslöste, leitete einen Sprachwechsel ein: »*Schlechte Zeiten für Lyrik*« wird zu einem reichlich variierten Motiv der dreißiger Jahre. Brecht wendete sich ab von der Sprache der »Vorläufigen«, wo die Rollen getauscht werden und Kälte gegen Ironie ausgespielt wird, bis hinter den Masken kein Ich mehr auszumachen ist. Die neue Sprachverfassung begann mit dem Verzicht auf spielerische Ambivalenzen; sie setzte auf Ein-

1 Karl Kraus: *Man frage nicht*. Zitiert nach: *Epochen deutscher Lyrik, 1900-1960*. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge. Hg. von Gisela Lindemann. München (dtv) 1974, S. 172.

2 GBA 14, 560.

3 GBA 14, 560.

4 GBA 23.

5 GBA 14, 195.

6 GBA 12, 7.

deutigkeit, der Gestus wurde zeigend, auch lehrhaft. Es wurden Sätze von unwiderstehlicher Einprägsamkeit gebildet. Das Gesagte war ernst gemeint, nicht mehrdeutig. Neu war auch das Pathos, das die grundsätzlichen Aussagen begleitete. Der Autor legte Wert darauf, auch das Spruchhafte offen für Verständigung zu halten; Bilder werden entwickelt; jedoch weisen die Sentenzen noch nicht jene Unumkehrbarkeit der Folgerung auf, die lakonisch genannt werden könnte und die exemplarisch im *Radwechsel* aus den *Buckower Elegien* vorliegt.

Im Gedicht an Kraus von 1933 flicht Brecht noch ziemlich hilflos »Stückchen« zusammen, wie er das Verfahren der Beschwichtigung angesichts äußerster Gefahr in einer der *Buckower Elegien* genannt hat.⁷ Wenn die »Stille des Geistes«, die Kraus als letzte Möglichkeit bezeichnet, so lautet Brechts Syllogismus (V. 13-23), nicht die Rechtfertigung der Gewalt ist, aber doch so erscheint, dann wären die Ermordeten ihren Mördern endgültig ausgeliefert. Denn menschliche Schwäche, wie auch immer motiviert, oder Versagen des Guten könnten als korrigierbar angesehen werden, aber die brutale Existenz der Gewalt, wenn sie sich des Unrechts rühmt, ist endgültig unangreifbar. In der Logik des Gedichtes »bedeutet« das, daß nur die letzte Sprache bleibt, die der »verstümmelten Körper« und »verwüsteten Brandstätten«. Mit ihr würde die Alternative untergehen, welche vormals in der Differenz zwischen schlechter Realität und kritischer Rede darüber bestanden hatte. Den Ermordeten und Opfern zwar könne die Kritik der Gewalt nicht helfen, aber ihre Existenz und Wahrnehmung »bedeutet«, wie auch Walter Benjamin gezeigt hat, die einzige Aussicht und ist insofern keinesfalls sinnlos.

Brecht wirkt sehr bescheiden, wenn er trotzdem nach dem Rettungsanker greift, den er in der »sprachlosen« Sprache der zerstörten Körper sieht, die nicht aufhören, zu bezeugen, was ihnen angetan wurde. Denn er begriff nun, daß er einen Fehler gemacht hatte, als er verkannte, daß der Geltungsbereich von Moral und die Wirksamkeit des »kritischen Geistes« als gegenseitige Bedingungen ihrer selbst identisch sind: *Die Ermordeten können verschart und die Zeugen geknebelt werden. / Das Unrecht kann siegen, obwohl es das Unrecht ist* (V. 28/29).

Für die Zeiten, wo »nur noch« die Wunden und Brandstätten von Verbrechen melden, einzig die Sprache der Körper Zeugnis ablegen kann, war er nicht ausgerüstet, alle bisherigen Wahrheiten erschienen ortlos. *Wenn die Greuel ein bestimmtes Maß erreicht haben / gehen die Beispiele aus* (V. 9/10). Da die Abbilder von der Realität überholt wurden, begann Brecht »wieder in die Lehre zu gehen«⁸. Er experimentierte in den Jahren 1933/34 mit dieser »sprachlosen« Sprache der Körper, in Gedichten wie *Ein anderer Bericht*⁹, *Bei uns*¹⁰, während er in *Der Arzt*¹¹ und *Das Kreidekreuz*¹² sogar versuchte, die Sprache der Gewalt selbst zu bezeichnen. In allen Fällen handelt es sich um emblematische Texte, in denen der Schluß ins Bild zurückweist, als spräche das für sich selber.

Im Gedicht an Kraus ist außerdem ein geradezu naturrechtlicher Begriff von der Gerechtigkeit als unveräußerlichem und unzerstörbarem Gut auffällig. Brecht, der die bürgerliche Beschränktheit von Moral und Recht so aggressiv und unentwegt denunziert hatte, sah sich nun genötigt, deren Unverzichtbarkeit zu konstatieren. Der kalte Blick auf die

Universalien der Moral war nicht mehr zu halten, seit sich herausstellte, daß die nationalsozialistische Gewaltherrschaft die Kälte selbst praktizierte, indem sie die Regeln, nach denen Unrecht gesühnt, Mord bestraft, Untaten vergolten werden usw., annullierte. Jetzt erst stellte sich heraus, welche regulierende Wirkung moralische Instanzen, so kritikwürdig sie waren, dennoch unter »normalen« Verhältnissen gehabt hatten.

Denkbar wäre, auch wenn es nicht zu belegen ist, daß Brecht angesichts der Folgen, die das Zerbrechen des politischen Systems der bürgerlichen Demokratie und der kulturellen Wertordnung hatte, wahrnahm, wie er selbst sich als ihr Gegner provozierend, argumentierend, kritisierend und sie in Frage stellend, darin bewegt hatte wie der Fisch im Wasser, ohne die Katastrophe vorherzusehen. Später, gegen Ende des 2. Weltkriegs, wird er vor den Fotos zerstörter Städte die Verletzlichkeit der einen und unteilbaren Kultur reflektieren: *Was die Kultur angeht: sie verfällt unglaublich schnell*¹³. Und nicht ohne Trauer kommt er in einem Gedicht von 1945 noch einmal auf den Genuß von Freiheit und Kälte der frühen Jahre zu sprechen: *Einst schien dies in Kälte leben wunderbar mir*.¹⁴

Der Autor, der sich, wie Helmut Lethen gezeigt hat¹⁵, als Urheber der gesellschaftlichen Kälte angepriesen hatte, bereit, *selbst mit der Finsternis bei Tische zu sitzen*, konnte 1933 der vollständigen und hoffnungslosen Niederlage noch nicht ins Auge sehen. Er ist auf die Einfügung eines »Stückchens« angewiesen. Bei Heinrich Heine tritt in den finsternen Zeiten der Aussichtslosigkeit ein »neues Geschlecht« auf, damit das Dichterwort einen Adressaten finde. Auch Brecht führt solche normgebende Instanz ein. Er beruft sich nicht ohne Emphase auf die »*Unterdrückten*«, die *das Essen heranschleppen* (V. 34). Sie, so heißt es gleich dreimal und damit in beschwörender Weise, *vergessen nicht*. Ihnen wird folglich die Wiederherstellung der Gerechtigkeit aufgegeben: *Ehe die Gewalt ihr äußerstes Maß erreicht hat, / beginnt aufs neue der Widerstand* (V.41/42). Bei diesem Satz hat man mitzudenken, daß Brecht ihn unter dem Eindruck der Dauer des Regimes und der willigen Wehrmacht widerrufen hat: Sieben Jahre später. Im Hörspiel *Die Verurteilung des Lukullus* werden die Totenrichter die letztendliche Instanz verkörpern. So entscheidet Brecht im Jahre 1940 mit großer künstlerischer Genauigkeit.

Das Gedicht an Kraus endet, obwohl der Abgrund so tief aufgerissen worden war, mit einer freundlichen Lösung, die sich auf einer allegorischen Ebene abspielt. Vor dem Richtertisch der Moral, heißt es einfach, zeuge das Schweigen des »Berediten« gegen die Gewalt und rehabilitiere ihn (V. 45-47), eine Huldigung an Kraus, die Brecht kurz darauf zurücknahm.¹⁶

Dieser Schluß ist doppelt problematisch, weil das Sprachproblem kurzerhand fallengelassen wird. Keine Erinnerung an die *gerechtere Zukunft* löst das noch immer akute Problem des Verhältnisses von Sprache und Gewalt. Brecht selbst wußte gut, daß sprachlose Opfer selbst stigmatisiert sind und im allgemeinen vergessen werden. Nur einen gedanklichen Augenblick lang tritt aus dem Gedicht von 1933 die Vorahnung des möglichen Untergangs der vernünftigen, der individuellen Sprache und ihr Ersatz durch wortlose, kollektive, zur Vorschrift erstarrte konventionali-

7 GBA 12, 312.

8 GBA 12, 7.

9 GBA 14, 182.

10 GBA 14, 182.

11 GBA 14, 137.

12 GBA 14, 236.

13 GBA 27, 221.

14 GBA 15, 162.

15 Helmut Lethen: *Kältemaschinen der Intelligenz*.

In: *studi germanici. Istituto di Studi Germanici, Roma. Anno XXIV-XXVI, 68-76, S. 306/7.*

16 Vgl. Bertolt Brecht: *Über den schnellen Fall des guten Unwissenden. Brecht schrieb diesen Text, nachdem Karl Kraus im Februar 1934 für die Unterdrückung des Februar-Aufstands in Wien eintrat. Er teilte ihm zugleich das Ende ihrer Freundschaft mit.*

sierte »Sprachen«. Wie um die Fakten in der eigenen Sprachmächtigkeit aufzuheben, werden viele Worte um die zehn Zeilen von Kraus gemacht und sogar mit Pathos versehen. Die Lösung beteuert, was der Gang der Argumentation a priori allegorisch und exemplarisch setzt. »Mit Beispielen kann man es immer schaffen, wenn man schlaue ist«, kritisiert Andrea im *Leben des Galilei* eine entsprechende Beweisführung.¹⁷ Lange konnte dem Marxisten eine derartige Aufhebung des Widerspruchs in einer diskursiven Dialektik nicht genügen, obwohl es der Marxismus war, der das Instrumentarium dafür zur Verfügung gestellt hatte.

II. Lakonismus als Befund – ein hoffnungsloses Gedicht aus dem Jahre 1945

Vom Vorrat an ererbter Zuversicht, den die Sprache des Marxisten mit sich schleppt, mußte Brecht sich trennen. Der Weg dazu ging über den Lakonismus, der die Kunststücke der Geschichtsphilosophie ausschied. Von 1940 durchdachte er die Feststellung aus dem Gedicht an Kraus: *Der Sieg der Gewalt / scheint vollständig* (V. 19/20) bis zu ihrer letzten Konsequenz und setzte sie in die entsprechende Sprachverfassung um. Ihr ist das Unheil eingeschrieben, das sie nötig machte, unblutig freilich und ohne Anschauung. Im Lakonismus wird die 1933 konzedierte, wenn auch nicht praktizierte Sprachlosigkeit jetzt zum Fluchtpunkt, auf den sich die Sprache zubewegt, ohne bei ihm anzukommen. Bei diesem Verfahren ist ein hoher Grad an Sprachreflexion vorauszusetzen. Es erinnert daher nicht nur an die Sprachprobleme der Moderne und ihre Antworten, sondern gehört dazu. Tatsächlich sind Brechts lakonische Gedichte nicht selten hermetisch, da nichts erklärt und nichts verglichen wird. Besonders die Bilder erscheinen absolut, wenn nämlich der Rückbezug nicht kenntlich gemacht ist. Es handelt sich daher auch nicht um die geläufigen, für Schulstunden und Rezitationsabende empfohlenen Gedichte.

Ein Unterschied zur Moderne ist allerdings geltend zu machen. Für Brecht ist nicht allgemeine Sprachskepsis ausschlaggebend, auch wenn er 1940 von der »sprachwäschung« spricht, die er an den »finnischen *Epigrammen*« vornehme.¹⁸ Sein Sprachwechsel wird eingeleitet durch das Verschwinden der denkbaren Adressaten, eine Notlage, die sich verschärft, als er diese buchstäblich untergehen sieht »unter dem Stahlhelm«, »im Rock des Räubers«,¹⁹ in den Formationen der Wehrmacht. Da die »Unterdrückten« von 1933 schlechte Abstraktionen geworden sind, macht das Gedicht, »in dem ich auf diejenigen mit dem Finger deutete, / Die einen Krieg vorbereiten«²⁰, wenig Sinn mehr. Insofern ist der Lakonismus Resultat einer Krise und wird von da an immer besonders radikal, wenn die unter dem Wort »Gewalt« subsumierten Kräfte erneut triumphieren. Das Jahr 1945 brachte für Brecht nicht Erleichterung über den Sieg der Alliierten und die Niederlage des Nationalsozialismus. Es lehrte ihn vielmehr das Fürchten vor den angesammelten Waffen, vor der Atombombe und denen, die sie hatten abwerfen lassen. Er sah voraus, daß verdinglichte Gewalt das Schicksal der Nachkriegswelt gestalten würde. Was aber Deutschland betraf, so machte er sich keine Illusionen darüber, daß es tatsächlich nur eine militärische Niederlage war. Eine Reihe ebenso kurzer wie düsterer Gedichte aus dem Jahre 1945 ist Symptom, daß Brecht sich

hoffnungslos vor einer Welt in Trümmer sah. In ihrem beinahe hermetischen Zuschnitt zeigen diese Gedichte auch, ins Negative gewendet, die Bedeutung der Adressaten für seine Sprache. Neu daran ist, daß Kriegserfahrung auf die Weltverarbeitung zurückbezogen wird, aber nicht mehr, indem der Dichter »mit dem Finger deutet«, sondern indem er zurückblickt und aus seinen Erfahrungen der großen Umbrüche die sogenannten Lehren der Geschichte ableitet, indem er bis zum Äußersten geht wie in folgendem Gedicht:

Abgesang 1945

*Soll die letzte Tafel dann so lauten / Die zerbrochene, die ohne Leser? / Der Planet wird zerbersten / Die er erzeugt hat, werden ihn vernichten. / Zusammen zu leben, erdachten wir nur den Kapitalismus. / Erdenkend die Physik, erdachten wir mehr. / Da war es, zusammen zu sterben.*²¹

Nur wenige der Exilautoren hatten genug Mut, den Abwurf der Atombombe wahrzunehmen und Folgerungen daraus zu ziehen. Brecht dagegen hat es keine Ruhe gelassen, daß das Geschichtsbild des dialektischen Materialismus und die Existenz der Atombombe einander ausschließen. So kennt *Abgesang 1945* auch keine aus der Weltanschauung deduzierte Versöhnung. Die Frage am Anfang ist nicht angetan, auf eine naheliegende Antwort zu verweisen oder zu belehren. Wäre sie nicht in die Frageform gekleidet, würde die Vorhersage der Zukunft vollständig fatal sein, während so eine Spur von Offenheit bleibt. Insofern weicht sie ein wenig von der Mechanik der geschilderten Abläufe in den übrigen fünf Zeilen ab. Dennoch wird in der Zukunft wie in der Vergangenheit kein Raum für menschliches Handeln ausgemacht und damit auch keine Alternative. Die gedrungene Form verneint gleichsam einen dialektischen Diskurs und trägt dazu bei, die negative Logik unausweichlich erscheinen zu lassen.

Die »letzte Tafel« ist ein Bild für eine zweifache Sprachlosigkeit. Sie zeigt, was kommen wird: Einmal mit der Inschrift, die keine Leser mehr hat, also auch vordem keine hatte, und zum anderen mit der wortlosen Sprache des Steins, der zerbrochen ist. Das Bild steht nicht für eine unterlassene Botschaft, sondern für eine, die nutzlos war, weil sie niemanden erreichte. Das Zitat der biblischen Sprache ist weder ironisch noch verfremdend gebraucht; vielmehr soll es die Autorität der Überlieferung berufen, um der eigenen Warnung vor Untergängen in Schwefel, Feuer und Wasser Nachdruck zu geben.

Diese Tafel »bedeutet« ein allgemeines Verstummen, dem auch der Warnende nicht entgeht. Die Menschheit ist ihr eigenes Schicksal. Insofern ist in der Tafel eine erstarrte Cassandra-Konstellation zu erkennen. Das Fatum wäre nicht, würde es nicht tauben Ohren verkündet. Die Einsicht davon ist die Gegenwart des Textes, die sprachlich nur als Scheitelpunkt zwischen den beiden anderen Zeiten existiert. Sie allein ist beweglich. Bei der Zukunft, umrissen mit den beiden Feststellungen »wird zerbersten« und »werden ihn vernichten«, verbleibt ein winziges »Vielleicht«, da das Futur mehrdeutig zwischen temporaler und modaler Bestimmung ist. Dagegen sprechen die letzten drei Verse von dem, was geschehen und daher unumkehrbar ist. Hier verneint die Semantik der Zeitverhältnisse immanent jeden Gedanken daran, daß da Rettendes heranwachsen könne. Das Gedicht ist auch ein »Abgesang« auf die marxistische

17 GBA 5, 13.

18 GBA 26, 416.

19 GBA 15, 64.

20 GBA 12, 95.

21 GBA 15, 160.

22 GBA 11, 237.

23 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt 1974, S. 697.

24 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt 1969, S. 7.

25 GBA 12, 315.

26 GBA 11, 116.

27 GBA 12, 313.

28 GBA 12, 315.

Begründung der Zukunft aus der Geschichte. Benjamins Auffassung von dem entscheidenden Augenblick, der Gegenwart heißt, klingt an. Nur steht sie hier unter dem Unstern der Ohnmacht von Argument, Aufklärung und Vernunft gegenüber der Gewalt. Brecht sieht sich 1945, immer auf der Hut vor Illusionen, genötigt, der Sprache der Vernunft kaum zu vertrauen. Welch einen Umbau sein Weltbild damit erfuhr, läßt sich im Vergleich mit den Versen »Wer noch lebt, sage nicht: Niemals« ermesen. Abgesang ist insgesamt ein Gegengedicht zum Lob der Dialektik, da es die Gewißheiten aus der Zeit vor 1933 widerruft. Die Spannung zwischen Voraussicht des Autor-Ichs und den mutmaßlichen Adressaten, die vormalig in den »Lobgedichten« das dialogische Sprechen begründet hatte, bricht im Lakonismus zusammen. Alles, was das Ich voraussetzt, verweist es auf sich selbst zurück.

Gleichzeitig mit der Problematisierung von Verständigung wird auch das Denken mit wachsender Skepsis betrachtet. Im letzten Abschnitt (V. 6-8) wird das Verb »erdenken« gleich dreimal verwendet, und zwar um Kapitalismus, Physik und Katastrophe als Stufen einer Leiter zu kennzeichnen. Für jede von ihnen konstatiert der Text denselben verhängnisvollen Zug des menschlichen Geistes, der dazu führen muß, den Planeten zu zerstören (V. 5). Eine Epanalepse ordnet die Physik dem Kapitalismus zu, so als seien beide aus demselben, von keiner Rücksicht gebändigtem Erfindungsgeist hervorgegangen und hätten, niemandem mehr verantwortlich, die Bindung an jede moralische Instanz abgeschnitten. Die jüngere Geschichte wird als sinnloser Selbstlauf dargestellt, dem, metaphorisch gefaßt, ein Konstruktionsfehler des Denkens zugrunde liegt. Der Vorrat an Vernunftgläubigkeit, mit dem Brecht in den zwanziger Jahren aufgebrochen ist, war verbraucht; das Selbstverständnis eines Mitarbeiters an der Durchsetzung der Vernunft und des Neuen nicht mehr aufrecht zu erhalten. Das Autor-Ich sieht sich dem unveränderlichen »Wir« konfrontiert, von dem der Zwang zur unfreiwilligen Schicksalsgemeinschaft, »zusammen zu leben«, »zusammen zu sterben« ausgeht. Insofern werden Fatalität und Sprachlosigkeit gleichgesetzt, wenn auch der Text andererseits, wie alle moderne Poesie dem widerspricht, indem er durch seine Existenz ebenso wie die Inschrift auf der Tafel Sprache und Schrift beglaubigt.

Brechts Planet ist schon vor der Zerstörung verödet, weil nur ungehemmte Entfaltung, zum Trieb verkommene Erfindungslust ihn regieren, nicht aber Aktionen historischer Subjekte, erst recht keine Gemeinsamkeit von kämpfender Klasse und Parteigänger der Vernunft, die Brecht Ende der zwanziger Jahre besonders anziehend fand und die ihn vielleicht verführte, seine Rolle von der Geschichte zu erwarten. Noch im Exil war er so stark auf Hoffnung und Zukunft fixiert, daß er in den Jahren ihres Kontaktes Benjamins Fortschrittskritik nicht zur Kenntnis genommen hat. Mit der Kategorie der tödlichen Erfindungen nähert er sich dessen Ansicht vom eingetretenen »Ausnahmestand«, ebenso wie Adornos Vorhersage: »Die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils«.

Je düsterer die Aussichten wurden, je notwendiger wurde es für Brecht, sich vom Kausalitätsverständnis des historischen Materialismus loszumachen. Nur so konnte der geschichtliche Prozeß wieder abgesucht werden auf Anzeichen dafür, daß er korrigibel sei. So gelangte Brecht

schließlich in den fünfziger Jahren zu dem »Dennoch«, dem sogar der nahende Untergang als Anstoß zu Handlungen gelten konnte. Im Umkreis der *Buckower Elegien* arbeitete Brecht erneut an der Cassandra-Konstellation, jetzt jedoch mit einer listigen Wendung, indem er eine Sprache ausprobierte, die von Aussichtslosigkeit redet, um gegen sie zu reden. Neue Figurationen wurden entwickelt wie das »Wenn nicht«, das die befreiende Wirkung der schonungslosen Wahrheit auszugestalten versucht. Haltungen aus den frühen Gedichten der *Hauspostille* wie das kühle *Gegen Verführung* erweisen sich nun als wieder brauchbar. Auch die alte Aversion gegen die Stummen und Duldenden, die sich dem Schicksal ohne Gegenwehr anheimgeben und lieber »zusammen sterben« als sich zu wehren, gesteht Brecht sich wieder ein, im Gedicht *Der Himmel dieses Sommers*.

Die *Buckower Elegien* stellen die poetische Produktivität der Aussichtslosigkeit regelrecht unter Beweis. Sogar verfremdende Selbstironie gelingt im Zeichen der Hoffnungslosigkeit. Sich in den überlieferten Klagen untergegangener Geschlechter spiegelnd, bemerkt der Dichter, wie verbreitet die Neigung zu apokalyptischen Prophetien und Trauergesängen seit altersher war. Es ist sehr schön, wie in *Beim Lesen des Horaz* das Bild von der Tafel erneut verwendet wird, indem der Text, der von der Sintflut berichtet, diesen Untergang überstanden hat und dem Nachgeborenen vorliegt. Dieser kann nicht umhin zu bemerken, daß das endgültige Verstummen, von dem der gerade zu sprechen anhebt, sich in diesem Blick auf den »Strom der Zeiten« selbst relativiert. Das ändert nichts daran, daß die Warnung der »letzten Tafel« mit ihrem Ausblick auf eine erkaltende Welt ernst genommen wird, wie es anders im Sommer 1953 nicht denkbar wäre. Die Sorge um den Zustand der Menschheit bleibt bestehen, aber die über das eigene Dasein wird schon belächelt, wie es dem Dichter im Stande der Resignation zukommt.

Two Poems about Silence

In 1933 Brecht's response to the theme of silence among important intellectuals like Karl Kraus was still an embittered call to a confident language that could function as a behavioral code for »dark times«. Yet Brecht himself had to question the impact of his own language at a time when the only one was that of ravaged bodies. Formally one can observe a retreat from ambiguity; his language becomes didactic and demonstrative. Beyond the point of his addressee's disappearance Brecht lost his confidence through the postwar reality and that of the atom bomb. By 1945 the language of reason collapses into brevity. Hopelessness, however, becomes itself a poetic impulse that relativizes the immanence of silence.

Ursula Heukenkamp
geboren 1938,
Professorin für Neuere
deutsche Literatur an
der Humboldt-
Universität Berlin

Born 1938, Professor
of German at the
Humboldt University of
Berlin.

Automatenfoto vom
11. Oktober 1933,
Toulon.
BBA

Image not
available

due to copyright
restrictions

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Peter Voigt

Schicksal des Hydatopyranthropos Wasser-Feuer-Mensch

I / HIMALAJA

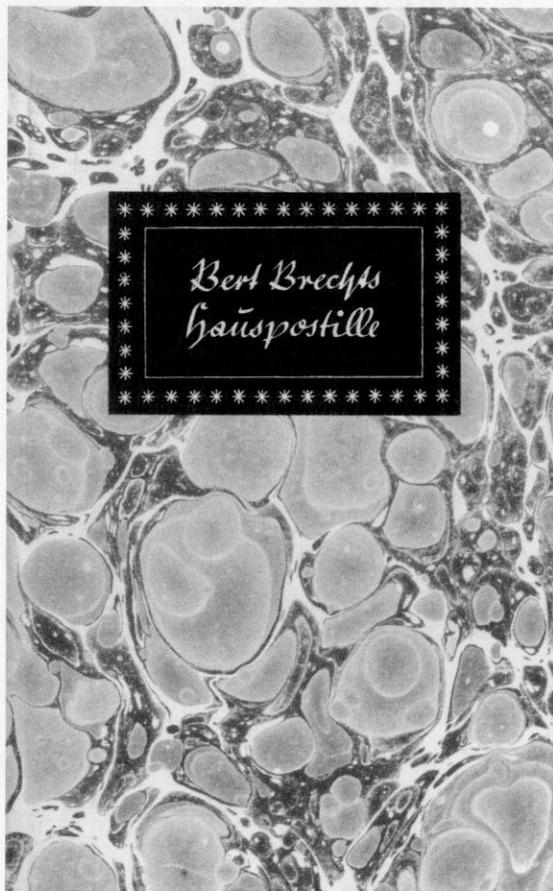
1925. CASPAR NEHER MALT SEINEM FREUND BRECHT IN DESSEN BERLINER ATELIERWOHNUNG (SPICHERNSTRASSE 16) EINE ALLEGORIE AN DIE WAND: DEN »HYDATOPYRANTHROPOS/WASSER-FEUER-MENSCH«

Der Sockeltext:

Dies war der Wasser-Feuer-Mensch
lebend zu Augsburg
für ein Jahrhundert
1898 – 1998
Jahrhundert des Hohelieds und der Maschinen
Wenn nicht den Himalaja überragend
so doch gewiß den Mont Blanc
Von höchstem Wohlwollen gegen die Reinen
stets Gleichmut während
freundlich den Knaben und Mädchen
den Bösen ein Schrecken

Zu seiner Rechten der Erdball
zur Linken die Zuflucht der Armen und der Säufer
Im Hintergrund der Himalaja
der lachende Mond über dem schimmernden Atlantik

So wurde jener gesichtet von Caspar Neher a.d.1925



II / AUS AUGSBURG

1927, »BERT BRECHTS HAUSPOSTILLE« DARIN ABGEDRUCKT DAS WANDBILD »DER WASSER-FEUER-MENSCH« ALS FRONTISPIZ FÜR DEN »ANHANG VOM ARMEN B.B. / GEWIDMET GEORG PFANZELT, CASPAR NEHER UND OTTO MÜLLEREISERT, SÄMTLICH AUS AUGSBURG«.

Image not
available

due to copyright
restrictions

III / GOTT IN MAHAGONNY

1930. DIE OPER »AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY« VON WEILL / BRECHT WIRD IN LEIPZIG URAUFGEFÜHRT. CASPAR NEHER VERWENDET EINE VARIANTE SEINER ALLEGORIE »WASSER-FEUER-MENSCH« ALS GRAPHISCHE PROJEKTION.

DIE DREI

An einem grauen Vormittag
Mitten im Whisky
Kommst du nach Mahagonny
Mitten im Whisky
Fängst du an in Mahagonny.
Rühre keiner den Fuß jetzt!
Jedermann streikt. An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
Weil wir immer in der Hölle waren.

JENNY (*ruft durchs Megaphon*)

Ansahen Gott die Männer von Mahagonny
Nein, sagten die Männer von Mahagonny.

IV / DIE AUSLÖSCHUNG

IN DEN VIERZIGER JAHREN BEI BOMBENABWÜRFEN AUF BERLIN WIRD DAS EINSTIGE WOHNHAUS BRECHTS ZERSTÖRT; NEHERS WANDBILD »HYDATOPYRANTHROPOS« EXISTIERT NICHT MEHR.

V / REFLEX

1946. NACH VIELEN JAHREN DER TRENNUNG BESCHWÖRT BRECHT IN BRIEFEN AN SEINEN FREUND JENE FRÜHE ALLEGORIE DES GLEICHMUTS UND DER UNEMPFINDLICHKEIT.

Lieber Cas,
ich bin froh, dass Du in der Schweiz bist; es ist so wichtig, jetzt zu überleben (vollends), und das heisst: Essen, Wärme und Medizin. Auch der Wasserfeuer Mensch braucht das. Mitunter.
(New York, Ende Oktober 1946)

Diesmal hatte ich die (nicht eben heftig gesuchte) Gelegenheit, allerhand Länder zu sehen, und ich kann Dir mitteilen, dass ich nirgends jemand gefunden habe, der zu meinen Stücken (oder zu anderen Stücken) die Bilder machen kann – was Dir, wie ich hoffe, eine kleine Genugtuung bereitet. Ich erlaube mir auch, Dich an Deinen Hydatopyranthropos (Wasser-Feuer-Mensch) zu erinnern, maior nisi Himalaja / tamencerte Monte blanco, semper aequam servans mentem.

Herzlichst Dein alter

b

(Santa Monica, Calif. Dezember 1946)

Image not
available

due to copyright
restrictions

VI / IHM ZUM OPFER

1947. IM NOVEMBER TRIFFT BRECHT, NACH EUROPA ZURÜCKKEHREND, IN ZÜRICH MIT NEHER ZUSAMMEN. IN DEN FOLGENDEN WOCHEN ENTSTEHEN EIN GEDICHT UND EIN NEUES BILD.

An meinen Freund, den Maler

I
Der Wasser-Feuer-Mensch unserer Jugend
Unempfindlich gegen Wasser wie Feuer
Hat sich schlecht bewährt: selbst die Wohnungswand
Auf die du ihn mir maltest, fiel
Ihm zum Opfer.

II

Die grossen Bretter
Mit dem »Bösen Baal, dem Asozialen« und
Dem »Aussätzigen Alter, belehrt von der Jugend«
Sind gerettet in Schweden.

Caspar Neher fertigt eine großformatige Zeichnung an: DER WASSER-FEUER-MENSCH AN SEINER GRUBE. - Eine männliche Gestalt, in zeitgenössischem Habit, sitzt auf dem Boden; rauchend, die Gesichtszüge verlebt; ein Bein hängt ins frischausgehobene Grab. Als Hintergrund eine Trümmerlandschaft - nicht der Himalaja.



KOMMENTAR / Poetische Komplizenschaft

Dieser Gast der HAUSPOSTILLE ist nicht einzuordnen. Den Brechtforschern kommt er dubios vor. Wenn er gelegentlich vorgestellt werden muß, weil er im Weg sitzt, dann höflich-obenhin und stets mißdeutet. Sogar in John Willeys bestens fundiertem britischen Neher-Katalog gilt der Wasser-Feuer-Mensch als ein »Portrait of Brecht«. Die gleichfalls irrige Auskunft der hiesigen Brecht-Standardausgabe, das Bild sei an die Wand von »Brechts Münchner Studentenbude« gemalt gewesen, deutet die Sachlage an: Man kann sowas als eine Art romantischen Studentenuk verbuchen, eine Arabeske, nicht weiter ernstzunehmen. Das Werk ist mit »a.d.1925« eindeutig aus Berlin datiert. Neher war 28, Brecht ein Jahr jünger. Damals fing seine Lyrik ÜBER DIE GROSSEN STÄDTE an, hatten die zwei Freunde schon etliches vorgestellt und brachen eben zum EPISCHEN THEATER auf, das Stück MANN IST MANN wurde fertig, da ist der Wasser-Feuer-Mensch an der Wand erschienen.

Wer hatte dazu angestiftet?; denn es war natürlich ein gemeinschaftliches Produkt. Brecht und Neher in poetischer Komplizenschaft. Mit dem neuen Theaterstück standen sie schon an »der Grenze des eisstarrenden Tibet«, den Himalaja in Sichtweite. Kälte als Kraftquell. Die Lust an titanischer Geste und Prospekten, an barocker Nachahmung. Freies Spiel des Intellekts, mit ausgebauten Horizonten, in Gymnasiallatein verewigt. Dabei ein seriöses, sichtlich auf Dauer angelegtes Werk: Ein Meditationsbild bester Schule, wo ein Verhaltensprinzip als selbstgemachte Gottheit auf nacktem Boden thront, die besockten Füße kreuzt und pfeift ... Zwei Jahre drauf hat der Dichter eine Fotografie dieser Ikone in seine erste Lyrikedition gesetzt, die Tür vor dem privaten Gehege des armen B.B. und seiner Freunde; Neher kriegte 200 Mark.

Als nächstes auf der MAHAGONNY-Opernbühne, die monumentale Projektion der großen Stadt im Untergang. Später, als Europas Städte dann ruiniert waren, ist der Wasser-Feuer-Mensch mit der Luftpost aus Amerika gekommen, dem Freund zugerufen als ein Schibboleth – und wurde schließlich in der Fremde bestattet, in der Schweiz, mit einem lakonischen Vers und noch einmal porträtiert bei der letzten Zigarette, ein Verurteilter. – Da war Neher 50, Brecht noch nicht ganz.

Eine Allegorie zur Verständigung, zwischen den Freunden über Jahrzehnte hin durchgespielt, immer wieder erneuert, und akkurat zuendegebracht. – Das Kongeniale der beiden von jung auf hatte eine poetische Energie erzeugt, die Berge versetzte. Heute ist der germanistisch faßbare Brecht abgeerntet und eingefahren; seine Affairen und Verhältnisse sind mittlerweile auch publiziert – allein die lebenslange Partnerschaft zu Caspar Neher nicht, diesem hochkultivierten

Grandseigneur von singulärem Rang. Wie dessen szenische und allegorische Visionen auf den Dichter alle Zeit über eingewirkt haben, man kann es nur antäisch nennen, dafür hat sich aus dem Zirkel der Brecht-Experten nie einer erhoben. Als er 33 ins politische Exil mußte, hatte er die sperrigen Bretter mit neherischen Figuren mit sich, sein höchstes Gut; nach 45, von Californien aus, hat er seinen Freund ersucht, ihm »ein neues« zu malen und eine Fotografie davon zu schicken, fast flehentlich: »Ich bräuchte so was«. Eine rätselhafte Anhänglichkeit. Wäre der einmal nachgespürt worden, hätte das vielleicht dahinunter geführt, wo Germanistik nichts mehr ausrichtet – zu den Gründen der Poesie! Können einem toten Mann nicht helfen: Wer von Caspar Neher nicht mehr zu sagen weiß, als was überall gesagt wird, »Augsburger Jugendfreund und Bühnenbildner Brechts«, der ist nicht sehr weit gekommen, schon gar nicht mit Brecht. Eine vielleicht wichtige, womöglich einzigartige Adresse in der Literaturgeschichte blieb einfach unberücksichtigt.

Das »Jahrhundert des Hohelieds und der Maschinen« ist ohnehin abgelaufen.



ganz links:
Berlin, Spichernstraße
Ecke Kaiserallee, um
1946.
Foto: Landesbildstelle
Berlin

oben:
mit Caspar Neher,
Zürich 1948
Foto: Ruth Berlau
BBA

Peter Voigt
geboren 1933,
Dokumentarfilmer,
1954 - 1958 Assistent
am Berliner Ensemble.

Born 1933,
film-documentarist,
1954 - 1958 assistant
at Berliner Ensemble.

Der Gestus bei Brecht

Unter den wichtigen Begriffen der Theorie Brechts ist der Gestus sicherlich nicht der bekannteste: Diese Ehre kommt der Verfremdung zu. Aber auch wenn der Gestus ein – weder in der Praxis noch in der Theorie – wenig angewandtes Instrument ist, stellt er eines der subtilsten und produktivsten Konzepte dar, um zu beschreiben, wie Schauspieler, Regisseur und Zuschauer die Gestik in ihrer Bedeutung für das Kollektiv verstehen. Er scheint ein ausgesprochen technisches Mittel zu sein, einfach in der Umsetzung und der Einordnung in das Gesamtsystem Brechts. Aber im Grunde genommen umfaßt er die ganze Aufführung, stellt das mimetische Spiel in Frage und verpflichtet dazu, die Rolle des Körpers innerhalb der Produktion und in der Wahrnehmung des theatralen Ereignisses zu präzisieren.¹

Vor zwanzig Jahren hatte ich mich mit gewissem Optimismus darum bemüht, die Funktion des Gestus im Hinblick auf die Inszenierungspraxis darzustellen. Dabei strich ich die dialektischen Verhältnisse hervor, die der Gestus zwischen der Figur und der Handlung bewirkt, und betrachtete ihn innerhalb des Brechtschen Gefüges, um dessen Grundlagen und Mechanismen zu bestimmen. Diese Strukturbeschreibung wäre hier insofern ohne Nutzen, als sie sich ohne weiteres ergibt, wenn man sich die Hauptthesen der Theorie Brechts noch einmal vor Augen führt und in ihrem Zusammenhang betrachtet. Und das, obwohl es sich im Grunde nur um eine »home-made-theory« handelt, die der Autor sich im Eigengebrauch zurechtgezimmert hat, um seine eigene Schaffensweise zu erklären und zu rechtfertigen.

Am Ende dieses Jahrhunderts, anlässlich des hundertsten Geburtstags des Dramatikers, der diese Epoche am stärksten geprägt hat, bleibt offen, ob der Begriff des Gestus uns noch von Nutzen ist, um Inszenierungen – nicht nur von Brecht-Stücken, sondern allgemein zeitgenössische Aufführungen – zu analysieren. Zuerst gilt es aber daran zu erinnern, daß Brecht den Gestus nicht auf eine Definition festlegt, sondern ihm unaufhörlich neue Funktionen beimißt und ihn nacheinander vom Standpunkt des Schauspielers, Regisseurs und Zuschauers aus betrachtet.

1 *Mise au point sur le gestus, Silex, n° 7, 1978.*

2 *Jean-François Lyotard, Discours, figure, Paris, Klincksieck, 1971.*

3 *Gilles Deleuze, L'Image-mouvement, Paris, Minuit, 1983*

4 *Vigarello, Le corps redressé, Paris, Delarge, 1983.*

Unterdrückt der Gestus den Körper ?

In der Schauspieltheorie nach Brecht wird der Gestus kaum noch erwähnt. Sie konzentriert sich auf die globale, in ihrer Terminologie aber vagere Problematisierung des Körpers, bzw. der Körperlichkeit. Die Gestik, stärker noch der Gestus, evozieren ein streng kodifiziertes System von Gesten, so wie die Rhetorik der Leidenschaften im 17. und 18. Jahrhundert oder die Traditionen des orientalischen Schauspiels. Der Körper dagegen verweist auf eine amorphe Masse, eine unbeschreibbare Präsenz, eine allgemeingültige Anthropologie. Trotz der Warnung Brechts geht der Gestus oft nicht über eine eher abstrakte Veranschaulichung von Verhältnissen oder sozialen Widersprüchen hinaus. Als eine Technik, die eine These zu beweisen hat. Damit ist der Körper des Schauspielers keine eigenständige Größe, kein »Kontinent«, den es zu entdecken und zu bewundern gilt, sondern eine einfache Projektionsfläche für Zeichen, ein künstliches Konstrukt, das verschwindet, sobald der Zuschauer es entziffert.

Damit übt der Gestus eine absolute Kontrolle über den Körper aus, die Individuen selbst beherrschen ihre Impulse und Maßlosigkeit. Die gesellschaftlich reglementierte Funktion des Körpers ist maßgeblich. Nichts mehr bedroht das Zeichensystem, wie es noch in den frühen Stücken Brechts, in *Baal* oder im *Dickicht der Städte*, der Fall gewesen war. Als ob der junge revoltierende Brecht, um ein guter und tadelloser Marxist zu werden, auf das Böse, die Anarchie, die sexuellen Triebe und eine entfesselte Körperlichkeit hätte verzichten müssen. Als ob der Körper, vom Gestus kontrolliert, ein gezähmter und gehorsamer, gesellschaftlich verträglicher Körper geworden wäre, der vom Klassenkampf, nicht mehr vom Konflikt der Instinkte bestimmt wird.

Aus dem maßlosen und entfesselten Körper entsteht der Gestus, der die sozialen Verhältnisse exakt widerspiegelt. Er hat sich zu einem sicht- und lesbaren semiotischen System gewandelt, wo ein Körper ausgestellt wird, der ruhiggestellt, sogar unterdrückt und von einem Ordnungsprinzip an die Leine genommen wird, entsprechend der Übereinkunft einer Gesellschaftsgruppe. Er hat Zurückhaltung zu beweisen, erstarrt in ästhetischen Formen, in lebendigen Gemälden, in denen Gefühlsregungen und Instinkte sich nicht mehr räumlich oder zeitlich entfalten sollen, da sie zu einem Gleichgewicht gefunden haben. Ein lebendiges Gemälde, in dem der Körper für immer gefangen zu sein scheint, ähnlich wie ein von Diderot kommentiertes Gemälde Greuzes, wo die Konflikte in einem distanzierten Blick eingefroren sind.

Diese puritanische Ablehnung des instinktiven und triebhaften Körpers zugunsten einer Semiotik des sozialen Gefüges und einer Gestik, die soziale Gesetzmäßigkeiten offenbart, hat von der Psychoanalyse beeinflusste Theoretiker wie Lyotard², Deleuze³ oder Vigarello⁴ dazu gebracht, das semiotische Modell, das der Gestustheorie zugrundeliegt, in Frage zu stellen. Ihrer Meinung nach beruht die Semiotik ebenso wie der Marxismus auf dem Versuch, die Welt mit Zeichen zu erfassen, und reduziert so die Bühne und den Körper auf ein endgültiges und festgelegtes Signifikat, anstatt sie für den Kreislauf von

Triebkräften und Energien zu öffnen. Doch der vom Gestus idealisierte Körper wird besonders auch von Tänzern in Frage gestellt, mehr noch als von Regisseuren und Theoretikern. Indem der Gestus den instinktiven und individuellen Gebrauch des Körpers verdrängt, unterdrückt er jedes kinästhetische Körpergefühl und erneuert die Trennung zwischen Physis und Geist. Doch heute lehnen es die Tänzer und Schauspieler ab, ausschließlich ein von ihrem eigenen Bewußtsein gelenkter Körper, ihr eigener Maschinist zu sein. Sie stellen keinen fremden Gedanken oder Körper mehr dar, den es nur zu veräußerlichen und zu veranschaulichen gilt. Sie *sind* ihr Körper und beabsichtigen, den Dualismus zu bewältigen, in dem die Gesellschaft sie einzubinden versuchte. Daher ihre Schwierigkeiten, mit Begriffen und Losungen wie Verfremdung oder Gestus umzugehen: weil es ihnen widerstrebt, aus sich selbst herauszutreten, um mit Distanz die Wirkung ihrer Gestik abzuschätzen. Dieser Einspruch aus gekränkter Ehre, dieser schnell unterbundene Aufruhr sind im Grunde genommen heilsam, und Brecht selbst, der immer ein doppeltes Spiel getrieben hat, scheint die Schauspieler zu unterstützen, indem er ihnen rät, sich nicht zum bloßen Verkörperer des Autors oder Regisseurs machen zu lassen.

Der Schauspieler als Verkörperer

»B. haßte Regisseure, welche die Schauspieler zwangen, 'ihre Ideen zu verkörpern'. Er hörte auch nicht gern, daß die Schauspieler 'dem Wort des Dichters dienen' sollten. Stückschreiber und Schauspieler haben gemeinsam die Aufgabe, die Vorgänge des Stücks unterhaltend und nutzbringend darzustellen. Schon über die gesellschaftliche Funktion, die eine Darstellung haben soll, können bei Schauspielern und Stückschreibern verschiedene Auffassungen bestehen.« (GBA 23, 183)

Diese Relativierung der »gesellschaftlichen Funktion« der Aufführung verhindert, daß der Gestus ein allzu strenges, einschränkendes Konzept wird. Sie eröffnet eine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Körpertheorien, die sich, wie man weiß, nicht auf die gesellschaftliche Dimension der Gestik begrenzen lassen. Hier seien nur einige wenige genannt, in denen die soziale Funktion der Körperlichkeit behandelt wurde, die »Körpertechniken« (Mauss), der »Habitus« (Bourdieu), der »sexualisierte Körper« (»gendered body«, Diamond).

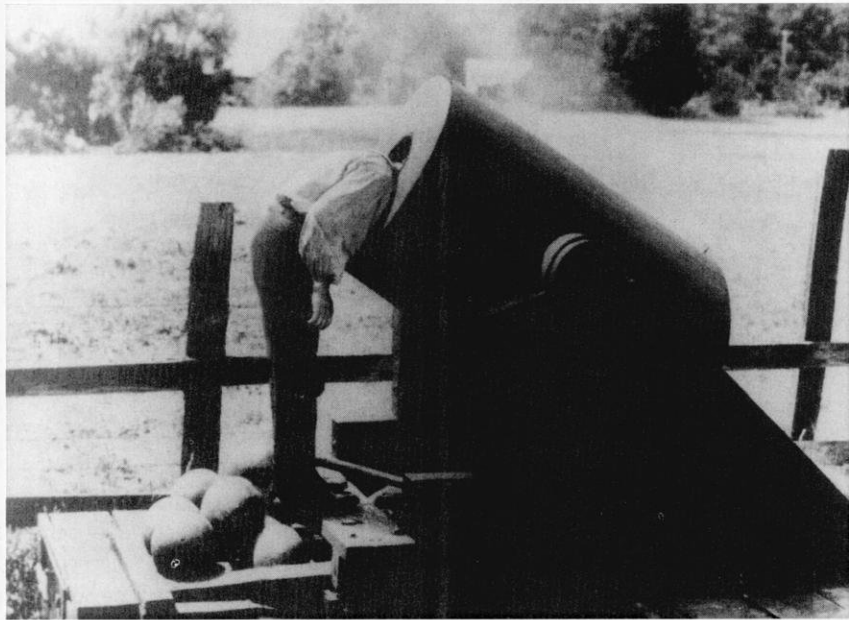
Gestus & Co

In einem Aufsatz von 1934, gerade als Brecht sein episches Modell vorstellt, widmet sich der berühmte Anthropologe Marcel Mauss den Körpertechniken als Ausdruck dessen, wie »die Menschen, welcher Kultur auch immer, einer Tradition entsprechend sich ihres Körpers zu bedienen wissen.«⁵ Diese Techniken machen zwar deutlich, daß Körper und Geist von der sie umgebenden Kultur geprägt sind. Dennoch zeigen sie nicht, zumindest nicht unmittelbar, die in der Gestik eingeschriebenen gesellschaftlichen Widersprüche. Aus dieser anthropologischen Betrachtung der Körpertechniken schöpfen Theatermacher wie Grotowski, Barba, Suzuki oder Mnouchkine wichtige Anregungen, um verstehen zu

können, in welcher Weise die Performer von den Körpertechniken ihres Alltagslebens, mehr noch ihrer traditionellen Spielweise vorbestimmt sind. Diesen Performern geht es nicht darum, die Machtverhältnisse zwischen den dargestellten Figuren zur Geltung zu bringen, sondern die allgemeinen Prinzipien der Theateranthropologie zu beobachten. Und zwar, indem sie diese Beobachtungen vor der Ausdrucks-Ebene (niveau »pré-expressif«, so Barba) ansetzen, vor der jeder Kultur innewohnenden Determinierung, und damit auch vor den gesellschaftlichen Widersprüchen, die dem Körper mittels des Gestus eingeschrieben sind.

Pierre Bourdieu greift die These von Marcel Mauss auf, stellt sie aber weniger in einen allgemein anthropologischen denn soziologischen Kontext. Kultur bedeutet für ihn verkörperte Geschichte, die wie eine zweite Natur verinnerlicht und damit nicht mehr als Geschichte wahrgenommen wird. Der »Habitus« bezeichnet die physi-

Buster Keaton in:
The General, 1926



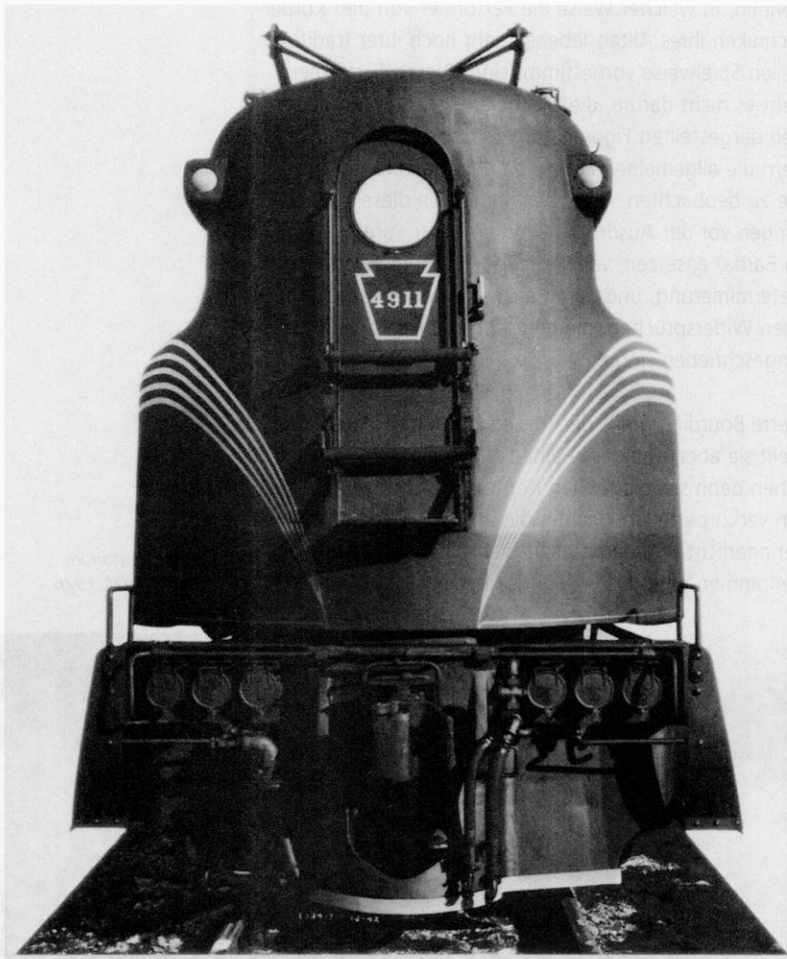
schen und psychischen Neigungen, die von einer Vielzahl sozialer Faktoren determiniert werden und in Körper und Neigungen zum Ausdruck kommen. Er ist – als Ergebnis der Verkörperung von Regelmäßigkeiten⁶ – mit dem Gestus zu vergleichen, der die soziale Determinierung verkörpert. »Der Habitus, als strukturierte und strukturierende Struktur, löst in der Umsetzung und den Gedanken praktische Konstruktionsschemata aus, die aus der Verinnerlichung sozialer Strukturen hervorgegangen sind, welche wiederum das Ergebnis der historischen Arbeit einer Generationenabfolge sind.«⁷

Der »Habitus« greift wieder auf den Brechtschen Gebrauch des Gestus, der sich auf die Gestik der Bühne begrenzt, zurück und systematisiert ihn mit Hilfe soziologischer Begrifflichkeiten. Wie der Gestus stellt auch der Habitus nicht verschiedene ethnologische Gruppen, sondern die unterschiedlichen sozialen Ursprünge in Opposition. Obgleich der angelsächsische Feminismus häufig auf die ethnische Zugehörigkeit rekurriert, (indem er sie als einen determinierenden Identitätsfaktor neben Geschlecht, »gender«, soziale Klasse und Alter versteht), so bleibt sie doch, durch rassistische Mißverständnisse vor-

5 Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, in: *Sociologie et anthropologie*, Paris PUF, (1950), 1993

6 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

7 In: Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du littéraire*, Paris, Seuil, 1974.



Lokomotive, 1934
Design:
Raymond Loewy

8 Ellen Diamond,
*Brechtien Theory /
Feminist Theory.
Toward a Gestic
Feminist Criticism*, in:
The Drama Review,
Spring 1988, S. 82-94.

9 ebenda, S.88.

belastet, für europäische Theorien ein heikles Problem. Das hat – zumindest in den 70er und 80er Jahren in Europa – dazu geführt, eher auf einem soziologischen als anthropologischen Standpunkt zu beharren. Im Unterschied zu den östlichen Performern (oder denjenigen, die wie Barba, Grotowski, Brook von östlichen Techniken beeinflusst sind), ist sich der westliche Schauspieler fast immer darüber im Klaren, daß sein Körper gesellschaftlich geprägt ist, und sei es nur, weil er eine Figur verkörpert, deren Identität gesellschaftlich definiert wird. Der Performer dagegen zeichnet sich in erster Linie durch die Körpertechniken aus, die er sich im Laufe der Jahre durch Training und Performance angeeignet hat. Der westliche Schauspieler versteht seine Rolle als *a part* (im englischen Sinne des Worts), das heißt als Teil und mimetisches Stückwerk sozialer Rollen und des gesellschaftlichen Lebens. Er verkörpert und verfügt über eine Figur, indem er realistische oder fiktive Situationen des gesellschaftlichen Lebens imitiert. Er sieht sich also immer mit einer Gesellschaft konfrontiert, die er nachahmt und in die er selbst eingepaßt ist. Daraus ergibt sich folgendes Paradox: je mehr er die sozialen Zeichen beherrscht, je gekonnter er die theatrale Nachahmung des Habitus mittels überdeutlicher Gesten umsetzt, desto begrenzter, mißbrauchter und banalisierter fühlt er sich durch einen zu offensichtlichen und vereinfachenden Gestus, der ihm wie ein Etikett auf der Haut klebt. Als gebranntes Kind von Ideologien mißtraut er jeder Darstellung des Sozialen und fühlt sich subtiler und vielschichtiger als ein Habitus, komplexer und bedeutungs-

reicher als ein Gestus, viel belasteter als ein virtuoser Körper in der östlichen Tradition oder als der »heilige Körper« bei Grotowski. Dazu kommt die sexuelle Identitätskrise, die die feministische Kritik an der Vereinfachung des als geschlechterunspezifisch – geschlechtslos oder vielgeschlechtlich – verstandenen Gestus provoziert. Sie stellt die soziale Identität des traditionellen Gestus, deren sexueller Ausdruck neutralisiert wurde, in Frage und begibt sich auf die Suche nach dem geschlechtsspezifischen Körper (»gendered body«).

Ellen Diamond zum Beispiel widerspricht dem Gestus in ihrem sehr hellsichtigen und ausgewogenen Aufsatz zur »Brechtischen und feministischen Theorie«⁸ mit dem Argument, er stelle nicht dar, in welcher Weise der Körper des Schauspielers oder der Schauspielerin sexualisiert wird: »Brecht exhibits the blindness typical of all Marxist theorists regarding sex-gender configurations. Feminist theory however, insists on the presence of the gendered body, on the sex-gender system, and on the problematics of desire«⁹. Nun stellt sich natürlich die Frage, wie dieser »sexualisierte Körper« zum Ausdruck kommt. Äußert er sich in der Differenz zwischen dem Gestus eines Mannes und einer Frau, gilt es mit allen Mitteln Unterschiede zu vertiefen, anhand einiger Stereotypen einen Arbeiter von einer Arbeiterin, einen Chef von einer Chefin zu unterscheiden? Nicht nur! Oder aber diese Differenz darf nicht zufällig oder anekdotisch sein, sondern ist dem sozialen Charakter des Gestus und Körpers verhaftet und beweist, daß die gleiche Handlung sich



auf jeweils spezifische Weise bei Männern oder Frauen vollzieht. Bei Brecht wird der Gestus aber bekanntlich als ein geschlechterspezifisch indifferenter Begriff verhandelt, da er sich ausschließlich die mimetische Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse zum Ziel setzt: Wenn Mutter Courage den Wert einer Münze überprüft, indem sie hineinbeißt, hat das nichts spezifisch Weibliches oder Männliches. Alles ist auf das Verhalten eines Händlers / einer Händlerin ausgerichtet, der Gestus steht allein für ein sozio-ökonomisches Verhalten, das jenseits des Geschlechts liegt, und bedeutet Gewinnsucht und Mißtrauen. Wenn man also zeigen will, wie jedes Geschlecht (besser: »gender«) auf spezifische Weise von einem gesellschaftlichen Verhaltensmuster bestimmt und physisch gezeichnet ist durch die Stigmen seiner sozialen Entfremdung, muß man Kennzeichen dafür finden, was die Gestik spezifisch weiblich oder männlich macht. Was aber ist das Weibliche oder das Männliche? Man sollte sie nicht in einer transzendentalen, transkulturellen, transsozialen Weise definieren, denn jeder historische Kontext, jede sozio-politische Situation verleihen diesen Größen ihre Eigenheiten, spezifische Existenzformen, unterschiedliche und bedingte sowohl soziale als auch geistige Darstellungsweisen. Damit ist die Wahl der spezifischen Kennzeichen aber immer relativ und läßt sich auf Stereotypen eines gegebenen Zeitpunkts, auf eine Parodie der Geschlechter zurückführen, die um jeden Preis eine eindeutige und absolute Differenz zu enthüllen versucht. Während man so die Stereotypen nur verstärkt, was dem Theater im Besonderen gelingt, läuft man Gefahr, die Aufspaltung der Geschlechterrollen zuzuspitzen und die Differenzen mittels Enthistorisierung zu bestätigen. Genau dies läuft aber dem feministischen Vorhaben einer differenzierten Bestimmung sozialer Rollen zuwider.

Wenn Jane Prendergast sich auf den ausschließlich männlichen Charakter der Abbildungen der »Psychologischen Gesten« in Michael Tschechows Buch beruft¹⁰, schlägt sie zurecht vor, diese »psychologischen Gesten« von Frauen ausführen zu lassen, um den weiblichen Körper nicht in ein männliches Schema und »mannhaftes« Verhaltensmuster zu pressen (Krafteinsatz, Körperfülle etc.). Dadurch gelingt es den Schauspielerinnen, die gleichen Gesten und Empfindungen auf persönlichere und subtilere Weise umzusetzen. Die körperliche Veränderung in Haltung, Spannung und Energie ruft andere psychische und physische Bilder hervor, die wesentlich stärker den Alltagserfahrungen der Schauspielerinnen entsprechen.

Man könnte einen Vergleich auf der Grundlage der von Laban beschriebenen acht »Antriebsaktionen« unternehmen, die er gleichermaßen für Männer und Frauen formuliert hat. Ließe man eine solche Antriebsaktion von beiden Geschlechtern darstellen, würde deutlich, ob die Kriterien bloß mechanischer und physiologischer Art sind, oder ob die morphologischen Unterschiede – auch diejenigen der körperlichen Erscheinung – Einfluß auf das Ergebnis der Handlung nehmen und in welcher Form: wenn es denn eher männliche oder weibliche Handlungsmuster gibt. Letztlich wäre es aufschlußreich, auf die Fotos im »Modellbuch« zurückzugreifen, mit denen Brecht Verfremdung

und Gestus illustriert und katalogisiert. Ließe man diese Handlungen von andersgeschlechtlichen Personen spielen, ergäben sich eventuell Richtigstellungen, vielleicht sogar grundlegende Veränderungen im sozialen Diskurs, den der Gestus in Gang gesetzt hat. Durch dieses pragmatische Experiment würden wir weit mehr über die Unterschiede der Geschlechter erfahren, als durch die rein theoretischen Überlegungen zum »gendered body«. Vielleicht ließe sich daraus schlußfolgern, daß in den drei Arten des vom Bewußtsein gelenkten Körpers – also den »Psychologischen Gesten«, den »Antriebsaktionen« und dem Gestus – Variationen zum Ausdruck kommen, die unterschiedlichen Gewohnheiten und Traditionen entsprechen. Die Variationen wiederum sind ebenso geprägt von der täglichen Praxis (Körpertechniken und Habitus) wie von den Erwartungshaltungen des Beobachters und Zuschauers.

(Aus dem Französischen von Barbara Engelhardt)

10 M. Tschechow,
Die Kunst des
Schauspielers,
Moskauer Ausgabe,
Verlag Urachhaus,
Stuttgart, 1990.

11 Jane Prendergast,
Murdoch University,
Western Australia, per-
sönliche Mitteilung.

Brecht's Gestus

One of Brecht's most subtle theories, the concept of Gestus, has been criticized for the way it reduces the body to its social function. Yet because Brecht does not confine Gestus to a single definition and even relativizes the social function of a particular representation, the theory offers possibilities for an ongoing discussion. Concepts like »body techniques« (Mauss), »habitus« (Bourdieu), the »gendered body« (Diamond) emphasize that the body is socially and sexually determined, thus never neutrally functionalized. Experiments with the actions sketched out by Brecht in the model books could clarify the extent to which Gestus and perception are conditioned by social, historical, and gender-specific contexts.

Patrice Pavis
Theaterwissenschaftler,
Professor an der
Universität Paris VIII

Professor of Dramatic
Art at University of
Paris VIII

Fernando Peixoto

Brecht heute in Brasilien

Alle Übel, die Brecht angeklagt hat, haben in den letzten Jahren zugenommen; der Kapitalismus hat sich weiter ausgebreitet und seine soziale und wirtschaftliche Gewalt verstärkt, das neoliberale Denken und seine Praxis zermalmen die humanistischen Werte. Aber nicht nur auf der politischen Ebene behält das Theater von Brecht seine Aktualität: die Bedeutung seiner ästhetischen Struktur sowie die Werte und Vorschläge, die er anregt, sind weiterhin aufschlußreich. Sie müssen neu besehen und bewertet werden. Das Theater hat andere Wege eingeschlagen, andere Ausdrucksformen angenommen. Dies aber entkräftet den Brechtschen Ansatz nicht. Im Gegenteil. Auf ihm aufbauend, können neue Wege besser entwickelt werden, da er ihnen eine solide Basis gibt.

Angesichts des heutigen Brasiliens, der uns umgebenden Welt von Gewalt und Korruption, kann es da einen aktuelleren und provokativeren, einen ironischeren und enthüllenderen Text als *Der gute Mensch von Sezuan* geben? Heute und hier geschrieben, scheint er unser Universum der allgemeinen Korruption zu portraituren. Wo sonst müßte jedermann, um gut und ehrlich zu sein, auch entdecken, wie schlecht und korrupt er sein kann? Brecht kam nach Brasilien; in São Paulo, 1945 inszenierten Walter Casameyer und Henrique Bartelli *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Die Premiere fand in dem Festsalon eines Vereins in São Paulo, dem APISP, statt. Den Informationen zufolge, die ich im Brasilien-Archiv der heute nicht mehr existierenden Deutschen Demokratischen Republik, dem sozialistischen Land, das er nach dem 1933 durch die Verfolgung der Nazis beginnenden Exil zum Leben und Arbeiten wählte, gefunden habe, war vor diesem Zeitpunkt nur eines seiner Stücke in Lateinamerika inszeniert worden: 1943 wurde in Mexiko eine Version der *Dreigroschenoper* auf die Bühne gebracht.

Brecht erreichte uns daher als antifaschistischer Schriftsteller, als nachdrückliche Anklage des subtilen Eindringens des Nazismus in den gesellschaftlichen Alltag. In vielen seiner Schriften ist Brasilien gegenwärtig: in Gedichten und Liedern, die unsere Zigarren erwähnen, in dem von ihm nicht realisierten Film-Projekt *Safety First* (es wurde in den 80er Jahren in der Ex-DDR unter dem Titel *Die Rache des Kapitäns Michell* verfilmt), in den

Anspielungen auf die Kaffeeverbrennung in Santos am Ende des Films *Kuhle Wampe* von Slatan Dudow. Und 1955, ein Jahr vor seinem Tod, dreht der brasilianische Regisseur Alberto Calvacanti in Wien eine filmische Version des Stücks *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*. Als Arbeitskollege jedoch tritt Brecht im brasilianischen Theater erst in den 60er Jahren auf. Er beeinflusste, faszinierte und inspirierte einige der wichtigsten Gruppen der Epoche, vor allem das Teatro de Arena aus São Paulo, das Teatro Oficina und das Centro Popular de Cultura der UNE (Nationale Studentenvereinigung). In einem politisch orientierten Theater, das ursprünglich sehr von Piscator beeinflusst worden war, ist Brecht zum richtigen Zeitpunkt als offene und anregende Intervention aufgetaucht. Er hat das wertvolle Konzept des dialektischen Theaters eingeführt, den Aufbau eines teilnehmenden und polemischen Theaters unterstützt, ein notwendiges, veränderndes und vertiefendes Nachdenken über die Beziehung Bühne/Publikum provoziert. Sein Einfluß war bedeutungsvoll, sowohl im Bereich der Inszenierung als auch in dem der Dramaturgie.

Die »Pilgerzüge zum Heiligtum« begannen: brasilianische Schauspieler und Regisseure besuchten das Berliner Ensemble in Ex-Ostberlin. Sie brachten konkretere Grundlagen und Kenntnisse für die Erforschung einer erfinderischen und kreativen Bühnensprache mit, die es möglich machte, die alltägliche Realität nachdrücklich zu durchdringen, indem sie mit Humor und Theatralität, ohne Anspruch auf Dogmatismus und Massenkundgebung, all das aufdeckte, was uns die Gewohnheit verhindert zu erkennen. Dieser Einfluß beschränkte sich nicht auf die Inszenierung von Brechts Stücken: viele seiner Texte wurden in den unterschiedlichsten Versionen und verschiedensten Regionen des Landes aufgeführt. Genauso ausdrucksvoll ist die zum Teil veränderte und neuerfundene Gegenwart seiner Theorien und seines Denkens in Inszenierungen von anderen Autoren und in brasilianischen Texten, die thematisch und sprachlich die unterschiedlichsten Wege verfolgen.

Mehr denn je brauchen wir heute seine Klarsicht und Provokation, seinen Sinn für Erfindung und Überschreitung, seine Haltung eines ständigen Infragestellens des Alltags und der künstlerischen Sprache. Es ist wichtig, daß uns Brecht zur Seite steht: nicht als Stimme der Wahrheit, sondern als Gegenwart dessen, der antwortet und fragt, und dem wir ebenfalls antworten, den wir befragen müssen.

(Aus dem Portugiesischen von Uta Atzpodien)

Fernando Peixoto
Regisseur, Brecht-
Herausgeber, lebt in
São Paulo.

Director, Brecht-editor,
lives in São Paulo

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Susanne Winnacker

Sprachkörper und Körpersprache

Der Schriftsteller gehört dem Werk, aber das, was ihm gehört, ist nur ein Buch. (Eine Tatsache, unter der Brecht zeitlebens gelitten hat und die er mit allen Mitteln zu widerlegen versucht hat, erfolglos versteht sich, tot wie er ist.) Der Schauspieler gehört der Situation bzw. der Sprache, das, was ihm gehört, sind nur die Begrenzungen des Nichts.

Es geht mir im folgenden darum, auf notgedrungen knappem Raum, ein Problem zu skizzieren, das sich Brecht nicht nur bei seiner Arbeit mit Film, sondern auch bei der mit Schauspielern während des Probenprozesses gestellt hat, und das sich theoretisch als ein Übersetzungsproblem darstellen läßt, dem von geschriebener Sprache in gesprochene Körper.

Am Film interessiert Brecht die Entauratisierung der Kunst, als einzige – zerstörerische – Möglichkeit für die Sprache auf dem Theater. Nicht Mythos, Kult, Aura, sondern der Ausstellungswert, das An-Schau-Spiel-Bare. Walter Benjamin, dem Brecht, in diesem Fall erklärtermaßen gegen seinen Willen, sehr ähnlich ist, spricht davon, daß:

Mit den verschiedenen Methoden technischer Reproduktion des Kunstwerks [ist] dessen Ausstellbarkeit in so gewaltigem Maße gewachsen, daß die quantitative Verschiebung zwischen seinen beiden Polen ähnlich wie in der Urzeit in eine qualitative Veränderung der Natur umschlägt. Wie nämlich in der Urzeit das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Kultwert lag, in erster Linie zu einem Instrument der Magie wurde, das man als Kunstwerk gewissermaßen erst später erkannte, so wird heute das Kunstwerk durch das absolute Gewicht, das auf seinem Ausstellungswert liegt, zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen, von denen die uns bewußte, die künstlerische, als diejenige sich abhebt, die man später als seine beiläufige erkennen mag.¹

Die Funktionen des Politischen, die damit gedacht sind, würden es übrigens, das sei hier nur angemerkt, ermöglichen, diesen Begriff und seine Implikationen bei Brecht von da aus anders ins Auge zu fassen.

Er schreibt in einer Tagebuchaufzeichnung aus dem dänischen Exil:

»Benjamin ist hier, er schreibt an einem Essay [...] merk-

würdigerweise ermöglicht ein Spleen Benjamin das zu schreiben. Er geht von etwas aus, das er Aura nennt. [...] diese soll in letzter Zeit im Zerfall sein, zusammen mit dem Kultischen. B. hat das bei der Analyse des Films entdeckt, wo Aura zerfällt durch die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. alles Mystik, bei einer Haltung gegen die Mystik [...] es ist ziemlich grauenhaft.«²

Die Verschworenheit in den auratischen Zusammenhang, die ein Heraustreten daraus, ohne ihn preiszugeben, in den Diskurs sich ermöglichen will, steht von vornherein unter Verdacht. Brecht ist da mit seinem raffinierten Versuch, ganz von außen den Umkreis des Begriffes zu betreten, ihm sich nähernd, sich gleichzeitig so weit wie möglich davon entfernend, auf der sicheren Seite. Er kann ihn so gleichzeitig erlegen und unangetastet lassen. Durch das »Eingeständnis« des Nicht-Verstehens wird die Klarheit des Autors Benjamin in Frage gestellt, nicht aber die der eigenen Vernunft. Niemand ist ironischer und also selbstgewisser als ein anderer, wenn er »eingesteht«, daß er nicht das Glück gehabt habe, etwa in die Philosophie des Außerordentlichen eingeweiht zu sein. Als positiver ist der Begriff der Aura für Brecht also nicht zu denken, was weder heißt, daß er nicht als positiver für ihn zu dichten, also aufs Spiel zu setzen wäre, noch auch, daß er nicht in der Schauspielkunst als solcher für ihn keine Stelle hätte. Als etwas, das sich zerstören läßt, Distanz ermöglicht, die zum Sehen dessen, was ist, gebraucht wird, weil es dann nicht der Faszination unterliegt, die, was sie sieht, nicht im eigentlichen Sinn des Wortes sieht, sondern sich einsaugen läßt – als Absage also nimmt er den Begriff auf und stellt ihn ins Zentrum seiner Überlegungen zum *Dreigroschenprozeß*, bei denen kaum noch ausgemacht werden kann, in welchem Maße sie Benjamins Kunstwerkaufsatz vordachten. Brecht schreibt:

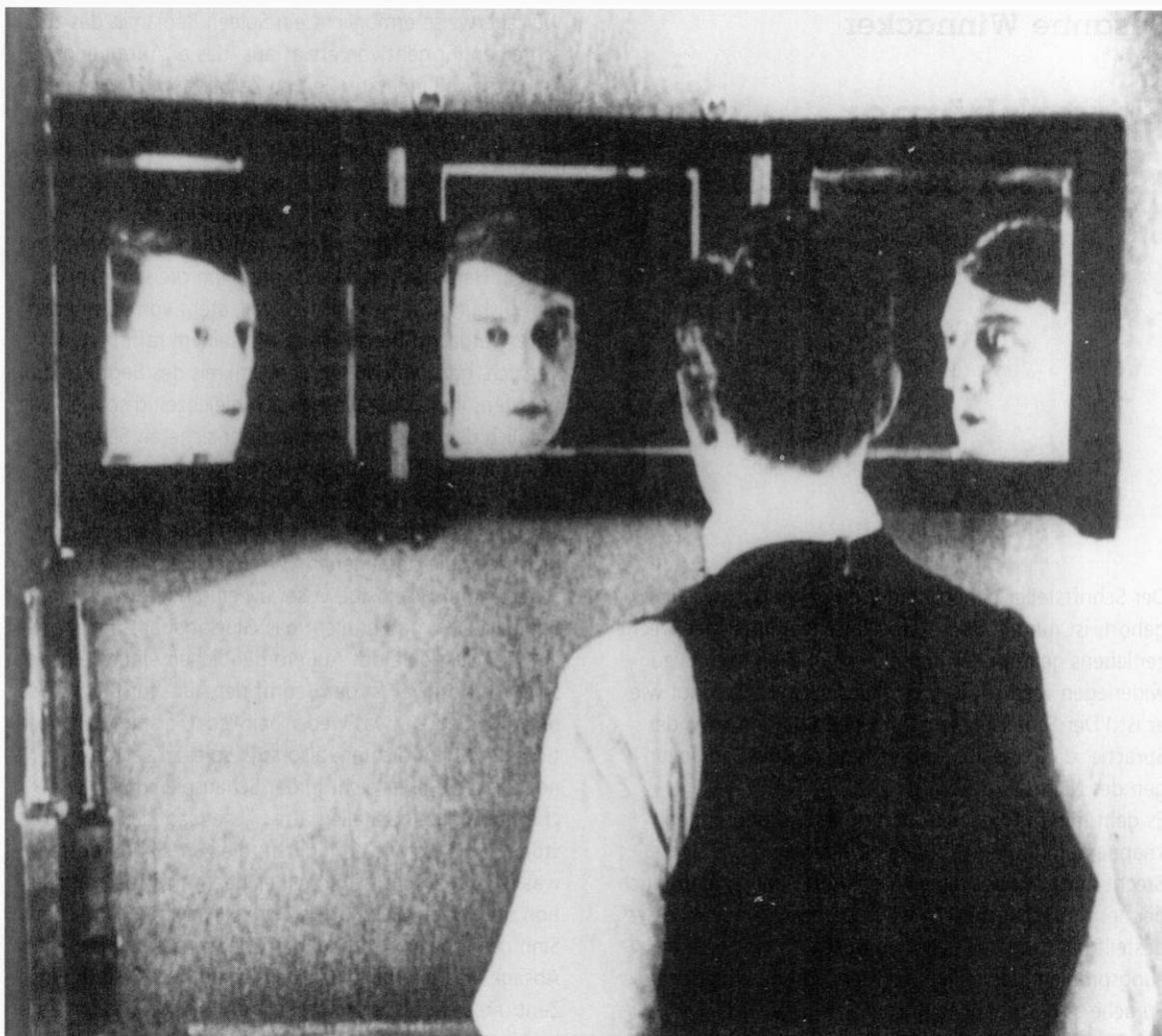
Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr aufzuhalten. [...] Der Film, der keine Welt gestalten kann (das Milieu ist bei ihm etwas ganz anderes), der auch niemand gestattet, sich (und nichts sonst) durch ein Werk auszudrücken, und keinem Werk, eine Person auszudrücken, gibt (oder könnte geben): verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail. [...] Für die Dramatik ist die Stellung des Films etwa zur handelnden Person interessant. [...] Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben gibt niemals die Hauptursache und ist selten das hauptsächlich Resultat der Handlung, die Person wird von außen gesehen.«³

Den Versuch, das Verhältnis von Sprachkörper und Körpersprache vom Stand der technischen Produktionsmittel abzulesen, unternahm Brecht also im *Dreigroschenprozeß*. Er zitiert dort ausführlich eine Reichsgerichtsentscheidung, in der es um die Klärung des Verhältnisses von Verlags- und Verfilmungsvertrag geht. Genauer: um den unterschiedlichen Status der dem einen oder anderen zugrundegelegten Urschrift. Die Priorität dieser Urschrift bleibt beim Verlagswesen unangetastet, nicht aber in der Filmindustrie. Zwar hat der Verfilmungsvertrag »wie der Verlagsvertrag [...] eine Urschrift zum Gegenstand. Nicht diese wird aber Gegenstand der

1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt/Main 1966), S. 20.

2 GBA 26, 315 (Eintragung vom 25.7.1940)

3 GBA 21, 464/465



Vervielfältigung und Verbreitung, sondern etwas, das aus ihm noch entstehen soll«. ⁴ Hier tritt etwas in den Vordergrund, das sich bei der Diskussion des Bühnenaufführungsvertrages bereits angekündigt hatte. Eine »gewisse Veränderung des Gesichtspunktes« hatte sich beim Übergang von literarischen Dramen zu den Szenerien von Balletten und Pantomimen ergeben, denn »hier muß Dramatisierung, d.h. Umsetzung der Wortsprache in die Gebärdensprache erfolgen«. ⁵

Diese Tendenz radikalisiert der Stummfilm: »Anstelle des Wortes als Ausdrucksmittel muß die Gebärdensprache treten«. ⁶ Das Moment, das da in den Vordergrund tritt, ist also der Körper. Die Einsatzstelle für die Überlegungen des Reichsgerichtshofes ist der Augenblick, in dem der Sinn künstlerischer Produktion nicht mehr unabhängig von ihrem Körper gedacht werden kann. Und nicht nur vom Körper des Tänzers oder Mimen, sondern eben auch und vor allem vom Körper der technischen Apparatur. »Der Geist ist nicht Herr der filmischen Ausdrucksmittel«, ⁷ heißt es in einem ebenfalls von Brecht angeführten Reichsfilmbblatt. Brecht zieht daraus die Konsequenz, daß nicht nur der Geist von seinen körperlichen, das heißt immer auch technischen Bedingungen nicht ablösbar ist, sondern, daß er in sie hinübergewandert ist. Im Bezug auf ein in diesem Sinn im körperlichen Übersetzungsprozeß ausgelöschtes Original wird in der Reichsgerichtsentscheidung zwischen zwei Stufen eines doppelten Umsetzungsprozesses differenziert. Nicht nur muß das Wort in eine Gebärde »übersetzt« werden,

wobei diese Übersetzung eine Art Erfindung ist und die Gebärde als Geste die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-werden des Mittels als eines solchen, sondern:

das erst geschaffene dramatische Pantomimenwerk muß gleichzeitig in eine Art Bildwerk umgesetzt werden. Wenn dies auch mittels der Photographie, also auf einem mehr mechanischen Weg geschieht, so ist die Sache doch keineswegs so, als ob man einfach ein Ballett oder eine Pantomime, die auf der Dramenbühne zur Aufführung kommt, mechanisch photographiert. Der Film hat seine eigenen Gesetze, die nicht nur optischer Art sind, sondern Wesen und Inhalt des Dargestellten ergreifen und bestimmen. Das Wesen ist das Auflösen des dramatischen Vorgangs in Einzelbilder, wie es sich aus dem Wegfall des Wortes und dem Zusammendrängen auf kurze einzelne Bildszenen ergibt. Die Reihenfolge, Verbindung und Ausgestaltung und die Glaubhaftmachung sind in der Filmurschrift nur im Keim enthalten. ⁸

Die dem Kino wesentliche »Stummheit« (die generell nichts mit dem Vorhandensein oder Fehlen einer Tonspur zutun hat) ist die Darstellung des In-der-Sprache-Seins des Menschen als Mitteilung einer Mittelbarkeit, als reine Gestik. Wo der Körper zur Schrift wird, verändern sich der Gestus des Zeigens und der Erläuterungsbedarf grundlegend, die Erläuterung ist selbst das Zeigen als Sagen.

4 GBA 21, 497.

5 GBA 21, 496

6 GBA 21, 497.

7 GBA 21, 479.

8 GBA 21, 497.

Die Zerstückelung und Auflösung von organischen Körpern ist in einem durch das technische Auge der Kamera vollzogenen Übersetzungsprozeß beschrieben. Diese zerstückelten Körper sind der dramatische Organismus einerseits und der Körper des Darstellers andererseits. Und nicht zwar sein Leib, sondern sein Abdruck, seine Wiederholung als Bilderschrift. Die Bilderschrift des Films ließe sich beschreiben als dissoziierende Umschrift einer Körperschrift, die sich ihrerseits konstituiert als Dissoziation einer skripturalen Urschrift. Etwas lax formuliert wäre das: am Anfang war Aufgeschriebenes, dessen Effekt eine Idee ist, der eine gewisse Identität verliehen wird durch die Wiederholung der Wiederholung der Konstellation durch die Darsteller, die versuchen, sich das Aufgeschriebene einzuschreiben. Diese Inschriften büßen ihre Signatur ein durch deren Auflösung in Einzelbilder mit Hilfe einer technischen Apparatur, denn die Urschrift schreibt den anderen Schrifttypen ihr Gesetz nicht vor. Diese Urschrift hat keines der Privilegien inne, mit denen man das Ursprüngliche und das Originäre zu belegen pflegt. Die Bilder- und Körperschriften machen allerdings noch in ihrer Entbindung deutlich, wie sehr der Effekt des Sinns der Urschrift an ihre eigenen Körper gebunden war.

Die Bewegung ist eine doppelte: einerseits entkleiden die Körperschriften die skripturale Schrift ihres im Wort Urschrift ausgesprochenen Anspruchs, über die Bedeutungen der aus ihr entfaltenen »späteren« Schriften verfügen zu können. Andererseits entläßt diese Bewegung rückwirkend den Körper und das Bild der geschriebenen Schrift selber. Und wenn ihr Körperbild dem eigenen Geist oder Sinn nicht mehr untergeordnet ist, sondern umgekehrt diesen – anders – konstituiert, dann ginge in einer von ihrem Körper abstrahierenden »sinngemäßen« Übersetzung mit dem Körper auch der Geist verloren. Da also ihr Körper nicht durch den Rekurs auf seinen einen bestimmten Sinn, seine Bedeutung, in bruchloser Einheit in eine andere Sprache zu überführen ist, will er sich im Körper der anderen Sprache auflösen, muß er aufhören, um sein zu können. Dieses Andererseits, die rückwirkende Bewegung der Entlassung des Körpers und des Bildes aus der geschriebenen Schrift, versucht Brecht in seiner Schrift zu realisieren. In einer Schrift, die sich nicht in eine Konkurrenz setzt zu dem, worüber das Kino technisch gebietet, und die aussichtslos wäre, sondern in

Auseinandersetzung mit ihm. Er greift, so Benjamin, »in neuer Weise auf die große alte Chance des Theaters zurück – auf die Exponierung des Anwesenden«⁹ –, durch dessen Abwesenheit, so könnte ergänzt werden. »Aus kleinsten Elementen der Verhaltensweisen zu konstruieren«, schreibt Benjamin weiter, »was in der Aristotelischen Dramaturgie *handeln* genannt wird, das ist der Sinn des epischen Theaters«. In den »Noten zur Geste« von Agamben heißt es:

In einem berühmten Abschnitt der Nikomachischen Ethik stellt Aristoteles folgende Begriffe einander gegenüber: »Handeln (Praxis) und Hervorbringen (poiesis) [sind] der Gattung nach verschieden [...] Denn das Hervorbringen hat ein Endziel außerhalb seiner selbst, beim Handeln aber kann dies so nicht sein, denn wertvolles Handeln ist selbst Endziel.«¹⁰

Agamben leitet daraus die Bestimmung einer dritten Gattung des Handelns ab, nämlich die jeder Zweck-Mittel-Relation sich entkleidende Geste: »Wenn das Herstellen ein Mittel im Hinblick auf ein Ziel und die Praxis ein Zweck ohne Mittel ist, so sprengt die Geste die falsche Alternative zwischen Zweck und Mittel, die die Moral nur lähmt, und präsentiert Mittel, die sich als solche dem Bereich der Mittel entziehen, ohne deshalb zu einem Zweck zu werden.«¹¹ Die Geste bringt das In-einem-Medium-sein des Menschen zum Ausdruck, und das Medium, in dem der Mensch sich befindet, ist wiederum die Sprache.

1920 schreibt Brecht: »Aber der Dichter muß die Gedanken seiner Worte kennen und ihre Gefühle.«¹² Gedanken und Gefühle drücken sich nicht nachträglich in Schrift aus, sondern sind immer schon sprachlich konstituiert. Authentische Erfahrung kann nur gedacht werden als Artikulation des Gedächtnisses der Sprache selber.

9 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht Frankfurt/Main 1971*, S. 99.

10 Giorgio Agamben, *Noten zur Geste*, in: Jutta Georg Lauer, (Hrsg.), *Postmoderne und Politik*, Tübingen 1992, S. 101.

11 Agamben, S.102

12 GBA 21, 71.

Language Substance and Body Language

Brecht considered Benjamin's concept of »aura« as applied to the cinema also to be applicable in the theatre. This essay begins to theorize that concept as a problem of translation, as the transformation from a written text into another art form: the mise-en-scène. Brecht himself addressed the problem in The Threepenny Trial in the context of contractual law, where he identified a legal distinction between the original, written text and the »text« constructed by the film actor through gestural language. In the cinema this process is radicalized by the medium itself, which constructs dramatic events out of individual sequences according to its own rules.

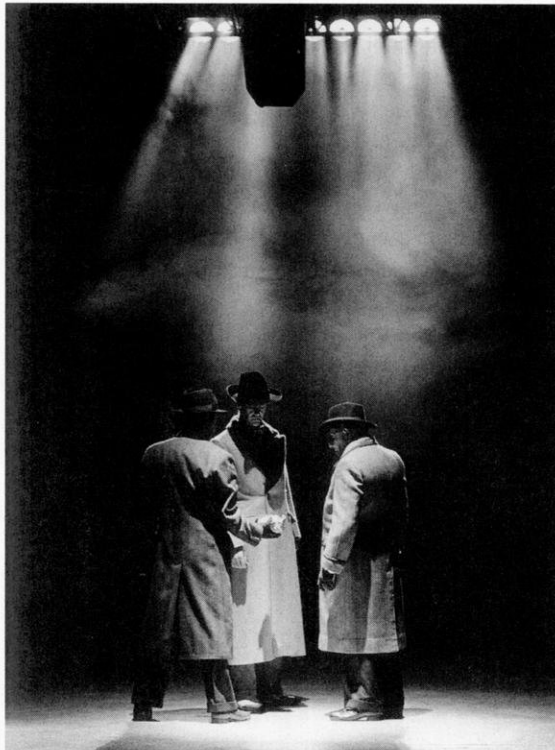
Susanne Winnacker
geboren 1959,
Theaterwissenschaftlerin,
Hochschulassistentin an
der Universität Frankfurt.

Born 1959, assistant
professor of theater studies
at the University of
Frankfurt.

Janelle Reinelt / Di Trevis

In Step

Di Trevis Directs
Arturo Ui



1.5
[PHOTOGRAPH #1 Caption: The opening scene of the Cauliflower Trust]

Trevis: »Three men in overcoats looking at a cauliflower *respectable* business men who think they can use Ui to increase their profits but who are consumed by him. The stage picture is reminiscent of Shakespearean tragedy: the smoke of battle clearing, nobles, their banners receding into the distance discussing the state of the nation, but it is satirized they are simply deluded fools meditating upon a cauliflower.«

In 1991, Di Trevis was invited to direct *The Resistible Rise of Arturo Ui*, in the translation by Ranjit Bolt, at the Royal National Theatre in London. Antony Sher was cast as *Ui*, a role he had wanted to play since seeing Leonard Rossiter play it in 1968. The production achieved a high degree of political clarity and theatrical imagination, marking Di Trevis as a major British interpreter of Brecht.

1.1

»I had a pretty long history with Brecht, and I'd rather do a Brecht play than almost anything else,« Trevis says. She played in *The Exception and the Rule* as a student and listened to Lotte Lenya. Later, as a professional actress at the Glasgow Citizen's Theatre, she acted in *Happy End*, *Caucasian Chalk Circle*, and played Joan Dark in *St. Joan of the Stockyard* (1974). She also danced the role of Anna in *Seven Deadly Sins*.

In 1970 she met Dominic Muldowney, who had just recorded two albums of Brecht songs with Robyn Archer, and through him met John Willett as well. On Willett's suggestion, she directed *The Mother* at the Contact Theatre (Manchester), followed by *Arturo Ui* with Mark Rylance. She subsequently directed both plays again at the National Theatre.

Besides Brecht, she has directed other epic work including Edward Bond's *Saved* and *Human Cannon*. In her case study of the 1991 *Arturo Ui* production, Margaret Eddershaw provides some useful descriptions of Trevis's earlier Manchester productions of *The Mother* and *Ui*.

1.2

Trevis's conception for *Arturo Ui* focused on the transformation of thugs/criminals and the »respectable« bourgeois merchants into an exceedingly powerful, evil movement. She remembers that her »main consideration was to show clearly that behind every fortune lies a crime,« and to show »the means fascism uses to cow and blind people, including theatrical means, and also the class it recruits to its service. I was impressed by [Ekkehard] Schall, who at a meeting in London said that the most important thing to remember in performing Brecht was to 'defend' your character. I felt there was a danger that, if the broad comic scope of the gangster/Nazi analogy became unbalanced, the audience would simply laugh at *Ui* or decide from the outset that they would never have been taken in by him. So I wanted to show how plausible such a character can be even in hindsight. (Have you ever heard Winifred Wagner talking about how kind Uncle Wolfi was to the children?) In retrospect, I think the play itself cannot quite hold the crimes of the period are so immense that the gangster analogy seems cal-low: you can't, in the final analysis, come through with scenes that are serious and hardhitting enough to encompass the real horror which is, of course, not Chicago but the Holocaust«. While Trevis's criticism of the analogy which forms the premise of the play may be true, her production was especially successful at exposing the aspects of transformation she describes and also pointing out the metatheatrical elements which drew attention to the role performance and media played in the Nazi apparatus. These features were achieved through her work with the actors as an ensemble and through key collaborations with musical director Dominic Muldowney and stage designer Ultz.

1.3

Antony Sher had worked with Trevis on *The Revenger's Tragedy* at Stratford in 1989. He appreciated her work with improvisation and company exercises and provided good leadership in rehearsals. Company movement sessions focused on the physical violence and also the Italian gangster mannerisms appropriate to the characters. Sher worked with fistfighting imagery for Ui: »The boxing imagery came from the film *Raging Bull*.« Strong, clear physical gestus resulted from this preparation. Sher, towel around his neck, rubbing his nose, combined the Brechtian allusion to boxing with the American aura of gangster/gamster. The rest of the cast could convincingly menace, but also quote thuggery and intimidation. Trevis moved the actors from exercises into improvisations, often led by Sher. She recalls that »in the early stages of rehearsal the Ui gang, in an elaborate exercise, evaded the security men at the National Theatre and had to be persuaded not to complete a heist on the bookshop. They also learned to become really skilled with firearms. None of them ever rehearsed without guns and holsters«. Michael Bryant, another highly skilled and well known performer, played the old Actor who coaches Ui into his dictator role. According to Trevis, »He wanted to do the part, but said he didn't want to do the improvisation. He thought I might interfere with what is a very private work process. After quite a lot of thought I finally decided that in this particular part of the actor giving Ui lessons in one scene only such an attitude could even be useful. As it turned out, Michael got rather intrigued by what was going on and slowly began to come in early to see other scenes. I strictly kept to my agreement, and Antony accepted Michael's pro-

cess in that scene too. Once they had learned the words and got to know each other, they worked perfectly spontaneously and well. I could not envisage, though, working on a whole production in such a way; it would simply be of no interest to me. Bryant sent me a note on the first night: 'You're very good at this directing lark, you know.' But of course, I wouldn't be unless I worked collaboratively.«

1.4

With designer Ultz, Trevis devised a double revolve which allowed speedy and dynamic set changes and also abrupt change of perspective within scenes. The stage was basically open, with a rear projection screen and a removable proscenium arch. Lots of theatre and media technology marked the production a bank of old movie lights, flown in and out with the proscenium, various other theatrical lighting effects, reporters with cameras, and many microphones. Trevis recalls that in talking with Ultz about her desire to show how theatrical events are constructed, he came up with the suggestion to dismantle the marble proscenium as an opening image, returning again only when Ui was in total power. »We endlessly batted around the problem of announcing scenes, first saying it was a design problem, then a lighting one to be solved with slides. Then Dominic suggested that the information about scenes be conveyed by a singer, and from this flowed the references to both the German and American musical traditions. At the beginning of Act Two the hoods did a virtuoso tapdancenummer, moving up and down a flight of stairs. In Chile, they used to play popular rock music on the radio to keep the kids off the streets while they dealt with Allende.

1.6

[PHOTOGRAPH #2 Caption: First Image of Ui]

Trevis: »Ui first appeared looking like a street hoodlum, punch drunk, down and out, dreaming of becoming something in the world. He meditates upon a cauliflower as Hamlet does upon a skull. Brecht enjoyed these references to Shakespeare, and I do too. There are many in the play, especially to *Richard III*, which Sher had played to great acclaim at the Royal Shakespeare Company in 1984, and this performance was ironically quoted in ours, for example, when he made his first appearance as Ui and leaned for a moment on two machine guns, resembling the crutches he had used for his *Hunchback*.« (Eddershaw reports that Sher originally proposed to play *Arturo Ui* in the same season as *Richard III*.)



This is why I satirized the American musical, as well as the German classical tradition.« Thus both the design and the music worked with theatrical conventions to underline the »produced performance« aspects of Nazi ideology.

2.0

Trevis had given a good deal of thought to the audience and aimed her attention at young spectators who might not grasp the basic historical analogy. Slides of the Nazi movement and legends which identified the principle character matches of gangster to Nazi were used in the performance and appeared in more detail in the program. In addition, the

program made an important connection to the present moment of the production on its first page: Accompanying extracts from Brecht's poem *The Anachronistic Procession or Freedom and Democracy* (translated by John Willett), a photograph appeared of German neo-Nazis in Frankfurt. Taken from the Associated Press 8 April 1991, it referred to the Turkish workers who were under attack from the resurgent German fascist movement. »It's no good,« Trevis said of this photo, »to sit back, laugh at Ui and think, well, I would never have been taken in by him! History will not repeat itself identically. It will never seem so blatant as you actually live through it ... Spring returned to Germany.«



1.7

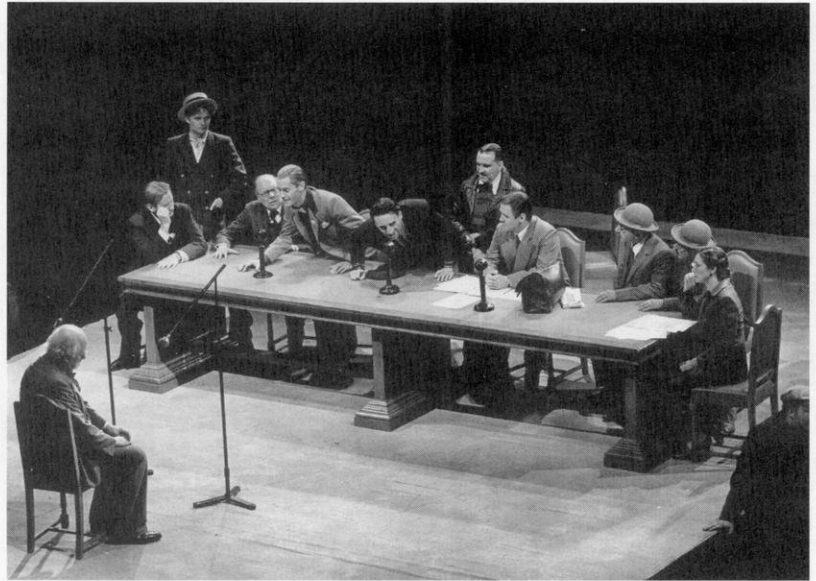
[PHOTOGRAPH #3 Caption: Swastika Curtain. From left to right, Karl Johnson, Antony Sher, Peter Wight as Givola, Ui, Giri.]

Trevis: »Ui, as he assumes total power and begins to assume the trappings not of a gangster but of a political leader. The curtain has a great symbol on it which we see for the first time. It is not a swastika, but one that I and the designer Ultz dreamt up. We tried to get away from the familiar red and black (which I associate with the Spanish Republic) and made the prevailing fascist colors green and white cauliflower colors. We were concerned to show the theatrical trickery of fascism and how theatricality can be subverted to give it weight and credibility. We thought, of course, of the great rallies. The next time we see Ui, he appears at the top of the great proscenium arch, which was in place when the audience came in and which they had seen dismantled to reveal the inner workings of the stagelighting bars and flying scenery.«

1.8

[PHOTOGRAPH#4 Caption: The Investigation of the Cauliflower Trust]

Trevis: »Ui and his henchmen take over this investigation, grabbing and using the microphones as you see here. I set up the beginning of the scene very formally, with a lot of careful microphone procedure, which Ui then simply bulldozed. I based it on film footage I'd once seen of the House Un-American Activities Committee [HUAC]. The table was set on the revolve so that you saw it from different angles as Ui took control. You can see two hoods sitting at each side of the platform. Every time Ui came on stage, he was preceded by armed men who fanned out and took up bodyguard duty around the circumference of the space. A security officer who guarded the Royals came and gave everyone lessons in securing restaurants, rooms, and public meetings. He also taught them how to fire guns realistically. I was fascinated by the skills needed to guard a gangster or a king.«



1.9

[PHOTOGRAPH #5 Caption: The Transformation of Arturo Ui]

Trevis: »This closeup of Antony comes from the final scene when he has been transformed into a Führertype figure and is addressing the audience about his plans to conquer the world. This took place high above the Olivier stage with the great mock-marble proscenium beneath him and a musical score by Dominic to give the effect of a mass meeting.

I wanted the audience to feel thrilled even for a moment, and then to ask themselves how resistible they would find a man like Ui, especially now that we had shown them how such effects were constructed.«



*Janelle Reinelt
geboren 1947,
Dekanin und Profes-
sorin für Theater an
der Universität
Kalifornien in Davis.*

*Born 1947, Chair and
professor of Dramatic
Art at the University of
California, Davis.*

*Di Trevis
geboren 1947,
Regisseurin*

Born 1947, director

Wolf-Dietrich Junghanns

Öffentlichkeiten: Boxen, Theater und Politik

*Es ist lobenswerter, das Geheimnis im
Licht zu entdecken als im Schatten.*

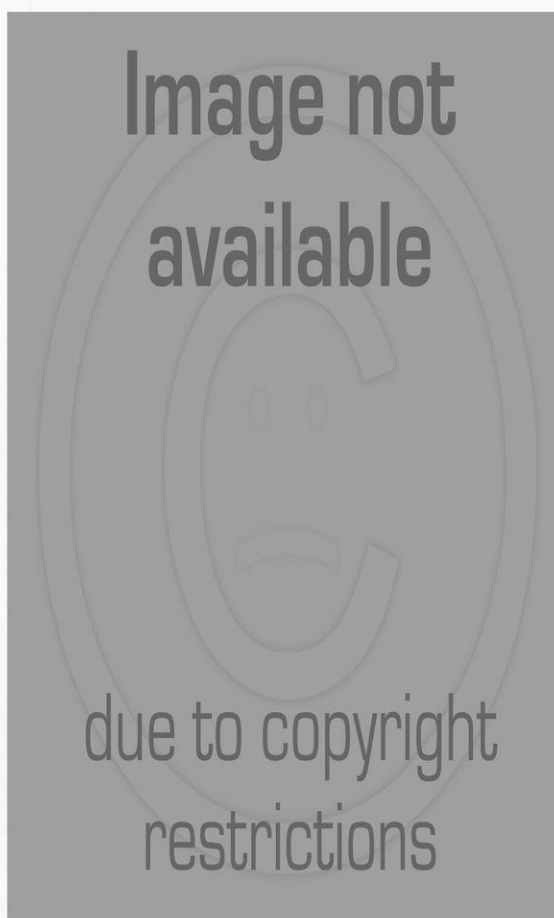
Marie Lowitska alias Arthur Craven

Brechts Interesse am Boxen wird meist erklärt mit Motiven wie: der Attitüde des Bürgerschrecks und des Machismo – demonstriert etwa durch die Freundschaft mit Paul »Samson«-Körner –; der Faszination des modernen, großstädtischen Amerikas und einer Baalschen Figur wie dem Mauler Jack Dempsey; dem Neid des Theatermachers auf die Anziehungskraft der Boxarenen und das Masseninteresse an Sportveranstaltungen, die wirkliche Dramen boten, überhaupt; seiner Bewunderung für die vorbildlich sachkundig und kritisch urteilenden Zuschauer von Boxkämpfen (deren Anteil er wohl zu überschätzen neigte); dem Boxgeschäft als Lehrstück kapitalistischer Ökonomie; der Zweikampf-Konstellation, die eine Dramatisierung von Klassenkämpfen gestattete; des Box-»Rings« als ein der Bühne vergleichbarer theatralischer Ort. Auch dann, wenn die konzeptionelle Beziehung zwischen Brechts Theaterauffassung und seinem Interesse am Boxen reflektiert wird, behält letzteres doch oft noch den Anstrich eines eher modebedingten Kuriosums. Die sozialphilosophische Motivation bleibt so unterschätzt. Um sie herauszuheben, sei behauptet: Aus der Sicht von Brechts Verständnis von Gesellschaft und Gesellschaftskritik, und das hieß zunächst vor allem: Kapitalismuskritik, bot für ihn die Ringbeleuchtung das grundsätzlich interessanteste Zeichen des Boxkampfes. Das grelle Licht der neuen elektrischen Jupiterlampen bildete eine wichtige Komponente dafür, daß Boxkämpfe nach dem Ersten Weltkrieg in den dynamischen und komplexen Massengesellschaften Westeuropas und der USA zu einem Symbol für Visualität, Transparenz und Authentizität werden konnten – ungeachtet der korporativen Einbindungen des Berufsboxens selbst und der es ständig begleitenden Betrugsverdachte. Gegenüber anderen Sportarten, die ebenfalls über dieses utopische Potential verfügten, erschien Boxen als ein besonders effektives Mittel der symbolischen Komplexitätsreduktion durch die mit ihm assoziierte Polarisierung und Personifizierung der Gesellschaft; Antagonismen zwischen Klassen, Nationen, »Rassen« und Geschlechtern, zwischen Individuen und Systemen ordneten die Zeit.

*Mit Paul Dessau beim
Deutschlandtreffen der
Jugend, Berlin 1952.
Foto: Ruth Berlau
BBA*

Für strukturell oder substanzial gehaltene Intransparenzen half der Zuschauersport Boxen ebenso zu bannen wie subjektive: Intrigen, Manipulationen, Korruption. Ihre Ajourarbeit machte die Boxer zu Kollegen des ebenso heroischen Detektivs, der mit durchdringender, unbestechlicher Intelligenz Verbrechen – die aufregende Verkörperung des bedrohlich dunklen Großstadtschunnegels – aufklärte.

Brechts Deutung des Ringlichts und seine Verwendung im Theater unterscheidet sich von anderen Sichtweisen durch den betont aufklärerischen Einsatz. Sein Licht strahlt und verherrlicht nicht, wie noch das mächtige vertikale, Emotionen ungeschützt ausstellende Licht beim Catchen, das Roland Barthes mit großen Sonnenschauspielen, mit der griechischen Tragödie und dem Stierkampf vergleicht. Und es unterscheidet sich besonders von dem Licht, das Joyce Carol Oates beim Boxen sieht. Ihres ist ein romantisches Halblight, durchzogen von Rauchschwaden, in dem zum Vorschein kommt, was am Tage verborgen und verboten ist – Gespenstisches, das zum Rausch verführt. Oates beschreibt den pornographischen, voyeuristischen Blick auf einen ewigen intimen Kampf des Individuums um die nackte Existenz. Auch Brecht will etwas im Alltag Verborgenes zum Vorschein bringen, doch nicht, um die Zuschauer in den Bann unbegreiflichen Schreckens zu ziehen, sondern um Unklares und Bedrohliches rationaler Untersuchung und Erörterung auszusetzen. Wie auf dem Labor- oder Seziertisch sollen auf beobachtende, experimentierende Weise dem bloßen Auge unsichtbare oder undurchschaubare sozial-historische Vorgänge und Verwicklungen wie der Getreidemarkt zerlegt und die ihnen zugrundeliegenden Verhältnisse



bloßgelegt werden. Das Licht dient Brecht zur Entmystifizierung. Seine Boxer sind weit mehr Streiter Apolls als dionysische Kämpfer. Erst infolge des Bestehens auf der symbolisch wichtigen Sichtbarkeit der Lichtquellen und der starken Ausleuchtung des Bühnenraumes unter Vermeidung einer völligen Verdunklung des Zuschauer-raumes bildet der Ring (die Rampe, das Podest) nicht nur eine Bühne schlechthin, sondern einen besonderen Kreis, in dem und um den herum praktikable gesellschaftliche Wahrheiten gesucht, verhandelt und verfochten werden. Der Bühnenring bedeutet – neben Zirkus – vor allem Anatomisches Theater, Gericht, Forum und Parlament. Damit hebt sich die Deutung auch von denen Robert Lowrys und Eduardo Arroyos ab, die den viereckigen, weiß ausgeleuchteten Ringboden mit einer Spannung erzeugenden Malerleinwand verglichen, deren Wahrheiten mehr Ziel einer individuellen, privaten Suche sind. Brechts Interesse am Boxen stand weniger im Dienste der Dramatisierung als vielmehr der Episierung eines Geschehens. Er abstrahierte aus dem Boxkampf ein Öffentlichkeitsmodell. Die auf der Bühne angestrebte Visualität und Transparenz von Gesellschaft waren für Brecht jedoch nicht allein ein methodisches Mittel, sie bringen auch ein gedachtes gesellschaftliches Telos zum Ausdruck: eine solidarische, gemeinschaftliche Assoziation der Individuen, für die Transparenz Strukturbedingung und Verhaltensmoment ist. – »Licht ist Vehikel der Gemeinschaft« (Novalis), es wirkt raumbildend und zentrierend. In seiner Auffassung der in der Weimarer Republik theoretisch und politisch umkämpften Antinomie von Gesellschaft und Gemeinschaft war Brecht u.a. von Fritz Sternbergs Soziologie der Verdrängung beeinflusst.

Sternberg nahm die Marxsche Unterscheidung auf, wonach die Besonderheit kapitalistischer Industriegesellschaften darin liegt, daß in ihnen im Gegensatz zu den vorangegangenen Agrargesellschaften der Unterschied von Eigen- und Fremdarbeit nicht mehr zeitlich und räumlich sichtbar ist und damit auch die Gesellschaftsstruktur den Akteuren nicht mehr absolut klar vor Augen steht. Ein Umstand, der die »Verdrängung« der entscheidenden – direkt uneinsehbaren – ökonomischen Beziehungen in den modernen Kommunikationsmedien begünstige und von einer kritischen Ästhetik spezifische Mittel der Enthüllung forderte. In Amerika, wo er keine Geschäfte mehr zu enthüllen fand, sah Brecht sich zu einer Relativierung der (auch in Europa nur bedingt zutreffenden) These vom intransparenten Kapitalismus genötigt. Wichtiger ist jedoch die aus dieser These folgende, von Marx in der Kritik des Warenfetischismus gedachte Negation des Kapitalismus in »durchsichtig einfachen gesellschaftlichen Beziehungen« und »unmittelbarer Gesellschaftlichkeit«. Ideale, die im 20. Jahrhundert zu Formeln erstarrten. Orthodoxe marxistische Theorie und realsozialistische Praxis unterschätzten die Innovation und Freiheit ermöglichenden funktionalen Differenzierungen und den Vermittlungsbedarf moderner Gesellschaften ebenso wie die Möglichkeiten rationaler, technischer Beherrschung von Produktion und Sozialisation. Panoptische Ansprüche, getarnt von Gemeinschaftsrhetorik, pervertierten das Transparenzideal zu Kontroll- und Überwachungsnormen. Aus Dsiga Wertows »Jeder muß jeden sehen können« wurde Hartmut Königs »Sag mir, wo du stehst!« Brecht bezieht in den zwanziger Jahren gewissermaßen eine Position zwischen Johannes R. Bechers überschwenglicher

*Boxweltmeisterschaftskampf Dempsey gegen Tunney, vor 160.000 Zuschauern in Chicago, 1927.
Foto: Ullstein*

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Adriani, Götz;
Winfried Konnertz;
Karin Thomas:
Joseph Beuys. Köln: M.
DuMont Schauberg
1973.

Arroyo, Eduardo:
Panama. Das Leben des
Boxers Al Brown.
Frankfurt am Main/
Berlin 1987.

Barthes, Roland:
Die Welt, in der man
catcht, in: Hortleder,
Gerd; Gunter Gebauer
(Hg.): Sport - Eros -
Tod. Frankfurt a.M.:
Suhrkamp 1986.

Brecht, Bertolt: Der
Kinnhaken und andere
Box- und Sportge-
schichten, hg. u. mit
einem Nachwort v.
Günter Berg. Frankfurt
a.M.: Suhrkamp 1995.

Craven, Arthur:
Der Boxer-Poet oder
die Seele im zwanzig-
sten Jahrhundert.
Hamburg: Edition
Nautilus/
Lutz Schulenburg 1991.

Dewey, John:
Die Öffentlichkeit und
ihre Probleme, hg. u.
mit einem Nachwort
versehen v. Hans-Peter
Krüger. Bodenheim:
Philo 1996 (New York
1927).

Evensen, Bruce J.:
When Dempsey Fought
Tunney. Heroes,
Hokum, and Story-
telling in the Jazz Age.
Knoxville: The
University of Tennessee
Press 1996.

Gorn, Elliot:
The Manassa Mauler
and The Fighting
Marine. An Inter-
pretation of the
Dempsey-Tunney
Fights, in: Oates, Joyce
Carol; Daniel Halperin
(Eds.): Reading the
Fights. New York:
Henry Holt and Co.
1988.

Eichberg, Henning:
Leistung, Spannung,
Geschwindigkeit. Sport
und Tanz im gesell-
schaftlichen Wandel
des 18./19.
Jahrhunderts. Stuttgart:
Klett-Cotta 1978.

Lippmann, Walter: The
Phantom Public. New
York: Harcourt, Brace,
and Co. 1925.

Gemeinschafts- und Menschheitslyrik und Helmuth Plessners Bestimmung der Grenzen der Gemeinschaft, die noch die Spuren von Nietzsches Verachtung der Solidarität als Idol der Schwachen trägt. Er demonstriert die Schwächen des schlechten Kollektivs und zugleich, daß die Revolution der Reichumsverteilung eine Verletzung des bürgerlichen Taktes verlangen kann. Wissend um die Dialektik proletarischer Gemeinschaftlichkeit – »Sie haben nichts gelernt als ihre Solidarität, diese ist es, die sie vernichtet« –, bringt Brecht gleichwohl auch selbst noch Illusionen über die Gemeinschaftlichkeit und Transparenz von Volkseigentum und Volksdemokratie in die DDR. Das »fröhliche Wir« setzte außerhalb des Theaters einen Konsens voraus, den die zeitgenössischen Formen und Temporealer Vergesellschaftung nicht erzeugen konnten. Der Ästhetiker und der Methodiker wußten hier mehr als der Soziologe.

Die historische Relevanz und zugleich die Aktualität des von Brecht wahrgenommenen und in die Theaterästhetik übertragenen heuristischen und kommunikativen Potentials der Boxkampf-Öffentlichkeit bestehen nicht allein und nicht vorrangig in der Opposition gegen das Illusions- und Einfühlungstheater. Sie entspringen allgemeiner und prinzipieller aus den Demokratiekrisen jener Industriegesellschaften, in denen das Berufsboxen nach dem Ersten Weltkrieg goldene Zeiten erlebte.

Exemplarisch für diese Problematik ist die Kontroverse um das Konzept von Öffentlichkeit, die Walter Lippmann – über Jahrzehnte einer der einflußreichsten politischen Theoretiker, Journalisten und Berater der USA – und der pragmatistische Philosoph John Dewey vor dem Hintergrund zunehmender gesellschaftlicher Komplexität führten, einer Komplexität, die nicht zuletzt durch unkontrollierte, katastrophische Globalisierungen wirtschaftlichen und politischen Handelns bedingt war und klassische demokratische Positionen des Liberalismus entwertete. Lippmann verwarf die aufklärerische Annahme einer »omnikompetenten« und rational wählenden Bürgerschaft. Vielmehr reagierten die Bürger hauptsächlich auf affektiv geladene Symbole, auf Losungen und Stereotype, und selbst wenn sie über die Zeit und den Willen verfügten, sich mit den zur politischen Entscheidung stehenden Fragen vertraut zu machen – diese seien nun viel zu kompliziert, als daß Laien darüber kompetent urteilen könnten. Die breite politische Öffentlichkeit sei nicht nur von Sensationsgier und Manipulationen beeinträchtigt, sondern prinzipiell ein sachgerechte Politik verdunkelnder und verhindernder Faktor. Nur Experten, die alle nötigen Informationen sammeln und für professionelle Politiker aufbereiten, könnten die nötige Kompetenz erlangen. Was den Laien-Bürgern zustehe, seien nicht Urteil und Entscheidung über Sachfragen selbst, sondern über die Verhaltensweise der gewählten Repräsentanten im politischen Wettbewerb: Nicht was diese vertreten, sondern wie sie es vertreten, wie sie argumentieren und auf Kritik reagieren, sei für die Bürger maßgebend. Mit diesem Vorschlag zur Behebung der Krise der Öffentlichkeit erhob Lippmann nun aber doch die sich in den zwanziger Jahren herausbildenden Publicity-Praktiken in einer wissenschaftlich geläuterten Form zum Modell: die vereinfachende, Komplexität populär reduzierende Visualisierung gesellschaftlicher Fragen mittels tendenziell polarer und polari-

sierender Akteure, die Politik primär als personale Performance betreiben. Keine anderen Ereignisse prägten damals in den USA diese Art von Öffentlichkeit so sehr wie das Ballyhoo für Boxkämpfe. Das gilt besonders für die Promotion der Kämpfe von Jack Dempsey durch Tex Rickard. Darunter wurden die zwei Weltmeisterschaftskämpfe im Schwergewicht zwischen Dempsey und Gene Tunney von 1926 und 1927 zu den größten und bedeutendsten gesellschaftlichen Spektakeln der Dekade. Sie erregten noch mehr Aufsehen als der Lindbergh-Flug, die größten Mordprozesse und die Präsidentschaftswahlen. Dewey sah die demokratische Öffentlichkeit ebenfalls durch Publicity verdunkelt, wandte jedoch ein, daß Experten nicht für die Massen herrschen könnten, wenn



sie nicht in öffentlichen Diskussionen über deren Bedürfnisse und Interessen informiert würden. Sein Konzept der Kommunikationsnetzwerke in und zwischen relativ überschaubaren Communities, denen für die Reflexion gesellschaftlicher Probleme eine nicht zuletzt mit Hilfe der Kunst erzeugte und ästhetisch anspruchsvoll verbreitete Sozialforschung zur Verfügung steht, ist vergleichbar mit dem Öffentlichkeitsmodell, das Brecht unter anderem auf der Grundlage seiner eigenen Wahrnehmung von Boxkämpfen für das Theater entwickelte. Beide verstehen die Öffentlichkeit als diskursiven Raum für kollektive experimentelle Erkundungen menschlicher Handlungsmöglichkeiten, bei denen Erfahrungen gewonnen werden, wenn Teilnehmen und Beobachten nicht sozial getrennt sind. Und beide gewinnen mit diesem Verständnis von Öffentlichkeit einen nicht-naiven, nicht-traditionalistischen Gemeinschaftsbegriff.

Die Brechtsche Intention, das Boxkampf-Arrangement im Sinne eines demokratischen Öffentlichkeitsmodells zu deuten, findet sich später bei Joseph Beuys wieder. Sein *Boxen für direkte Demokratie* (documenta V, 8.10. 1972) wendete sich gegen den nur repräsentativen, bürgerfernen Staat und das Idol des aggressiven Einzelkämpfers, der seine Interessen so durchsetzt, daß andere »k.o. gehen«. Beuys' Bemühen, den k.o. zu vermeiden, entspricht dem Prinzip der meßbaren Leistungssteigerung, dem anderen Grundprinzip des modernen Sports neben dem von Brecht bevorzugten k.o.-Prinzip der »totalen Entscheidung« (Henning Eichberg). Auch Beuys' Boxkampf besaß ein polares Verhältnis und einen Sieger, aber die Betonung lag auf dem Austausch, auf dem direkten Wechsel im »Geben« und »Nehmen«, d.h. im Austeilen und Prüfen von Argumenten, als ein Weg, um die besse-

ren zu ermitteln. Der, wie Brecht unterschied, »Spannung auf den Gang«, weniger der »Spannung auf den Ausgang«, galt die Anstrengung. Beuys verlangte die kritische Würdigung seines Kampfstils, nicht die Einfühlung in diesen.

Die Inszenierung des jüngsten »deutschen Boxbooms« folgte einem entgegengesetzten Modell: Das sportliche Ideal vom Boxen als ehrlicher Auseinandersetzung im Gegensatz zu einer als zunehmend komplex und korrupt wahrgenommenen Gesellschaft wurde für die Vorspiegelung einer Scheingemeinschaft von Ost- und Westdeutschen als erfolgreichen Akteuren in freier Marktkonkurrenz genutzt. Die Ästhetisierung – als ein Moment der Theatralisierung – diente zum einen der Entdramatisie-



rung des eigentlichen, vermeintlich »sachlichen« Ringgeschehens (die Suggestion: Schönes Boxen ist ungefährlicher als grobes). Zum anderen erfolgte mit einer ungebrochenen Rahmen-Ästhetik des Erhabenen eine sekundäre, künstliche Dramatisierung der Kämpfe als gesellschaftliche (»nationale«) Ereignisse. Zum Sehen ins Licht, nicht zum Sehen im Licht, wurden hier Zuschauer versammelt. Die vor allem für die Fernsehhöhlen erzeugte »Lichtgestalt« des Boxers Henry Maske diente einer heldenzentrierten Sozialintegration; sie wurde zum Zeichen für die Unwahrscheinlichkeit effektiver Partizipation größerer Gruppen an Wirtschaft und Politik.

Diese Medienspektakel entsprechen jener Tendenz in der politischen Kultur, bei der die einseitige Begründung politischer Entscheidungen aus »Sachzwängen« und deren bürokratische Exekution ergänzt wird durch politisches Theater, ohne daß die Politik mit Symbolen an die wertbezogene Diskussion der »Sachfragen« selbst gekoppelt wäre. Die Politik mit Symbolen ist hier vielmehr Ausdruck der Kopplung von »Versachlichung« der Politik einerseits und ihrer Sentimentalisierung andererseits. Beuys demonstrierte, daß die Alternative nicht eine bilderlose, untheatralische Politik (die »häßliche Demokratie«) sein muß oder die bloße andere inhaltliche Besetzung offiziell und offiziös verbreiteter Symbole wie der des Boxens durch die Repräsentanten benachteiligter Gruppen, sondern ein distanziert-ironischer Umgang mit den symbolischen Formen selbst sein kann. Es ist das Verdienst von Brecht, Meyerhold, Piscator u.a., erzählerische und gestische Potentiale z.B. von Leibesübungen und Sport für eine dia-logische Theatralisierung von Politik entdeckt zu haben. In einer Ära, in der die Öffentlichkeiten des Zuschauersport – gemeinsam mit anderen Formen der Popkultur –

die Vorstellungen von Öffentlichkeit überhaupt prägen, ist die bewußte gestische Theatralisierung, die soziale Wahrhaftigkeit, Selbstdistanzierung und Perspektivenwechsel ermöglicht, immer noch ein unausgeschöpftes Mittel, um tatsächlich Licht in öffentliche Angelegenheiten zu bringen.

Ohne den Glamour falscher Gemeinschaftlichkeit.



Public Spheres: Boxing, Theater, and Politics

From a critical perspective on capitalism the most interesting aspect of boxing for Brecht was the lighting of the boxing ring. As a sign for visibility, transparency, and authenticity, this lighting was for him – in contrast to Oates or Barthes – a means of demystification: epic rather than dramatic. Abstracting from it a model for the public sphere, he projected the goal of a community of individuals based in transparency. Describing a discursive space for collective, experimental inquiries, this model is closer to Dewey than to Lippmann's concept of the expert, which favors a sanitized model of publicity. In contrast to the current boom in boxing, Joseph Beuys saw in his »Boxing for Direct Democracy« the possibility of distributing and testing arguments.

Lowry, Robert: *Tag, Fremder. Roman.* Hamburg: Rogner & Bernhard b. Zweitau-sendundeins 1996 (*The Violent Wedding*, Garden City, NewYork: Doubleday & Co. 1953).

Oates, Joyce Carol: *Über Boxen. Ein Essay.* Zürich: Manesse 1988.

Plessner, Helmuth: *Grenzen der Gemein-schaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924)*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Günter Dux. Bd. V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Sternberg, Fritz: *Soziologie der Verdrän-gung. Karl Marx bestimmt die Geburts-stunde von Sigmund Freud*, in: Ders.: (1895-1963): *Für die Zukunft des Sozialismus*, hg. v. Helga Grebing. Frankfurt a.M.: Otto Brenner Stiftung 1981.

Wolf-Dietrich Junghanns geboren 1961, Philosoph; Berlin.

Born 1961, philosopher; Berlin

Fotos: Der Berliner Boxer Breitensträter vor seinen Kämpfen 1920/21/23. bpk

Carl Weber

»Wie ein Schoßhund domestiziert«

Bertolt Brecht im amerikanischen Theater

Anfang der sechziger Jahre setzte sich Brecht als einer der wichtigsten modernen Dramatiker in den USA durch, nachdem er zuvor meist ignoriert oder als Marxist und Vertreter eines rein »intellektuellen«, unsinnlichen Theaters eher verteufelt worden war. Sein Berliner Ensemble wurde Vorbild für viele regionale Theater, die überall in den USA in steigender Anzahl gegründet wurden. Seither haben seine Stücke ihren permanenten Platz im Repertoire der Nonprofit-Theater und der Drama Departments an den amerikanischen Universitäten behauptet. Aus allen nicht-angelsächsischen Theaterkulturen sind nur drei Autoren in vergleichbarer Position: Molière, Ibsen und Tschechow – wie *Theatre Profiles*, das Jahrbuch des Dachverbandes der Nonprofit Theater (T.C.G.), Spielzeit für Spielzeit belegen. Trotz gelegentlicher Inszenierungen von Klassikern und zeitweilig lebhaftem Interesse an Zeitgenossen wie Handke, Kroetz, Fassbinder oder Müller, hat sich kein anderer deutscher Dramatiker im amerikanischen Spielplan auf die Dauer etablieren können.

So steht es also gut um die Brechtrezeption in den USA? Ja und nein. Wenn man die Anzahl der Inszenierungen betrachtet, an den Nonprofit-Theatern z.B. vier bis acht Inszenierungen pro Spielzeit, mag man des Resultat bescheiden nennen. Sieht man sich die Titel der Inszenierungen an, findet man, daß die späten Stücke vorwiegen, also *Galilei*, *Mutter Courage*, *Der Gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis* und natürlich immer mal wieder *Die Dreigroschenoper*. Das heißt, je näher ein Text der dem amerikanischen Publikum vertrauten dramaturgischen Konvention steht, oder je leichter er solcher Konvention gemäß »vertheatert« werden kann (um Brecht zu zitieren), desto attraktiver ist er für die Theater, die im Durchschnitt 85% ihres Etats einspielen müssen. Von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, wie etwa eine *Heilige Johanna der Schlachthöfe* vor vier Jahren am Yale Repertory Theater oder anfangs der gegenwärtigen Spielzeit, *Im Dickicht der Städte* am Alley Theatre in Houston (wo auch Robert Wilson häufig gearbeitet hat), werden wesentliche Teile des Brechtschen Werks ignoriert. Freilich darf man nicht vergessen, daß Stücke mit großem Personal und nicht geringen Anforderungen an Bühne und Kostüm vielen Theatern zu kostspielig sind. (Die wachsende Zahl von »Solo-Performances« im amerikanischen Repertoire illustriert deutlich den Sparzwang, unter dem

die meisten Häuser laborieren.) Dominiert von ökonomischem Druck einerseits und andererseits einer Regieauffassung, die der amerikanische Theaterwissenschaftler Oscar Brockett als eine »interpretative« definierte – das heißt, eng am Text orientiert und im wesentlichen auf Stanislawski zurückzuführen – bietet das amerikanische Theater wenig Raum für neue Lesarten der Brechtschen Stücke. Es verwundert darum nicht, daß Theoretiker und Theaterpraktiker, die vom fortwirkenden Potential seines Theatermodells überzeugt sind, frische Erkundungen oder Weiterentwicklungen dieses Modells vermissen. Herbert Blau, wichtiger, kritischer Autor und in den fünfziger Jahren Regisseur der ersten *Mutter Courage*-Aufführung in den USA, beklagte, daß er »keine theoretisch anspruchsvolle Theaterarbeit ... kein wirkliches 'Re-thinking' des Brechtschen Werks im amerikanischen Theater sehen könne«. Der Regisseur Peter Sellars spottet, daß »Brecht wie ein Schoßhund domestiziert worden sei«, und daß »die Inszenierungen bestenfalls die Fabel zeigen und kaum mehr«. Richard Schechner, Regisseur und Pionier der zeitgenössischen Performance Theorie, betont, daß die simple »Vorführung der Fabel nicht mehr genügt, daß vielmehr die politisch-soziale Wirkung der Brechtschen Stücke von Regie und Schauspielern erzielt werden müsse«.

Und Robert Brustein – einflußreicher Kritiker, Harvard-Professor und Intendant des American Repertory Theatre in Cambridge (Massachusetts) – wünscht sich »neue Lesarten, die mit Brecht so frei und arrogant umgehen, wie er es mit seinen eigenen Quellen tat.« Also Brechts Werk als Steinbruch, so wie er selber den Shakespeare einst benutzen wollte.

Wenn moniert wird, daß die amerikanischen Regisseure mit wenigen Ausnahmen am Ende des Jahrhunderts kaum noch neue Impulse aus Brechts Theater beziehen, so muß

Das CARE-Paket, Köln
1946.
Foto: Walter Dick
bpk



man fragen, ob seine Theorie und Praxis je vom amerikanischen Theater verarbeitet worden sind. Im Gegensatz zu den englischen oder französischen Theaterschaffenden z.B. hatten deren amerikanische Kollegen keine Gelegenheit, Gastspiele des Berliner Ensembles in seiner besten Zeit während der fünfziger Jahre zu sehen, abgesehen von den wenigen, die sich damals die Reise nach Berlin, Paris oder London leisten wollten. Trotz etlicher für die Rezeption wichtiger Bücher, wie die von Eric Bentley und John Willett z.B., gibt es bis heute keine detaillierte und präzise Beschreibung der Brechtschen Praxis in Englisch, die man etwa mit dem Band *Theaterarbeit* vergleichen könnte. Von den theoretischen Schriften ist nur eine schmale, von Willett in den sechziger Jahren übersetzte und hervorragend kommentierte Auswahl verfügbar, sowie dessen englische Edition des *Messingkaufs*. Seit den dreißiger Jahren blieb das vorherrschende Paradigma im amerikanischen Theater eine selektive Aneignung von Stanislawski System, die man eine Zeit lang gern als »Method« bezeichnete und für die man heute eher den Begriff »Psychologischer Realismus« benutzt. Brechts Theater wird zumeist durch die Brille dieses »Realismus« gelesen und immer noch von vielen als ein »kaltes«, der Emotionen bares, dem eigenen mimetischen Verständnis fremdes Unterfangen begriffen. (Beigetragen hat dazu sicherlich die gebräuchliche Übersetzung von »Verfremdung« als »alienation«, ein Begriff, mit dem man im allgemeinen Sprachgebrauch Fremdheit, Abstoßendes, Feindseliges assoziiert.) Natürlich gibt es Ausnahmen: Regisseure und Schauspieler, die sich in Brechts Werk hineingedacht und -gearbeitet haben, und Lehrer, die an einigen Universitäten und Konservatorien versuchen, Brechts Theorie und Praxis zu vermitteln. Doch ist nicht zu übersehen, daß falsche Vorstellungen und Mißverständnisse immer noch weitgehend das Brechtbild bestimmen. Wie soll man also die Position des Stückeschreibers beschreiben, vier Jahrzehnte nachdem das amerikanische Theater und die Akademie seine Texte akzeptiert, aber selten die dazugehörige Praxis sich wirklich angeeignet haben?

In der heutigen Generation von Regie- und Dramaturgie-Studenten kann man ein neues Interesse an Brecht bemerken, das heißt an einem Theater, das für die Mehrheit etwas durchaus Ungewohntes ist. Aufgewachsen mit einer Ästhetik, die vom Fernsehen und der Dramaturgie der sit-coms im TV geprägt ist, und oft beeindruckt von Vorstellungen, die sich auf Artaud und dessen populäre Proselyten berufen, finden sie bei genauem Lesen in Brechts Texten mit erfrischender Unbefangenheit Material, das sie angeht und aufregt. Und in der Arbeit daran mit Schauspielern entdecken und erproben sie Spielweisen, die viele ihrer vorgefaßten Meinungen über Darstellung widerlegen. Allerdings erst, wenn sie mit Brecht konfrontiert werden, und das passiert nicht allzu häufig in einem Umfeld, in dem fast alle Ausbildung für die sogenannten »darstellenden Künste« auf die Massenmedien Film und Fernsehen abzielt.

Der Einfluß einer Brecht-nahen Dramaturgie hat sich jedoch seit Mitte der achtziger Jahre in der Arbeit von Stückeschreibern gezeigt. In zunehmendem Maße wird das dominante Modell – aristotelisch in der Struktur, psychologisch in den Figuren und deren Verhalten – verwor-

fen oder modifiziert durch Schreibweisen, die epischen Mustern folgen. Unter den lange etablierten Autoren wäre da John Guare zu nennen, mit *Six Degrees of Separation* z.B., oder Joan Holden, die seit bald drei Jahrzehnten ihre gesellschaftskritisch-satirischen Texte mit der San Francisco Mime Troupe entwickelt, einem Theater, das sich bereits in seinen Anfängen in den sechziger Jahren auf Brechts Beispiel berief. Unter den jüngeren: Tony Kushner (*A Bright Room Called Day; Angels in America*), der immer wieder betont, daß Brechts Theater Vorbild für ihn ist, und der eine ausgezeichnete Version des *Guten Menschen von Sezuan* vorgelegt hat; der amerikanische Autor asiatischer Herkunft David H. Hwang (*M. Butterfly; Golden Child*); die afro-amerikanische Dichterin Rita Dove (*The Darker Face of the Earth*); der afro-amerikanische Dramatiker und Regisseur George C. Wolfe (*The Colored Museum; Spunk; Jelly's Last Jam*), der auch Intendant des New Yorker Shakespeare Festival Theaters ist, wo er den Brechtschen *Kreidekreis* in einer Fassung aufführte, die die Handlung in das Haiti des frühen 19. Jahrhundert verlegt; die amerikanische Autorin mexikanischer Herkunft Cherrie Moraga, die ihre Stücke über Leben und Kämpfe der Chicano Farmarbeiter in Kalifornien (*Heroes and Saints; Watsonville*) in einer deutlich von Brecht beeinflussten epischen Form schreibt (»Ich lese immer wieder Brecht... seine Bereitschaft zum Risiko und sein politisches Engagement haben mich immer beeindruckt«.); oder Robert Schenkkan mit seinem *Kentucky Cycle*, einem scharf kritischen Panorama von zweihundert Jahren amerikanischer Geschichte. Diese Autoren mögen als Beispiel für viele stehen, deren Bühnentexte den Einfluß einer Brecht-nahen Dramaturgie zeigen, sei diese nun direkt auf Brechts Modell bezogen oder auf dessen häufiger Adaption im britischen Theater der letzten Jahrzehnte, wie bei Caryl Churchill oder David Hare zum Beispiel.

In der gegenwärtigen Theaterarbeit muß man besonders das *On the Road*-Projekt der afro-amerikanischen Autorin und Darstellerin Anna Deavere Smith erwähnen, die ihre Texte über gesellschaftliche Krisen in den USA, wie die Aufstände in den Slumvierteln der Metropolen, aus Tonaufnahmen zahlreicher Interviews mit Augenzeugen, die alle Seiten der Konflikte vertreten, collagiert und als Solo-Performance aufführt. Die Form ihrer Darstellung kommt dem Modell, das Brecht in seinem Text *Die Straßenszene* skizzierte, näher als irgendein anderes mir bekanntes Bühnenprojekt. (Bemerkenswert daran ist, daß Smith diese Form entwickelt hat, ohne Brechts Essay zu kennen.)

»Last but not least« ist das Cornerstone Theater zu nennen, eine von Bill Rauch und anderen ehemaligen Harvard Studenten begründete Gruppe, die Berufsschauspieler und Laien zusammenbringt, um mit ihnen Texte von den Griechen über Shakespeare bis Tschechow und Brecht zu erarbeiten. Während der Probenarbeit leben die Gruppenmitglieder in ausgewählten Kommunen, aus denen die nicht-professionellen Mitarbeiter rekrutiert werden. So wurde in einem kleinen Ort in Oregon *The Good Person of Long Creek* aufgeführt, und kürzlich *The Central Avenue Chalk Circle* in einem Ghettobezirk von Los Angeles, der vorwiegend von Afro-Amerikanern und Latinos bewohnt wird. Die Brechtschen Texte wurden adaptiert, um sie für das Zielpublikum und die daraus kommenden Laienspieler aktuell zu machen; die Absicht ist, Mitspieler und



Image not
available

due to copyright
restrictions

*The Empire State
Building Plane Crash,
New York 1945.
Foto: Ernie Sisto,
New York Times*

Zuschauer zu einer produktiven Debatte ihrer ökonomischen und sozialen Lebensumstände zu motivieren. Cornerstones *Kreidekreis* z.B. spielte in einem fiktiven Kalifornien der nahen Zukunft, in der der Bundesstaat seine Unabhängigkeit erklärt hat und von einem Bürgerkrieg verwüstet wird. Die gemeinsame Arbeit von Laien und professionellen Darstellern kommt Konzepten nahe, die Brecht für seine Lehrstücke in den frühen dreißiger Jahren entwickelt hatte und Mitte der Fünfziger wieder aufgreifen wollte.

Das Ende des Jahrhunderts, in dem die USA zur Weltmacht wurden, markiert einen historischen Moment, in dem sich die US-Gesellschaft in einer tiefen Krise sieht, allen Triumpfen des Marktes zum Trotz. Geschichte vorauszusagen ist ein fragwürdiges Unterfangen – Brecht, wenn er sich darauf einließ, hat es uns deutlich demonstriert. Aber in einer Nation, deren Verfassung die 'naturgegebene' Souveränität des freien bürgerlichen Subjekts voraussetzt und die ihre Mythologie daraus bezogen hat in einer Epoche, in der dieses Subjekt und seine Mythen immer fragwürdiger werden, könnte ein Theater, das die gesellschaftliche Konstruiertheit dieses weder souveränen noch wirklich freien Subjekts zur Debatte stellt, wirksamer denn je sein.

Auf den »proof of the pudding« wäre zu warten. Und auf den allein kommt es an, wie Brecht uns eingeschärft hat.

*Carl Weber
Geboren 1925,
Bühnenregisseur und
Professor für Theater
an der Stanford
Universität
(Kalifornien).*

*Born 1925, stage
director and professor
of drama at Stanford
University.*

*Domesticated Like a Lap Dog?
Bertolt Brecht in American Theatre*

*Brecht's plays belong to the main repertory of American stages and universities since the sixties, yet large portions of his work are ignored in favor of the more easily manageable plays such as *The Threepenny Opera*, *Galileo*, or *Mother Courage*. Moreover, on stage the interpretive approach schooled on Stanislavsky dominates. The failed development of Brechtian ideas derives from insufficient work on theory and practice, also a result of the missing translations of his theoretical writings. The influence of a Brechtian dramaturgy can be identified among authors like Guare, Holden, or Kushner as well as in the theater practice of Devaere Smith or the Cornerstone Theater – a state of affairs that disallows any simple conclusions.*

Kristin Schulz

herleitung

die spuren sind nicht zu grüßen auf dem asphalt nur
die worte nachzusehen dafür

es reicht
der vergeblich hoheitliche verweis der himmelsfährten
im verblasen des lichts und
das ziehen gottes im bauchnabel
es reicht
diesen rechten moment
zu überstehen in kenntnis und dunkelheit
unterwegs dem auftreten nach
zahlreiche unbefestigte

die aus der höhe gefallenen aber
sollten katzen sein und
schwimmen können beim aufprall

*Kristin Schulz,
geboren 1975, Autorin,
Berlin.*

*Born 1975, author,
Berlin.*

Alexander Stillmark

Balanceakt

Der Kaukasische Kreidekreis in Hanoi, 1983

Alexander Stillmark
geboren 1941,
Schauspieler und
Regisseur, Berlin.
Von 1964 bis 1971
Regieassistent am
Berliner Ensemble.

Born 1941, actor and
director, Berlin.
From 1964 to 1971
assistant director at
Berliner Ensemble.

Zur Vorgeschichte:

Wir lernten uns 1968 im Berliner Ensemble kennen, und als Nguyen Dinh Quang Anfang der siebziger Jahre, noch im Krieg, seine Dissertation schrieb, konnte ich ihm bei der Übersetzung ins Deutsche helfen. Sein Thema galt dem traditionellen vietnamesischen Theater unter dem Aspekt einer möglichen Integration der Arbeitsweise Brechts. Wir waren uns damals einig, daß wir im Sinne seiner Thesen den praktischen Beweis mit einer Inszenierung in Vietnam erbringen müßten. 1981 konnten dann Joachim Fiebach, der als sein Betreuer eng mit den Gedanken Dinh Quang vertraut war, und ich zu einer Studienreise nach Vietnam fahren. Zum ersten Mal sahen wir das Theater im lebendigen Spiel, das uns in der theoretischen Arbeit beschäftigt hatte. Es bestätigte sich die Annahme, daß von allen Theaterformen das *Cheo*, als nationales bäuerliches Gesangstheater, am aufnahmefähigsten für das Theater Brechts ist. Zwei Jahre brauchten die Vorbereitungen in Hanoi und Berlin, bis zusammen mit dem Bühnenbildner Jürgen Müller 1983 mit der Inszenierung begonnen werden konnte.

Das *Cheo* gründet auf typisierten Volksfiguren aus dem bäuerlichen Leben, die in positive und negative eingeteilt sind. Die Schauspieler werden für einen bestimmten Typ ausgebildet, den sie dann im Laufe ihres Lebens vervollkommen. Es gibt einen festgelegten Gestenkanon; Lieder und Tänze spielen eine große Rolle. Die Musik ist der vietnamesischen Sprache eng angepaßt; ihre Melodien sind zu Volksliedern geworden und aus der vietnamesischen Kultur nicht wegzudenken. Es gibt den Chor und den kommentierenden Sänger.

Diesen Baukasten von Formen und wohlabgestimmten Strukturen eines asiatischen epischen Theaters galt es für die Geschichte vom Kreidekreis zu nutzen.

Es gibt einen festgelegten, sprachlichen Kodex, der auf Versen basiert. Das *Cheo* ist tugendhaft und moralisch. Die Kategorie des SCHÖNEN bestimmt die Ästhetik. Man redet in Gleichnissen, und die poetische Andeutung ist der direkten Rede vorzuziehen. Nur die Spaßmacher sprechen Prosa und würzen mit ihren derben Witzen die Aufführung.

Während der harten Kriegsjahre bekamen die Schauspieler Sonderrationen, um die Schönheit ihrer Körper und Gesichter zu bewahren. Von Entbehrung und Hunger gezeichnet wie ihr Publikum, hätten sie nicht Schönheit und Erbauung vermitteln können.

Wie sollte diese Volkskunst auf die radikal veränderten Umstände nach dem fast dreißigjährigen Krieg reagieren können? Es gibt in der *Cheo*-Literatur, wie im gesamten asiatischen Theater, große Frauenfiguren und -geschichten. Aber die Widersprüche in den Familien, die Folgen der jahrzehntelangen Trennung, die Lockerungen der Bindungen der Großfamilie waren mit diesen Stücken nicht zu erfassen.

Vietnam hatte gesiegt, aber der Sieger war deformiert. Wohl blieben die hierarchischen Strukturen der Herrschaft von Staat und Partei erhalten, aber im Leben der Menschen waren große, gewaltsame Änderungen eingetreten. Ein US-General hatte damals versprochen: »Wir werden Vietnam in die Steinzeit zurückbomben«. Aber sie hatten es ins 20. Jahrhundert gebombt.

Die Schauspieler waren vom *Kreidekreis* fasziniert, von der realistischen, direkten Sprache Brechts jedoch zutiefst erschrocken. Das war nicht die Sprache, für die sie ausgebildet waren, es war nicht vermittelt genug, es war nicht *Cheo*. So begann eine Übersetzungsarbeit, die einem Balanceakt glich: das *Cheo* zu bewahren, ohne Brecht verharmlosend aufzugeben, und die Dialektik Brechts zu behaupten, ohne das *Cheo* zu zerstören. Hier erwies sich das »Baukasten-Prinzip« des *Cheo* als flexibel und praktisch. Man konnte die einzelnen Teile montieren und gegeneinandersetzen: Gesten der Fächersprache kontrapunktisch zu Liedern und Versen, choreographische Bewegungen zur Musik und Chorgesang. Z.B. kritisierte der Komponist bei der Überquerung des Gletschers, daß Grusche nur einfach den schwankenden Steg spielt. (Die Darstellerin brauchte keine dekorativen Hilfsmittel, im *Cheo* hat sie das pantomimisch zu spielen.) Aber nur die Aktion zu zeigen, sei zu wenig. Viel wichtiger wäre an diesem Vorgang, wenn wir etwas vom Wesen der Gefahr zeigen könnten: wie man allen Mut zusammennehmen muß, sich konzentriert und die ersten Schritte in der Gefahr geht; wie man dann sicherer wird, und wie gerade in diesem Moment die größte Gefährdung liegt, weil man leichtsinnig wird; und wie man dann aus dieser fast hoffnungslosen Lage heraus alle Kräfte zusammennehmend das rettende Ufer erreicht. Es wurde eine Pantomime, bei der Grusche sang, mehr sich als das Kind beruhigend:

*Mitgegangen, mitgegangen
Tief ist der Abgrund, Sohn
Brüchig der Steg
Aber wir wählen, Sohn
Nicht unsern Weg ...*

Diese Szene mit ihrer hochdramatischen Musik, dem ruhigen Lied und der Pantomime der Gefahr wurde mit großem Beifall aufgenommen.

DAS DUNKLE HEMD

Bei Brecht haben die »kleinen Leute« einen wichtigen Part; Köchin, Knecht, Magd usw. sind ernstgenommen und haben Meinungen zu dem, was geschieht. Zu allen Vorgängen gibt es den plebejischen Blick von unten. Im *Cheo* sind diese Dienerfiguren meist stumme Helfer; nie sind sie stückbestimmend. Wir mußten feststellen, daß es für diese »Funktionsfiguren« in dem reichen Baukasten nur ganz geringe theatralische und gestische Mittel gab, ihr Kostüm ist eine livreeartige Spielerbekleidung, ästhetisch schön und ausdruckslos. Wenn ein »dummer Knecht« oder eine »geschwätzig Magd« gebraucht werden, bedient man sich der Spaßmacher, die in ihren clownesken Kostümen als Diener agieren. Uns kam es aber darauf an, den sozialen Bruch provozierend deutlich zu machen: Dienstmagd raubt Herrenkind! Als Grusche fand ich eine junge Spielerin des Charakterfachs, Minh Thang, die eigentlich für die Darstellung böser, alter Weiber ausgebildet war. Gegenüber den Spielerinnen der »Heldinnen« und »Schönen jungen Seele« brachte sie großen realen Sinn mit und mußte sich von daher die so ganz andere Schönheit der Grusche erarbeiten. In den Proben hatte sie immer ein dunkles, verwaschenes Hemd getragen. Wir sahen solche Hemden überall: bei den Putzfrauen im Hotel, auf den Märkten, bei den Arbeiterinnen am Straßenrand. Lange suchten wir nach einer Entsprechung für die Bühne. Minh Thang wollte als Hauptfigur selbstverständlich ein schönes, farbiges Kostüm; denn, so sagte sie mir: »Mein Gesicht ist für diese Rolle nicht schön genug.« Nach langem Suchen baten wir sie, ihr dunkles Hemd als Kostüm zu tragen. Sie war zutiefst erschrocken und unglücklich. Doch uns zuliebe und aus Disziplin spielte sie weiter in ihrem Kattunhemd; auch als alle anderen schönere, farbige Kostüme bekamen. Ganz allmählich begann sie, die noch nie eine Hauptrolle spielen durfte, die auch dafür nicht ausgebildet war, deren Stimme nicht süß genug für die Ohren der Zuschauer war, deren Wangenknochen zu stark hervortraten für vietnamesische Schönheitsbegriffe, sie, die noch kein Kind hatte und mit 26 Jahren fast schon zu alt dafür war, wie die anderen meinten – ganz allmählich begann sie die Grusche zu verstehen. Vor der Premiere sagte sie mir: »Ich liebe dieses Hemd«.

Die Presse schrieb später: Das *Cheo*-Theater hat einen neuen Star!

Azduk, auf dem Gesetzbuch sitzend, war ein subversives Politikum ersten Ranges. Worüber sich hier in Deutschland niemand aufregt, dort löste diese Aktion befreiendes Gelächter aus, und die Leute warteten darauf, daß er es wieder tut: Daß wieder dieser Spaßmacher seinen dünnen Hintern am Gesetzbuch wetzt, daß er sich darauf hockt, wie ein Bauer am Straßenrand, daß er dann auch noch fordernd die Hand ausstreckt und sich öffentlich bestechen läßt! Es wurde ganz still, wenn er sang:

Warum bluten unsere Söhne nicht mehr?

Warum weinen unsere Töchter nicht mehr?

Warum haben Blut nur mehr die Kälber im Schlachthaus?

Warum Tränen nur mehr gegen Morgen die Weiden am Urmisee?

»Und warum ist das alles so? Krieg. Zu lange Krieg und keine Gerechtigkeit«. Während der Proben war es sehr schwer, eigene politische Erfahrungen der Spieler zu mobilisieren. Nur hinter der Maske der »skandalösen Zustände in China« (damals war Grenzkrieg) konnten wir Rückschlüsse ziehen auf die innenpolitischen Zustände in Hanoi. Um offen reden zu können, setzte sich der Dolmetscher mit mir mitten auf den großen leeren Platz vor dem Hanoier Theater. Und mit dem Finger auf die großartige Kolonialarchitektur weisend, erzählte er mir, warum der Knast von Hanoi so voll ist und vom Volk »Der Backofen« genannt wird.

Während der Proben und auch danach waren wir keinerlei Druck ausgesetzt. Jedes neue Stück wird dem Kulturminister persönlich vorgestellt: Er erscheint zur Generalprobe. »Wurden schon Stücke verboten?«, fragte ich. »Das ist noch nie vorgekommen«.

Gleich bei der Ankunft in Hanoi, als wir uns laut hupend im »Wolga« durch diese Flut von Fahrradfahrern, Karren und Fußgängern unseren Weg bahnten, wurde ich aufgeklärt: »Du bist jetzt in Asien, mein Freund. Hier bedeutet der Mensch nichts, die Maschine alles«.

Elfriede Jelinek

Alles oder Nichts

Elfriede Jelinek
geboren 1946,
Dramatikerin,
Erzählerin.
Lebt in Wien

Born 1946, playwright,
author; Vienna.

Ich habe mit dem Werk Brechts immer meine Schwierigkeiten gehabt, und zwar wegen eines wie soll ich sagen selbstgewissen Reduktionismus, der seinen Gegenstand, wie einen Dauerlutscher, von allen Seiten her abhobelt, zuschleift, zuspitzt, bis das Gespenst eines Sinns den Mündern der Schauspieler, der die Gedichte Lesenden entschlüpft und dann, unrettbar, verschwindet. Das ist ein Werk, das aus der Gefahr kommt, dem deutschen Nazismus – doch, und das ist groß an Brecht: So wie er seinen Gegenstand entwickelt, ist das keine Gefahr der Existenz schlechthin, die den Menschen von seinem Geschick her gefährdet und die Entbergung (des Menschen wie seiner Hervorbringung – Kunst!) notwendig wieder zur Gefahr macht, sondern diese Gefährdung durch ein Raub- und Mordsystem wird in all ihren Ursachenzusammenhängen analysiert und benannt, und dann wird noch mit einem Zeigestock drauf gezeigt, dies ist der Kopf der Gefahr und dort ist ihr Schwanz. Man muß sie immer beim Kopf erwischen, diese Schlange.

Wenn man sich die, spielerisch und rasch hinskizzierten, Verbesserungsvorschläge zu ein paar Gedichten Ingeborg Bachmanns ansieht, so kommt wiederum der (unangenehm herausfordernde) pointierungshafte Wahn Brechts zum Vorschein, die Dichtung auf etwas hin zu trimmen, ihr den Anschein zu nehmen, um sie umso besser, da sie ja jetzt wie ein Strauch beschnitten ist, zum Vorschein einer, vielleicht, Vorwitzigkeit? zu bringen. Doch indem diese Bachmannschen Gedichte ausgedünnt wurden, um, angeblich, ihren »Sinn« viel deutlicher vorzuzeigen, wird ihnen in Wahrheit ihr Geheimnis genommen, das Etwas, das sich eben »nicht ausgeht«, nur damit dann unten ein Betrag auf der Rechnung stehen kann. Allerdings, wenn man diese sogenannten Verbesserungen genauer überprüft, merkt man wieder: Es ist nicht Besserwisserei, die dahintersteckt, wenn der Autor den Stift ansetzt, sondern offenkundig eine Notwendigkeit, also eine wieder zutiefst verinnerlichte Schöpfungswut, die Brecht diese Späne, wie er sie sieht, abhobeln läßt, auch nicht im Sinn eines guten Handwerkers, der ein Werkstück verbessern oder erst wirklich in Form bringen möchte, damit etwas entstehe und eine Funktion erhalte, was ja immer paradoxerweise auch Neutralisierung bedeutet, (aber die will er nicht, er will die äußerste Konkretion), sondern in einem existentiellen Sinn, damit diese Bewegung des Unnötigen Entferns eine Vereinigung werde, eine Vereinigung der Funktion und der Bezeichnung zu einem Dritten, das dann seinen Namen und seinen Begriff bekommt, damit man von ihm einen, und zwar den einzigen Begriff bekomme, der möglich ist. Keine Mißverständnisse bitte! Und wenn doch, so werden sie ausgeräumt werden. Um dies zu erreichen, läßt Brecht Oppositionen, größtmögliche, gegeneinander antreten. Arm und Reich, Gut und Böse, Dumm und Klug, Bewußt und Unbewußt, etc. Damit er selbst diese Funktionen nicht abschleifen, neutralisieren muß, läßt er sie das selber besorgen; sie schleifen sich also gegenseitig ab, bis zu dem Griff, an dem man den Lutscher hält, und der ist leider immer das einzige, was einem bleibt. Man hat dann einen Kern in der Hand, eine Aussage, eine, die immer wieder gleich

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

George Tabori

Brecht Files

In Conversation with
Martin Kagel
(and Nikolaus Merck)

1 George Tabori, letter to Helene Weigel, 22.09.1967. Stiftung Akademie der Künste (SAdK), Box 67.

2 The Brecht File. A Film Treatment by George Tabori. Vienna 1987. SAdK, Box 79b: 19.

3 George Tabori, A Note On Draft IV. SAdK, Box 36.

4 The Brecht File. A Film Treatment by George Tabori. Vienna 1997. SAdK, Box 79b: 11.

Introduction by Martin Kagel

When we met George Tabori in Vienna in May 1997, he was eager to talk about his work and Brecht's relevance to it, yet he hesitated when it came to specific points. Of course, it was not always easy to recall events dating back 30 years and more. The sheer distance in time, however, did not seem to be a major obstacle, since Tabori's memory works in images connected to situations. Individual memories consequently emerge in the form of stories, the vessels which have kept them alive throughout the years. George Tabori's personal and intellectual relationship to Bertolt Brecht is marked by events that occurred mainly in the United States, where he resided for more than 20 years. It is still largely unknown that when he left the U.S. for West Berlin in 1969, he abandoned a successful American career as novelist, screenplay writer, playwright, and theater director. Tabori came to the U.S. in 1947 with the prospect of working on screenplays for MGM. Not long after his arrival in Hollywood he met other exiled German writers, among them Thomas Mann and Bertolt Brecht. The encounters with Brecht were brief but significant, since it was they – according to Tabori's own account – that spurred his serious interest in theater. Tabori despised the industrial way in which film scripts were produced collectively in Hollywood and quickly moved on to New York, where he began to write his own plays and also started working as a theater director. While living in New York, he was connected with the Actors Studio, at that time certainly the most progressive educational institution for actors. It was after the staging of a scene from Brecht's *The Private Life of the Master Race* at the Studio that Tabori's second wife, the actress Viveca Lindfors, first came up with the idea for a collage of Brecht texts for what was later to become *Brecht on Brecht*. When Tabori translated texts for *Brecht on Brecht* in 1961 he had already started working on the translation of some of Brecht's plays. *Brecht on Brecht* was his third major theatrical production in New York and by far his most successful. Originally conceived of as a one-time only matinee performance under the auspices of the American National Theatre and Academy (ANTA), *Brecht on Brecht* was meant to present Brecht in his own words at a time when he was often quoted, yet seldom accu-

rately. Although the format was far from sensational, the matinee performance aroused such strong interest that it was quickly turned into a regular show. Sitting on barstools in front of the enlarged picture of the thoughtfully smiling B.B., the actors read Brecht's prose and poetry, sang his songs, and acted out scenes from his plays. In addition to a more general literary interest in Brecht, the success of *Brecht on Brecht* was also connected to the changing political climate. More translation work followed the play's success, and in 1967 Tabori also co-directed *Mother Courage* at Castleton State College in Vermont. Finally, in 1968, he and Viveca Lindfors were invited to participate in the Brecht-Dialog in East Berlin, a meeting of writers, directors, and actors on the occasion of Brecht's 70th birthday. Truly American, Tabori suggested naming their contribution »The Fun of Doing Brecht«.¹

The only notable Brecht performance following the *Brecht-Dialog* is the staging of Brecht's *Der Jasager und der Neinsager* at the state theater in Kassel in 1981. In a way, the production epitomized Tabori's ambivalent relationship to Brecht, for he used the *Lehrstück* critically, undermining its intentions. The approach was indicative, since Tabori's personal admiration for Brecht as a playwright has always been coupled with his criticism of Brecht's method. He is particularly sensitive toward its normative interpretation by some of Brecht's self-appointed disciples, claiming that Brecht didn't follow his own theory, or qualifying *Verfremdung* as something historically common to any theater. *Mother Courage*, he notes at one point, »has at least three Aristotelian climaxes, and is rich with both terror and pity.

As for the V-effect (...) This celebrated method of stylistic or structural breaks, it is about as new as the Greeks or Shakespeare.«²

Despite these remarks Tabori's own work in theater is certainly indebted to Brecht, yet, it seems that he uses the concept of *Verfremdung* dialectically, in order to create a new immediacy: distance creating proximity. Exemplary in this respect is his programmatic introduction to the fourth draft of the play *The Cannibals* (1968) itself an excellent application of Brechtian techniques of distancing. In the context of numerous statements about the 'epic structure' of the play Tabori writes that its goal is to achieve »a catharsis through reconciliation and relief.«³ The latter seems true for most of his productions in theater.

Tabori's latest Brechtian venture is a screenplay he wrote in 1990, entitled *The Brecht File*. Based on the actual file the FBI possessed on the German author, which had been declassified in the 1980's, the semi-documentary screenplay thematizes the conversion of one of the agents from an observer into a disciple of Brecht, whose development, Tabori writes in a first treatment of the subject matter, »is assured in some Einsteinian sense by the observer changing through observing.«⁴ The story ends with a complete account of the interrogation of Brecht in front of the House Unamerican Activities Committee (HUAC) in 1947. The interrogation, parts of which Tabori had already used in *Brecht on Brecht*, continues to fascinate him, maybe because it shows Brecht not only as savvy and sly, but also as the stranger Tabori envisions him to be.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Martin Kagel: In 1967, while you were living in New York, you took part in an event called The Week of the Angry Arts against Vietnam and you presented a program, Brecht on War. My question is, how did Brecht influence your political development?

George Tabori: He didn't. I admired him as a writer. I knew him personally; I met him in Hollywood in 1947. I only knew a little bit about him at that point because most of his major plays after the *Threepenny Opera* were written in exile. I got involved with Joseph Losey, who was a friend of mine and who directed *Galileo* in Hollywood in 1947. So I went to some rehearsals. I wasn't a playwright then, I was writing novels. Anyway, the director was Joseph Losey, but Brecht was really the director. The play was done at the Coronet Theater and it wasn't a success, needless to say, because Brecht was too un-American. I loved the play. Joe Losey became a friend of mine, and I met Brecht at his house in the San Fernando Valley.

So you didn't go to meet him. You went to Joseph Losey's, and he happened to be there.

Yes, he happened to be there. He was there twice, once in Losey's house and once at Charles Laughton's in Pacific Palisades. Laughton was very much influenced by the Bible. Brecht's simplicity, which is very good for stage material, was too strange for him. I remember that one time they argued violently about how something should be translated, because Brecht – I don't know what the line was, but it was in *Galileo* – wanted simplicity and Laughton wanted a biblical phrase. The translation was actually quite good. Laughton translated it himself, although he didn't know any German, so he worked with Brecht. The two of them reminded me later of Estragon and Vladimir in *Godot*.

You have said several times that meeting Bertolt Brecht was crucial for your development as a playwright.

Well, in 1961 I got involved in a show we did for ANTA, Brecht on Brecht. We had planned it originally just for one afternoon but it was so successful that it ran for three years and it went on tour, although with a different cast later. Eric Bentley had some Brecht translations out and I did some myself. Brecht's life was the first part, and the second was Brecht as a playwright. Eli Wallach was in it, George Voskovec, Dolly Haas, and also Lotte Lenya – for six months – who sang some songs. This was at the Theatre de Lys in New York City. Gene Frankel directed it with me and I didn't take it too seriously, I never take theater too seriously, it is a play. So, one way I got into Brecht was because very little of his work was translated into English.

Stefan Brecht seemed to have liked your translations.

Yes, I worked with him when I did *Brecht on Brecht* and later when I did *Mother Courage*, *Guns of Carrar*, and *The Resistible Rise of Arturo Ui*. I liked *Arturo Ui* because I did a free translation. As you know it is a Chicago gangster story. Brecht wrote it in exile in the forties and I liked it enough that I did a very free translation. Stefan helped me and criticized it.

A year before his death Bertolt Brecht had Elisabeth Hauptmann write to you that he would like you to translate more.

He also wrote the same letter to Marc Blitzstein. I remember I ran into Marc in the street one day and I said, »what are you doing?« and he said, »I am translating *Mother Courage*«, and I said, »oh, well, I am translating it, too.« I didn't want any competition with Marc, I liked him. So, I said, »you do it,« and he did a translation. And then I did one, too, when we did the play in Vermont in 1967.

What were the performances like in Vermont?

Well, I don't remember, but I know that I started to rehearse it, and then Marty Fried, who later became my son-in-law, came and helped me. Viveca Lindfors was playing the mother, and they had some actors and some students from the school. I had told Marty that in Berlin, when they did *Mother Courage*, they worked on it for four years, and Brecht had always placed the wagon in the right spot. If you changed that, then it wouldn't work.

Well, he didn't listen and he changed it. It is true, they worked so long on the staging of *Mother Courage* in Berlin that the wagon was the way Brecht wanted it, and in a way it was right. The Vermont people, they wanted us to do it, but then they discovered what the play was about and they were afraid of it! There was a group of twenty black students who always came to the rehearsal. Later on, we played for about two weeks and they were the only audience.

The only audience?

They didn't do any publicity and nobody came anyway in Vermont.

But these twenty students, they came every night?

They came every night and enjoyed it!

I recall that you once wrote that Brecht was wrong with the concept of the epic theater, because the epic theater starts from the premise that something is not really happening at the time on the stage. But I think in your own work you emphasize very much that something is happening at the very second it is happening in the theater. Isn't that true?

Well, let me put it this way: in 1968 I was invited to go to the Berliner Ensemble in connection with the *Brecht-Dialog* and I saw the Brechtian productions, although he was dead, and I thought it was the best theater I had ever seen.

Why?

It was the best theater. Why?! Coming from New York it seemed that way. I saw about six plays and I went to rehearsal every day. In comparison to American theater so much love and so much work was going into it, the costumes and the make-up. I considered it the best theater ever.

Just because of the care that went into the plays?

I think because of the talent.

With perfect results?

Not always. I once saw *Arturo Ui* there with Ekkehard Schall as Ui, and there was a girl in the audience he was keen on and he was playing for her. It was terrible! He had totally forgotten the Brecht. The other thing is *Woyzeck*. They did a marvelous set, but the scene changes took longer than the scenes. Schall was furious because he didn't realize that it would take this kind of time. He said, »I am going to change the whole performance,« and he did in the second part, he just went through the scenery and he was wonderful.

Let's talk some more about the Brecht-Dialog. Helene Weigel invited you and your former wife, Viveca Lindfors, to come.

I remember that after the performance of *The Mother* with Weigel, there were two hundred people discussing the play. I told Weigel that I didn't understand *Verfremdung* anymore, the Brechtian coolness, because I thought that her performance was so wonderful. I was in tears, which wasn't a good sign, because tears are non grata. Weigel said, »oh, we can do that, too, we can make people move,« and insisted that it was alright. The last day of the performances, it was a Sunday

morning, twenty people were on stage and the rest were in the audience. The idea was that these people should say what they thought of these two weeks. Each one had a long manuscript, especially Giorgio Strehler whose turn was before mine. I had a little bit prepared, too, but when I went down to the microphone I tore up the page and for a minute or two I didn't say anything. I was very moved. Weigel who sat in the first row said, what's the matter with you, why are you afraid, why don't you say what you think, and then I said it just happened there that I enjoyed these two weeks, well, I enjoyed that's an understatement. I learned a lot and I learned one thing: that this wonderful theater of yours is not my way. Well, that was in '68, and now I would maybe feel differently about it, but I was honest. I didn't know why I said it, or why I felt that way. I was very sad about it, and I felt also ...

... happy ...

... that I can't do it as well, I can't and I won't.

So '68 was a kind of departure from Brecht? Because in the 1970's you didn't do much Brecht.

I tried to find out what I am about.

When you did Brecht on Brecht in New York in 1961, you wrote to Helene Weigel later that it was »the first show in years to have any social content«, that it was a very political show. That is why I started out with this question, how did Brecht influence you politically, and you just said, he didn't.

I was black-listed. I was not a communist, but I was black-listed. I couldn't work in TV – in the theater there was no black list anywhere – but in TV or radio I was black-listed. It was a very political time, the McCarthy time, we were all very political.

*In the 1950's you and Viveca Lindfors did a little Brecht scene, *The Jewish Wife*, at the Actors Studio. How did they react to Brecht?*

The Actors Studio – there is a lot of misunderstanding about it. The Actors Studio was for actors, for acting. It didn't matter what you did. The actors did various things, dealt with their problems, and that was the Studio. *The Jewish Wife* we did there, too. And that was the beginning of *Brecht on Brecht*.

*So were there any reactions to *The Jewish Wife*?*

Well, as I said, the Studio, they didn't judge it for the material. They tried to deal with what it did for the actors.

What did Lee Strasberg think about Brecht?

He went to the Berliner Ensemble, he liked it and he talked about it. In *Arturo Ui*, the Göring character took off his jacket and threw it down. Lee used that as typically

Brechtian. Lee was very distant. I didn't like him. When my second play was done in New York I got a message through somebody that he would like me to come to his house, he would like to talk about what's wrong with that play. And we went with Viveca there, and Paula, his wife, was there. Everything was very nice. We had coffee, and then Lee came. We were there for two hours, and he didn't say a single word. Nothing!

He didn't say anything?

Nothing! He just cleared his throat occasionally. I tried to do small talk, I talked about Brecht, I talked about Molière, I talked about American theater, I talked about Jewish theater, and tried to provoke him to say something. But he? Hmm!

Did he ever say something critical about Brecht's method?

Oh no, no. Whenever he talked about him, he tried to tell the people in the Studio that it is not that different from his.

Do you believe that, too?

Yes. The things that Strasberg always insisted on were about five rules and not more. If people accepted it and used it, that was all he wanted.

So you don't think that Strasberg's and Brecht's methods are mutually exclusive?

They told me in Berlin when I went there, the general idea Brecht used was this: whenever he rehearsed he used everything that worked. And he did some things which he had learned in America, too. He wouldn't say so, but he did. Weigel had difficulties with him in *Mother Courage*. In the last scene, he scolded her for being too sentimental – you know, the last scene where Mother Courage goes alone and pulls the wagon. Brecht said, »I don't want people to feel sorry for you, you're a bad girl, and try that again«. I mean she tried everything, she fell down and he said no, no, no... But where he made a mistake, I think, is that he wanted the audience to feel that Mother Courage is bad.

That was a mistake?

Well, he tried to do it, it was his mother problem. But no matter how you do the play, she is the heroine! She loses three kids, and it doesn't matter what she does, you feel for her. That's what the play is about.

It seems to me that Brecht was important to you in terms of your development as a playwright. But in terms of his method, or the content, of what he wanted on the stage, he was actually not very influential, because your own work on the stage and your work with the actors contradicts a lot of what he was about.

Well, look, Brecht's influence, Molière's influence, Shakespeare's influence, they can influence a writer, but eventually he has to do his own stuff. I can't write like Brecht did. I couldn't, nobody could. Anyway, I don't believe in this kind of influence.

But Brecht was the reason you began to write plays. That's what you have always said.

That's true, except that when I was sixteen in Budapest I wrote a play and to everybody's surprise it was accepted at one of the major theaters. I don't know, it's a good question. All I want to say is this: during the war I realized who I am, and I am a stranger. This being a stranger became more and more central for me. I'm a stranger in Hungary if I go there once a year for several days. Here I am a stranger.

In London I am a stranger, and in New York I am a stranger. And I like being a stranger because I think – and I don't suggest that other people should be influenced by this – my feeling is that a writer is a stranger, he has to be a stranger no matter where he lives, he has to be equipped with the curiosity, with the love, with the dislike, I don't know what. I'm always a stranger. I don't feel it is a bad thing. It's been like that for forty years, more or less consciously. Brecht was a stranger.

Viveca Lindfors und
George Tabori.
Foto: Henry Grossman



Brecht Files. Ein Gespräch mit Martin Kagel

Im Mai 1997 sprach George Tabori über seine persönliche und künstlerische Beziehung zu Brecht. Begonnen hatte sie bei ihrem ersten Zusammentreffen in den 40er Jahren in Los Angeles. Am intensivsten war Taboris Arbeitsbeziehung zu Brecht, als er in den 50er und 60er Jahren Stücke übersetzte, Mutter Courage inszenierte sowie eine Sammlung von Texten, Brecht on Brecht, für eine Produktion in New York zusammenstellte. 1968 wurde er zum Brecht-Dialog in Ostberlin eingeladen. Dort sprach er über sein ambivalentes Verhältnis zum Stückeschreiber – den Künstler bewundernd, seine Methoden kritisierend.

George Tabori
Geboren 1914.
Schriftsteller,
Stückeschreiber, Film-
und Bühnenregisseur,
Schauspieler und
Drehbuchautor; Wien.

Born 1914 in Budapest.
Novelist, playwright,
film and theater direc-
tor, actor and screen-
play writer; Vienna.

March 23 1962

Dear Mme Weigel:

I meant to write to you for some time, but I was anxious to finish translating *Ui* and some additional material for *Brecht on Brecht*. [. . .]

About *Brecht on Brecht*. I understand you have doubts about a London production. I used to have some doubts myself and have written about them to your son. Since then I have changed my mind. For one thing, I think I've found a way of improving the material; for another, a number of fairly knowledgeable Londoners have come to see the show and were most enthusiastic.

Basically there is not much difference between mass-audiences in London and New York. Admittedly, Londoners know more about Brecht and have fewer aesthetic and political misconceptions or prejudices. But that might be an advantage rather than an obstacle. I have no illusions about the show. It is far from being satisfactory. The whole thing started as an improvisation, an informal introduction to various aspects of Brecht's work. It has become comparatively speaking the most successful show in town partly because of this informal quality. I would hesitate to equate success with quality, but, to some extent, we are successful for the right reasons. I.e. ours is the first show in years to have any social content.

Please, remember how limited I was in my choice of material. Most of the existing translations were too scholarly, non-theatrical, or just plain bloody awful. I'm not suggesting that mine are particularly good, but they are a bit better than the older and dustier versions. We were also limited in our choice of actors.

On the other hand I'd like to be fair to our production. On the whole, it does fulfill its limited premise. We meant to break through ignorance and prejudice and outright hostility, and to prepare the ground for the major works. It is by no means a definitive Brecht program. Could there ever be one? But it is the only show in NY [New York] to make certain pertinent comments on our world; it does show up the trivia of Broadway and the »absurdities« of off-Broadway. It is successful because it corresponds to certain changes in the audience, especially the resurgence of the Peace Movement and the growing concern about the »radical right«.

I am not satisfied with the text. [. . .] There are a number of items which I still would like to add - *The Children's Crusade* and the Clown Scene from the *Baden Didactic Play*. Meanwhile it is up to you to decide whether the script is to your liking. [. . .] Of course, some very fine poems cannot be done adequately. For instance, the existing versions of *The Children's Crusade* are impossible. [. . .] Most of the items are fairly faithful translations; some are excerpts; one or two are paraphrases of longer pieces (the Passport-bit from the *Fluechtlingsgespraeche*; the advice to actors etc.); there is one, *The Avantgarde*, which is a transliteration rather than a translation. I felt that the original, called *Theaterkommunist*, might be misleading if translated literally. You will also find that the typography of some of the poems is different from the original ones; this is

simply due to the fact that American actors have little experience in poetry recitals, and I have found that if you expose them to the broken or irregular lines of the original, it takes them terribly long to get the drift of it. As you probably know, the major reviews were fairly ecstatic. We also had some adverse criticism from the *New Republic* and *Theater Arts*. Frankly, I cannot take those reviews too seriously. Their rage is motivated by the usual Father Complex, which so many Brecht Disciples seem to develop. They would like to be the One and Only Son, I suppose, holding on to Brecht as though he were a Teddy-bear. They think of him as their private property. They would like to preserve the image of an ambiguous, oblique, off-beat, angry Godhead who speaks to no one directly, except for the elect few. When I first started on this venture I was quite prepared for the snipers. Now that the show is successful I feel as though I had entered some tropical rain-forest full of hostile pygmies blowing poisoned darts. Mr A. calls to say that the show must be rephrased to fit the idea - the only valid one - of Brecht as a sado-masochist. Mr B. insists that we use *Die Massnahme*; Mr C. insists we use the *Ballad of the Red Soldier*; Mr D. sends me notes about the »Key-to-Brecht-Being-The-Conflict-Between-Reason-and-Emotion«. Mr E. talks about Rimbaud, and suggests we dress our actors in rags. Mr F. calls me a Stalinist and Mr G. a social-democrat.

These somewhat conflicting and dogmatic views are inevitable, I suppose. All great men leave behind a band of furious disciples who claim exclusive knowledge of the Mysteries. Quite frankly, they bore me, and I have no intention of joining the fray about the Apostolic Succession. Brecht has written more fully and objectively about himself and his theater than any playwright, ever; it is quite a task to absorb his ideas, and I would rather spend my time studying the *Little Organon* than commentaries by some recent graduates of Harvard or Yale - not quite the most appropriate background for studies on Brecht. Besides, critics, young, old or middle-aged, have always left me somewhat cold. As Elouard says, »The artist needs all his reason, all his strength, all his ecstasy to create; all the critic needs is a pair of glasses.« Every time someone tries to explain »Brechtism« to me, I recall the old adage about Christ not having been a very good Christian. I love Brecht's work, period; and love working on it, and I'm more interested in finding a reasonably decent way of translating, shall we say, »Die Schlechten fuerchten deine Klaue« than even the most inspired sectarian comment. Olivier once told me that a dedicated extra may know more about Shakespeare than Hazlitt.

My main purpose with *Brecht on Brecht* was »to entertain the children of the Age of Science«, as Brecht says somewhere. The only way to practice serious theater in our society is by behaving like a guerilla fighter. One must attack only when one is reasonably sure of triumph. I have tried to select the material according to my favorite Brecht essay - the one about the five difficulties in telling the truth. »List« is essential. It is unnecessary for me to define the context in which we operate. Anyhow, we are facing an audience of invalids. The Left has its back broken. The social-minded theater has ceas-

ed to exist. (I.e. Miller is silent, Williams is the darling of the gods.) The poor and the young – the best kind of audience - simply cannot afford our prices; the general level of class-consciousness, except in businessmen, of course, is about as bright as that of a man who has taken an overdose of sleeping pills. Thematically, I've tried to concentrate on issues that are alive and growingly effective – above all, Peace (hence the anti-war poems) and the resurgence of reaction (hence the anti-Nazi material). Audiences respond to both of these elements, very fully. In London, the situation is a little more advanced, and there is more cohesion on the Left which will support a play, occasionally. But, unlike the critic of *Theater Arts*, I do hold that it is the function of the theater to »educate ignorant audiences« rather than to seek the approval of the already-converted or to titillate esoteric coteries. [. . .]

Best regards to you and the Company!

Yours, devotedly -

George Tabori

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Mit Fritz Kortner und
Barbara Brecht,
Zürich 1949.
Fotos: Ruth Berlau
BBA

Von Brecht kommen?

Im Gespräch mit
Hans-Thies Lehmann

Josef Szeiler: Ich denke, der Hauptaspekt bei Brecht war das Problem seiner Praxis am Theater, die ich letztendlich katastrophal fand, gemessen an dem Standard, den er schreibend hatte.

Von diesen Sätzen, die für mich fast ein Dogma waren, wie dem, daß man vom epischen Theater dann erst reden könnte, wenn man mit der Perversion aufhört, aus einem Luxus einen Beruf zu machen, blieb da nichts übrig. Die Didaktik wurde stärker, je mehr Praxis Brecht hatte. Ich glaube eigentlich, daß er in der Tiefe der Praxis doch mißtraut und dann noch mehr Druck gemacht hat auf die Theorie. Und dadurch kriegt die Theorie sowas fast Schulmeisterliches. Was Brecht selbst geschrieben hat, diese Forderung an die Schriftsteller, daß sie Stücke schreiben müssen, die das Theater nicht mehr akzeptieren kann, die einfach nicht mehr machbar sind für diese Häuser – das wurde, was ihn selber betrifft, einfach in seiner Praxis weggewischt. Und damit der ganze Subtext, den ich in den Brecht-Texten immer gelesen habe, irgendwie das Theater umzustürzen, egal was.

Deshalb hat das Lehrstück zum Beispiel theaterpraktisch überhaupt keine Rolle gespielt an den großen Häusern, an den Staatstheatern. Also das Radikalste, was er geschrieben hat, gibt's praktisch nicht als Praxis.

Das blieb den Theoretikern überlassen, sich damit zu beschäftigen, und am Rand Lehrstück-Leuten mit Laien. Aber es hatte keinerlei Einfluß auf das Theater, auf die Auseinandersetzung, auch letztendlich kaum auf die Theateravantgarde. Das macht das Theater so uninteressant. Auch der Humor ging da verloren.

Wie Besson über Brecht erzählt hat, wie er probiert hat, das hatte immer unglaublichen Humor.

Die Proben waren das Interessanteste, vor allem die Unterbrechungen. Bei Besson, bei Müller, und – da bin ich ziemlich sicher, nach dem, was der Besson erzählt hat – bei Brecht genauso. Im Grunde glaub' ich, die Theorie von Brecht ist gar nicht vom Endergebnis her abzulesen, sondern von der Unterbrechung seiner Proben.

Hans-Thies Lehmann: Brecht, vor allem *Fatzer*, war in der Reihe *Eurer Arbeiten mit Angelus Novus* auch eine Art Unterbrechung, ein Markstein. Was ging voraus?

JS Das erste war Beckett, *Endspiel*, dann kam *Prometheus*, dann *Hamletmaschine* und dann *Fatzer*. Das war der Bruch zur vorhergehenden Arbeit und zwar ein ziemlich heftiger. *Fatzer* hat etwas ausgelöst, mehr kann man von einem Text wirklich nicht verlangen.

Danach kam dann *Homer Lesen*, das wäre ohne *Fatzer* nicht möglich gewesen, dann *Tod des Hektor*, viel später noch *Maßnahme*. Wobei die Motivation eigentlich das Verbot war.

Aziza Haas: Es ging darum, das Verbot zu benutzen als Qualität für eine andere Arbeitsweise. Wir haben immer die Bedingung unseres Arbeitens als Herausforderung für ästhetische Formen betrachtet. Das haben wir schon sehr weit getrieben. Aus der Tatsache z.B., daß wir konfrontiert waren mit vielen Nichtschauspielern, mit vielen Interessenten, die aus verschiedenen Gebieten kamen, haben wir die Fragen abgeleitet: was machen wir jetzt damit, was wollen die? Es gab die Aufforderung an alle, sich zu beteiligen. Mit diesen Auseinandersetzungen und dem Lehrstück-Gedanken kam dann die Überlegung, daß alle gleichermaßen an dieser Erarbeitung beteiligt und auch präsent sein sollten im ästhetischen Raum und daß es dafür einfach Übungen geben mußte. Es war also schon auch eine produktionsästhetische Überlegung, die Bedingungen, die da sind, zu benutzen.

Das führte dann auch zu den Regeln und Disziplinformen. Unsere »Regelforschungen« hatten auch damit zu tun, daß man bei all diesen anarchistischen Tendenzen, die aufkamen, nie jemanden ausschließen oder etwas ausgrenzen wollte. Man hat eigentlich immer wieder eine Regel gesucht, um eine Regel außer Kraft zu setzen, damit es nicht zu autoritären Strukturen kommt, sondern zu dem Aufreißen von verschiedenen Phantasien und Ausdrucksformen aller Leute, die dabei waren. Im Grunde auch ständig die Befragung, wozu ist die Kunst überhaupt da. Es ging nicht um die Provokation allein. Das ist vielleicht die Dynamik, aber nicht die Intention. Die Intention ist, wie du sagst, Josef, ein anderes Theater herzustellen, aber eben doch ein Theater, ein ästhetisches Ereignis, dem man beiwohnen kann – nur in anderen Strukturen. Im Grunde ist das auch ein ganz traditionelles Kunstansinnen. Es geht um die Kunst, um die Frage, was kann die Kunst mit den Mitteln des Theaters erreichen. Wir sind ja immer wieder beschrieben worden als eine Art Kaderschmiede oder als terroristische Gruppe oder Sekte, die eigentlich militant strukturiert ist, der Heerführer ist der Szeiler. Das ist Quatsch, aber es ist auch was dran. Das ist nicht so weit entfernt von den Grundgedanken im *Fatzer*, worüber wir ja auch öfter diskutiert haben.

HTL Man muß sich vielleicht in seinen Konsequenzen einfach einmal deutlich machen, daß die produktivsten Theatertheorie-Elemente bei Brecht in manchen seiner literarischen, poetischen, dramatischen Texte stecken könnten, man also diese Texte selber auch als Theorie-Entwürfe lesen müßte – genau genommen gerade solche Texte, die sogar die Unterscheidung zwischen Theorie, Theater und Dichtung fragwürdig machen, die den großen logischen Begründungszusammenhängen, ich würde nicht sagen: ausweichen, sondern darauf bewußt

verzichten, sie sozusagen absichtlich stoppen. Mit dem Problem, daß beim Fatzer dieses Stoppen auch gleichzeitig bedeutet hat, daß, was da »fertig« wurde, nur noch Trümmer der Unterbrechung waren. Da gab es dann auch den Restbau, den man braucht, nicht mehr. Wie dem auch sei: Die Theorie altert, scheint es, sozusagen schneller als die Dichtung. Und das nicht nur theatrale Denkpotehtial, das Entwurfpotehtial kommt viel mehr aus solchen Texten.

AH Interessant an der Figuren-Konstellation im *Fatzer* – also der Egoist Fatzer und Koch und Keuner als Aufspaltung der Figur, einmal der Terrorist und dann die Keuner-Figur, die eher an Lenin angelehnt war, – ist ja, daß sie auch im Grunde wie eine Parabel auf Kunst, auf den Kunstprozeß zu lesen ist.

HTL Wenn du die Arbeit schilderst, plazierst du euch da nicht eher in die Nähe der *Fatzer*-Figur als in die Nähe des Verfassers von *Fatzer*? *Fatzer* gegenüber gibt es ja auch den Organisator und Pragmatiker, und darin spiegelt sich doch auch wieder das Problem des »Egoisten« *Fatzer*, der eigentlich die Energiequelle ist, aber andererseits für diese Energie allein keine Transformation findet. Hat das bei der Diskussion dieser Figuren-Konstellation überhaupt eine Rolle gespielt?

JS Nein, das war überhaupt nicht die Diskussion. Die Diskussion war hauptsächlich, daß das Ganze »zur Selbstverständigung« geschrieben war, als »Experiment ohne Realität«. Was heißt das für uns, die wir das machen, nicht für die Figuren. Ein Ergebnis war dann dieser idente Raum für alle in der riesigen Simmeringhalle. Das war ein Ausdruck des Problems, das da heißt: was zieht es nach sich, wenn Zuschauer und Schauspieler einen identen Raum haben? Was muß man da aufgeben, zum Beispiel?

HTL Ein solcher in gewisser Weise utopischer Theater- und Lebensentwurf wie *Angelus Novus* kann einen auch in die Leere stellen. Es kann ein umgekehrter Effekt eintreten, dieses Sektenmoment, das Schrumpfen des Bezugshorizontes. Das ist eine Gefahr, die ihr gewiß nicht absichtlich in Kauf genommen habt, die aber objektiv in dieser Arbeitsform enthalten ist. Es geht ja um ein Arbeiten am Rand, bei dem auch enorme innere Disziplinierungen und viel Angstdruck bewältigt werden müssen.

AH Bei *Tod des Hektor* haben wir das ganz deutlich gespürt. Wir hätten ja sehr viel mehr daraus machen können. Aber eigentlich haben wir uns voneinander wegbewegt in so einem Angstvakuum, daß man vielleicht die Frage stellen oder beantworten müßte: ist das jetzt noch Theater, was wir da machen? Und jeder hat aber doch gemerkt: ja, das ist es. Weil man das ja auch unbedingt machen wollte.

Daß dieser Druck da war, stimmt natürlich schon, ich denke jetzt konkret z.B. an unsere Regel des Ausformulierens in Form von Protokollen. Jeder sollte schreiben. Was dann zu einem furchtbaren Selbstdisziplinierungs- und auch Unterjochungs- und Kontrollverfahren wurde.

HTL Was war letztlich das Motiv für diese Art der Kontrollen und Selbstkontrollen, die natürlich auch ein wenig an Parteidisziplin und Kollektiv erinnern?

AH Meines Erachtens war es der Versuch, diesen immer dunkel gehaltenen Kommunikationsecken auf die Schliche zu kommen, die entstehen, weil man sich im Arbeitsprozeß gewissen inneren und intersubjektiven Prozessen entzieht. Es ging darum, ein Regelsystem aufzustellen, um da Licht hineinzubringen, denn ohne Regelsystem würde man es nicht tun. Wir haben an die Regel als ästhetisches Hauptmittel unserer Arbeit geglaubt.

HTL Also Aufklärung?

AH Ja. Und dafür wollten wir aber wiederum im nächsten Schritt – das war es, was sich in dem Musikprojekt ausdrückte – eine weitere künstlerische Ebene einführen.



Josef Szeiler, 1988.
Foto: privat

Jeder sollte im Gesamtprojekt seine Projekte machen können. Es gab eine Phase, wo parallele Projekte entworfen wurden. Das Hauptdiskussionsthema zu der Zeit, als es um diese Regelfragen ging, war ja eigentlich, wie man soweit kommen kann, daß jeder Regiefunktion für alle übernehmen kann, wirklich jeder. Insofern ging es um den chorischen Organismus: daß es nicht einen gibt, der setzt und leitet, sondern daß es eine Zirkulation gibt in diesem Fortschreiten. Ich finde, Brechts Definition des »eingreifenden Denkens« subsumiert das, was ich mir unter dem chorischen Arbeiten vorgestellt hatte.

HTL Theater, Schule und Therapie?

JS Wenn man so will, war doch das griechische Theater eine kollektive Therapiestunde, Tage kollektiver Therapien. Und die Therapien sind jetzt individuell geworden. Dieses antike Modell ist natürlich nicht mehr zu erreichen, das ist mir schon klar. Deshalb hat mich die Antike immer interessiert – und Brecht. Shakespeare hat mich weniger interessiert. Ich hab' immer gedacht, alle Elemente gibt's beim Aischylos. Und bei Brecht fand ich wieder den Aspekt des Chors, quasi als Attacke auf das Spezialistentum. In der Theorie, nicht in seiner Praxis.

HTL Bei diesen Gedanken zu Therapie, Chor und chorischer Arbeit, fragt man sich manchmal, ob das nicht auch viel mit den Vorstellungen von Grotowski zu tun

hat und in gewisser Weise mehr vielleicht als mit denen von Brecht. Ich glaube, Brecht wäre nie so weit gegangen zu sagen, wir müssen bis hin zu vielleicht halb oder ganz verdrängten Regungen und Impulsen, die wir sonst lieber verheimlichen, uns erst einmal ein Stück weit offenbaren, um in der Theaterarbeit neue Phantasien entwickeln zu können. Während Grotowski oder Artaud genau das gesagt haben.

JS Ich weiß nicht, für mich ist's so: wenn nicht der Brecht wäre, wäre ich auf all das wahrscheinlich nicht gekommen. Da war der Brecht einfach der Vater der Dinge für mich und nicht der Grotowski. Worum es beim Chorischen geht, ist doch, daß man die Arbeit eigentlich so machen müßte, daß es gar nicht mehr ausgeht, daß einer allein das schafft. Diesen Ansatz müßte es doch haben. Daß man nicht freiwillig verzichtet auf irgend etwas, sondern durch die Arbeit gezwungen wird, sich anders zu bestimmen.

Aziza Haas, 1988.
Foto: privat



HTL Warum sagtest Du vorhin vom Theater und nicht von den anderen Künsten, die nicht minder bürgerlich sind, Malerei, Musik, Literatur, daß es da dieses Desinteresse, auch am Brechttheater gibt? Daß man gerade das Theater konsequent ruinieren müßte? Gehören nicht alle Künste dieser bürgerlichen Geschichte an, einer Ästhetik der Abbildung mit Aura und Kontemplation und bürgerlichem Subjekt usw., werden die anderen ästhetischen Diskurse nicht ebenso immer »uninteressanter«?

JS Ich glaub' ja gerade, daß, was das Problembewußtsein betrifft, für das, was du jetzt beschrieben hast, das Theater am weitesten ist. Die Künste sind, würde ich sagen, relativ verkommen, natürlich hauptsächlich durch gewisse Marktstrukturen. Sie haben kaum gesellschaftliche Relevanz. Die hatten meinetwegen die Renaissance-malerei oder die Kirchenmalerei. Oder in diesem Jahrhundert z.B. die mexikanische Malerei. Sie hatten diesen öffentlichen Gestus. Und den hat ja Kunst kaum noch, am ehesten noch Architektur, und zum Teil, ganz rudimentär, manche Bildhauerei.

HTL Zwischen den Anfängen in der Antike und dem Heute, wo es sich aufzulösen beginnt, spielt sich in der Mitte das bürgerliche, ein im wesentlichen dramatisches Theater ab, das eigentlich die tägliche Kinounterhaltung schon von Anfang an virtuell in sich hatte, nämlich Ge-

schichten zu erzählen, die man jeden Tag oder Abend wiedererzählt und variiert. Das wird natürlich noch immer fortgesetzt heutzutage. Das erfolgreichste Theater des 20. Jahrhunderts ist ja, wie man gut gesagt hat, das Theater des 19. Jahrhunderts.

JS Ich mein', ein Hauptproblem ist sicherlich der Theateralltag. Daß man begonnen hat, jeden Tag Theater zu spielen, ist, glaube ich, schon auch ein Untergang. Der Alltag ist an sich ein Widerspruch zu Theater. Es ist absurd, jeden Tag Theater zu spielen. Und, das weißt Du eh, ich find' andere Modelle – wenn du so willst, Bayreuth oder Oberammergau – eigentlich viel realistischer und adäquater für das Theater, auch der Zukunft, als den Alltag.

HTL Vielleicht hatte der Brecht der Lehrstücke eine verborgene Ahnung davon, daß das, was er da machte, auch keine Routineform des Theaters werden könnte. Das zu diskutieren fände ich interessant beispielsweise hinsichtlich der Spannung zwischen Ritual und Schulung, die da eine Rolle spielt. Benjamin schreibt in dem Text über das proletarische Kindertheater, die einzelne Aufführung in diesem Kindertheater sei so etwas wie eine Ausnahme, der »Karneval« im Prozeß einer Praxis von Übungen. Was ich noch für einen wichtigen Punkt an euren Entwürfen halte, ist, daß es sich gewissermaßen um praktische Theorie eines anderen Theaters handelt. So kann man eure Arbeit jedenfalls beschreiben: Angelus Novus und auch das, was ihr danach gemacht habt, sind sozusagen theatral realisierte gedankliche Entwürfe. Etwas überspitzt gesagt, hat das etwas von concept art.

JS Ja, und dazu gehört vor allem auch das Fest. Es ist kein Fest, das Theater, nirgendwo. Die Menschen sind unfähig geworden, am Theater Feste zu feiern. Und Belehrung ist es ja auch nicht. Es gibt da eine Dummheit des Theaters, die, wenn man auf Eisler Bezug nimmt, wie die Dummheit in der Musik. Hunderttausend mal durch Nacht zum Licht ist einfach zum Kotzen. Geblieben ist ein kümmerlicher Rest von einer kümmerlichen Form von Unterhaltung. Das ist der jetzige Zustand des Theaters und das war er eigentlich auch damals schon. Ich weiß auch nicht, warum man aus dem Theater alles rausgenommen hat, was irgendwie ein Fest ist. Wirklich, du kannst nicht rauchen, du kannst nichts trinken, du kannst nichts essen. Die Theater sind wirklich Kastrationsanstalten. Es ist nicht mal mehr ein Fest. Was zu einem Fest nicht gehört, ist, wie ein Krampfheini stundenlang dazusitzen, schön angezogen, und dann wieder nach Haus zu gehen. Du kannst dich nicht bewegen. Du kannst dich eigentlich auch nicht zeigen. Du kannst dich nicht verhalten. Du kannst es nicht bestimmen. Du bist dazu verdammt, dich irgendwie jetzt vier Stunden lang zu kastrieren und das Ganze dann zu beschreiben als unglaublichen intellektuellen Genuß. Jetzt, wo ich so nachdenk', hat der normale Theaterraum eigentlich sehr viel mit Kliniken zu tun. Du kommst rein, wirst da eingesperrt und dann kriegst du dein Valium, das ist die Aufführung. Du wirst ruhiggestellt, daß ja nichts Unvorhergesehenes passiert.

HTL Benjamin hat über Brecht geschrieben, in diesem Theater gebe es grundsätzlich keine Zuspätgekommenen. Es ist so diskontinuierlich, daß man mit dem »Dabei-sein« immer noch anfangen kann. Wie man also rausgehen können sollte, so auch später hineingehen. Das ermöglicht vielleicht diese entspannte Wahrnehmung mit eigener Entscheidbarkeit, wie weit man sich einläßt. Wie bei Wilsons »Pausen nach eigenem Ermessen« geht es vielleicht wirklich mehr um ein Geh-Theater als um Brechts Rauch-Theater.

JS Unbedingt ja, das Gehen unbedingt, und da gehört das Rauchen dazu. Im Grunde ist es eigentlich das Bedürfnis, die Probensituation jeden Theaters zu übertragen in die Aufführung, die Freiheit, die der Regisseur wochenlang hat, auch dem Zuschauer zu geben. Der Regisseur kann nämlich herumgehen während der Proben. Und Theater muß doch auch heißen, daß Zuschauer und Spieler einen Raum, ein Gebäude, eine Architektur ergehen können. Theater hat mit Architektur zu tun. Unglaublich eigentlich, daß die Theater überhaupt nicht die industrielle Entwicklung der Gesellschaft nutzen, die riesige Räume geschaffen hat, auch riesige Veranstaltungsräume. Es ist doch interessant: du kannst im

Berliner Olympiastadion in einer einzigen Aufführung so viele Leute reinbringen, wie das BE im ganzen Jahr Zuschauer hat. Du machst eine Aufführung im Jahr, hast 70 000 Zuschauer und hättest eigentlich einen Jahresbesuch des Berliner Ensemble. Dann gibt's Theater halt nur einmal im Jahr oder in einer Woche. Aber man macht Theater zumindest wieder zu einem Fest ... Lauter Bayreuths meine ich. Bayreuth, fixiert, einmal im Jahr, zwei Monate. Das reicht. Da kannst du alles machen. Pro Stadt, pro Region. Jede Region entscheidet für sich, wann sie das macht. Die Entwicklung der Verkehrstechnik, der Bewegungsmöglichkeit wird überhaupt nicht einbezogen. Es ist für die Leute ja kein Problem mehr, sich von Stadt zu Stadt zu bewegen innerhalb eines Landes. Aber darauf würde ich auf jeden Fall beharren: es ist ein Luxus und kein Beruf, Theater zu machen. Das ist wirklich das Argument, das man ziemlich vehement vertreten müßte. Nicht müßte, sondern muß. Und das mach' ich auch. Eine Ressource des Theaters ist Zeit. Und damit gehen sie um wie Bürokraten. Und das muß man gerade im Zusammenhang mit Brecht und mit dem Berliner Ensemble kritisieren. Ich bin nicht für die Armut, aber ich bin für den luxuriösen Umgang mit den Ressourcen, die da vorhanden sind.

Coming from Brecht?

Brecht's theater practice lagged behind his own writing standards, therefore the pedantry in his theory. The most productive elements of his theatrical theory are found in his genuinely literary texts; theory ages more quickly than poetry. The »Lehrstück« has played no role in the state theaters. »Angelus Novus«, a group committed to the idea behind the »Lehrstück«, pursued experiments with rules that also asked about the function of art. Enormous discipline and anxiety had to be confronted, and choral work was the method: theater as schooling and therapy. This encompasses the idea of festival, the Wagnerian model in Bayreuth. The rehearsal situation must be transferred to the production itself in order to achieve an identical space for the audience and actors that enables permanent change.

(Aus einem mehrstündigen Gespräch in Wien im Juni 1997.

Zusammengestellt und redigiert von Hans-Thies Lehmann)

*Josef Szeiler,
geboren 1948,
Regisseur, Wien/Berlin.*

*Born 1948,
director, Vienna/Berlin.*

*Aziza Haas,
geboren 1963,
Theatermechanikerin,
Wien*

*Born 1963,
theatre mechanic,
Vienna*

*Hans-Thies Lehmann,
geboren 1944,
Professor für
Theaterwissenschaft an
der Universität
Frankfurt/Main.*

*Born 1944,
professor for drama
at Frankfurt University*

RG Davis

Brecht/Science/ Ecology

To be socially engaged today is to be involved essentially in a scientific enterprise, that is, in ecology and in issues of how human/industrial activity is threatening habitats. Within the master's writings there are still suggestions for the present. One cannot throw out the pudding with the bath water or dump the toxic refrigerator down the hillside into a stream. »The pudding is in the eating,« and if you can taste the pesticides in your food, then you and the land are dying. We need a different dramaturgy administered here. »The theater can only adopt such a free attitude [a critical one] if it lets itself be carried along by the strongest currents in its society and associates itself with those who are necessarily most impatient to make great alterations there« (*The Short Organum*, §23).¹ At the present time the »strongest current« in my estimation is the environmental movement (ecologically/scientifically based). Only this is potentially able to undercut capitalist expansion and multinational destruction.

¹ *A Short Organum for the Theater*, in John Willett, ed. and trans., *Brecht on Theater* (New York: Hill and Wang, 1964), 179-205.

² See my *BB and Ecology*, *Communications of the International Brecht Society* 21.1 (May 1992).

³ Trans. by Michael Hamburger, in John Willett and Ralph Manheim, eds., *Bertolt Brecht Poems 1913-1956* (London: Methuen, 1976), 174.

I. Brecht and Ecology: Redoing a poem or never using it?

In a previous paper on this subject I examined one of the Keuner tales and other Brecht material that failed to help in engaging in ecological matters.² Here is another example I recently found which illustrates the need to restructure and reinterpret Brecht if we are to save him from classical pillory. Brecht's view and knowledge of science per se are not well informed by our standards. One of the memorable poems, *The Carpet Weavers of Kuyan-Bulak Honour Lenin* (1929), naively encourages ecological destruction.³ Instead of a bust of Lenin the carpet weavers decide to purchase a barrel of oil and pour it on the swamp to kill the mosquitoes. The key turning point in the hero-bust-mosquito matter appears in the second stanza of the poem:

*Shaking with fever and offer
Their hard-earned kopeks with trembling hands.
And the Red Army man Stepa Gamalev who
Carefully counts and minutely watches
Sees how ready they are to honour Lenin, and he is glad
But he also sees their unsteady hands
And he suddenly proposes
That the money for the bust be used to buy petroleum
To be poured on the swamp behind the camel's
graveyard
where the mosquitoes breed that carry
The fever germ.
And so to fight the fever at Kuyan-Bulak, thus
honouring the dead but
Never to be forgotten
Comrade Lenin.*

Finnland

Image not
available

due to copyright
restrictions

So the Red Army man introduces the notion of petrol on the swamp! Where was the Commissar? Didn't he have an inkling of how to solve the problem in another way? Wasn't the Red Army soldier educated more than the craftspeople of this village? If not, why not?

This is a triumph of Brecht's rethinking on heroes, however, it is also an ecological disaster, since the oil not only pollutes the swamp, which we now call a wetlands, it kills off as well the fish, beneficial predatory insects, and vegetation that feeds the fauna. Of course Brecht's point is not about the particular act of pouring oil on the wetlands; his point is that a tribute to Lenin should be one that does something productive, that improves the lives of people rather than simply making a symbolic gesture. Unfortunately Brecht chose to illustrate this point by an act that by today's standards is more destructive than productive. Ironically the bust of Lenin would have been the better choice in the long run, for at least it would not have done so much ecological damage. In the 1930s pouring oil on wetlands might have passed for sensible behavior, although Ernest Haeckel had been talking, writing, and proselytizing about ecology in Germany since the 1900s, Charles Elton had written on the subject in 1927, and certainly the great USSR must have had ecologists (who were not heeded) as well. Willett writes that even as late as 1957 Hanns Eisler set the swamp poem to music as a dedication to the 40th anniversary of the USSR, which by that time was in a state of full ecological mismanagement.

II. Question: Is it possible to use bb's theories about art and science to address today's most pressing social problems and needs?

John Willett writes: »Failing completion of *Der Messingkauf*, the *Short Organum* became (and remained) Brecht's most important theoretical work.«⁴ Written in 1948, the *Short Organum*, although containing provocative thoughts about the theater, in the wrong mouth turns into an annoying set of dictums. It was also commonly said among Brechtian theater folk that it was never discussed during rehearsals.

With reference to Brecht's understanding of science, the *Short Organum* is filled with contradictions. Brecht writes: »We have to think of ourselves as children of a scientific age. Our life as human beings in society. Our life is determined by the sciences to quite a new extent« (§14). With this view he considers the theater necessarily influenced by science and requiring new thinking, such as his Epic Theater. These developments, he says, are international and bring changes: »Scientific discoveries come together from different countries – crafts now expand, new forms of organization develop« (§15). All this produces new powers like steam electricity and machines. Brecht summarizes this section (in praise) of industrial-technological advances with the following anecdote:

I who am writing this write it on a machine which at the time of my birth was unknown. I travel in the new vehicles with a rapidity that my grandfather could not imagine; in those days nothing moved so fast. And I rise

in the air: a thing that my father was unable to do. With my father I already spoke across the width of a continent, but it was together with my son that I first saw the moving pictures of the explosion at Hiroshima. (§16)

There is the hint here of a contradiction within science. Brecht is uneasy about it. For one, he has lumped together science and technology, not a useful way to handle the enormity of the subject. Technology is often tinkering, whereas science is an investigation of nature. Tinkering produces steam engines, not explanations of the physical properties of steam or gravitational forces.⁵ In addition he cites the contradictions in his metaphors of representation. The swiftness of travel, the marvel and tragedy of technological accomplishments also bring the capability of both producing an atomic bomb and a rapid cinematic representation.

Brecht apparently is using science as an example for his new sort of non-naturalistic theater that focuses on changeable social conditions: »The new sciences may have made possible this vast alteration and all important alterability of our surroundings, yet it cannot be said that their spirit determines everything that we do«. The obstacle to the realization that conditions are alterable, »the new way of thinking«, is due to hobbling, he says, by the bourgeoisie. They have successfully exploited and »dominated nature«, but »where darkness still reigns« they (and science itself?) have prevented science from exposing the exploitation of human resources. That these two processes should be linked in one passage – exploitation of nature as good and exploitation of humans as bad – is intriguing. »The new approach to nature was not applied to society« (§17). In fact it was. Exploitation of nature and exploitation of humans were carried out. Rather than failing to »penetrate the great mass of men«, this reprehensible approach has been and is still being used by international bankers and multinational corporations. Brecht would like the so-called »new approach to nature« to be »applied to society«. What he could mean is the so-called flexibility of science rather than the exploitation of nature.

In the next segment he understands the exploitation of nature better:

In the event people's mutual relations have become harder to disentangle than ever before. The gigantic joint undertaking on which they are engaged seems more and more to split them into two groups; increases in production lead to increases in misery; only a minority gain from the exploitation of nature, and they only do so because they exploit men. What might be progress for all then becomes advancement for a few, and an ever-increasing part of the productive process gets applied to creating means of destruction for mighty wars. During these wars the mothers of every nation, with their children pressed to them, scan the skies in horror for the deadly inventions of science. (§18)

This is similar to the orthodox line that exploitation of humans creates surplus value, the only way of making profits, while communist control of the productive forces would liberate them to assist humans. In both cases the

4 Willett, *Brecht on Theatre*, 205.

5 Harold Dorn, *The Geography of Science* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991).

process of production (Taylorism / Fordism) ignores cheap and often free access to natural resources. While extracting minerals, the land is split and stripped. Where minerals are extracted, the less profitable rocks, soil, and disrupted landscape are abandoned, to be repaired by society or nature. The after-effects of resource extraction can be devastating. Brecht sees the exploitation of workers but not the natural one and then shifts the focus in his essay to war as the great crime. Certainly in the midst of massive destruction in the middle of Europe (1948) he has war on his mind but he misses the devastation war brings to nature. Nature – which makes it possible for humans to survive – is barely present in these passages.

The ever debatable prologue of *The Caucasian Chalk Circle* provides us with a schematic theoretical discussion. The discussion concerns the best use of the valley, whether the older residents shall retain their valley, or whether it should be put to another use. However, while the discussion is about dams and irrigation in an industrial labor society, the play is about »good mothering,« surely the most craft-labor intensive activity.

The old peasants, who have only a nostalgic interest in their valley, accept the dam and irrigation project as if there were no alternative. The government expert along with the agronomist present plans devised by local soldiers who, while fighting the Nazis, had the idea for raising horses and fruit trees. A peremptory and flaccid discussion takes place. The cement project wins, but there will be a play which is to address this matter. In the play, however, no cement irrigation projects are apparent, whereas Grusha's troubles are played out in full. In using the old tale of the chalk circle, Brecht does not make a connection with industrialization, but rather with craft and agricultural-rural work. At the end we are left with the oft quoted message:

*And you who have heard the story of the chalk circle
Bear in mind the wisdom of our fathers:
Things should belong to those who do well by them
Children to motherly women that they may thrive
Wagons to good drivers that they may be well driven
And the valley to those who water it,
that it may bear fruit.*

In an ecological discussion the last notion, if it includes damming the river, would have to be debated. Not all food production is good for the biota, the soil, or the people. Perhaps wandering goats do less damage and produce better cheese than dams and irrigation projects. Dams silt up, irrigation produces saline soils, water diversion destroys habitat. Streams deliver fish and insects, feed riparian (trees, insects, plants) zones, as well as provide water for fruit trees. Perhaps more fish and less fruit? Any hydrologist will confirm that dams work well in the short-run for hydroelectric and some irrigation purposes, then they produce silt, fish-habitat damage, and other consequences. Major dam projects have turned into ecological nightmares. Did Brecht know this? Obviously not, but we now know it.

III. Reconstructing bb

Brecht is determined to play for the people who take production and society apart and put the whole thing together. Yet these very workers, or »river straighteners,« »tree sprayers,« »automakers,« are often narrowed by their activities. The industrial productive model, assembly-line oppression, and nature-destroying product demean the worker, diminish the mind, and turn sensible people into couch potatoes, who prefer their nature, if at all, in flat pictures. Brecht praises industrial production, while he and his colleagues were engaged in craft labor: intensive intellectual-artistic production, all demanding hands-on skilled effort, time, study, and practice. Neher, Eisler, Weill, Weigel, and the actors were producers, but not in the sense of auto factory labor, and that distinction is not made clear in this theoretical statement. It dominates, however, all the stage productions and the plays. This is perhaps the ultimate visual and dynamic lesson we learn from studying the plays on stage and in print rather than the theoretical comments in the *Short Organum*. Brecht's emphasis is on craft labor where the maker influences the creation and retains control of the final product. They all can see their own »brush strokes,« so to speak.⁶

Despite Brecht's industrially exploitative assertions he continues with this useful intellectual view: »What is that productive attitude in face of nature and of society which we children of a scientific age would like to take up pleasurably in our theater?« »The attitude is a critical one« (§21 and §22). Ah hah, a good thought, the Brecht we believe in. Yet this critical view is overlaid by a less critical one. Brecht takes the same idea to his usual social place, the work place, and includes workers who do as much damage as possible with those who do less damage to nature. Here is yet another contradiction, similar to Brecht's lack of distinction between science and technology. He needs a more precise definition of workers to distinguish between those who protect and assist nature and those who destroy and disable habitats.

Faced with river, it consists in regulating the river, faced with a fruit tree, in spraying the fruit tree; faced with movement, in constructing vehicles and aeroplanes; faced with society, in turning society upside down. Our representations of human social life are designed for river-dwellers, fruit farmers, builders of vehicles and upturners of society, whom we invite into our theatres... (§22)

One would have to add to this passage that it is also necessary to retrain their inner-sight so that the river straighteners, the fruit-tree sprayers, the auto workers will begin to refuse to behave uncritically and anti-socially towards nature. For the following we can still take Brecht at his word.

*We particularly ask you –
When a thing continually occurs –
Not on that account to find it natural,
Let nothing be called natural*

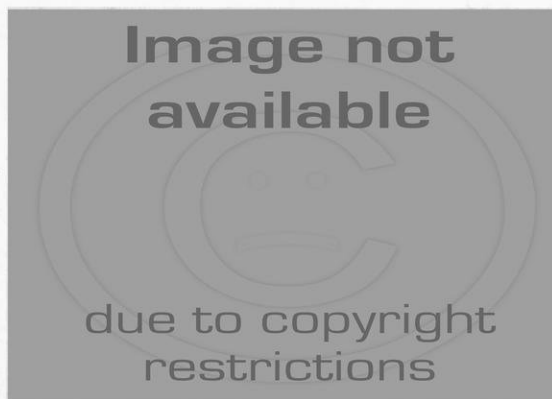
⁶ Walter Benjamin, *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations* (New York: Schocken, 1969).

*In an age of bloody confusion
Ordered disorder, planned caprice,
And dehumanized humanity, lest all things
Be held unalterable!*

This is the opening remark in *The Exception and the Rule*.⁷ The tale reveals events manipulated according to self-interest. Fortunately the judge is a sort of Azdak / Keuner composite who explains the whole thing. If we were to apply this to science as well as social relations then we come upon a far more useful way of using science and interfering with its abuses. The natural world is not natural, nor is it unchangeable since all descriptions are filled with ideological content (Roland Barthes et al.). The Epilogue helps us in today's matters as well.

*So ends
The story of a journey
You have heard and you have seen
You have seen what is common, what continually occurs
But we ask you:
Even if it's not very strange, find it estranging
Even if it is usual, find it hard to explain
What here is common should astonish you
What here's the rule, recognize as an abuse
And where you have recognized an abuse
Provide redress!*

Even though this play reeks of 1930s notions of capitalism, this way of thinking, applied to science, is appropriate for our era. With more space we would have to examine *Galileo* (science for the masses or the elite), *Turandot* or *the Congress of Whitewashers* (good vs. bad thinking), and other works such as *Good Person of Setzuan* (manufacturing cigars and cigarettes in this age of cancer). Brecht's cigar-smoking picture would have to be turned to the wall. It's a joke, if you haven't had cancer (yet).⁸



Insel Lidingö, Schweden
1939.

Foto: Ruth Berlau

Von Berlaus Hand auf
der Rückseite des
Abzuges im BBA:

7 *The Exception and the Rule*, Trans. Eric Bentley. In *New Directions 15* (New York: Meridian, 1955), 45-69.



8 *Thanks to Bonnie T. Borenstein for clarifying the text.*

Brecht / Naturwissenschaft / Ökologie

Brecht folgend, daß das Theater sich mit den »stärksten Strömungen« in der Gesellschaft verbinden muß, betont der Autor die Notwendigkeit einer wissenschaftlich begründeten ökologischen Bewegung als das Instrument des kritischen Eingreifens heute. Brechts eigene Ausführungen über die Naturwissenschaft und Technologie waren nicht ohne blinde Flecken: ein Modell der Produktivität, das die Unterschiede zwischen industrieller Arbeit und intellektuellen Prozessen im Theater nicht wahrnahm, oder sein Unwillen, Arbeitsformen zu unterscheiden, die die Natur schädigen oder schützen. Brechts Überzeugung, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse veränderbar sind, müssen heute auf die Naturwissenschaften übertragen werden: die Natur ist nicht natürlich, und die Wissenschaft ist nicht unveränderbar.

RG Davis
geboren 1933.
Gründer der RG Davis
Mime Troupe (1959,
San Francisco Mime
Troupe) sowie des
Center for the Study of
Bertolt Brecht and Epic
Theatre in Berkeley von
1975-80.

Born 1933. Founder of
the RG Davis Mime
Troupe (1959, later
known as the San
Francisco Mime Troupe)
as well as the Center
for the Study of Bertolt
Brecht and Epic
Theatre in Berkeley
from 1975-80.

Gert Neumann

Dichte

*Gert Neumann
geboren 1942,
Schriftsteller;
lebt in Berlin.*

*Born 1942, writer;
Berlin.*

Artikelscheue Worte erlauben dem Verstehen ein wenig tändelnd im Schatten des Imperativs der um ihre Stellung im Gespräch eigentlich kaum verlegenen Begriffe zu verweilen; dort nämlich, wo das Verstehen durch unberirrtes Beharren auf seinem Recht zu einem fröhlichen Verstand, das Schweigen des für die Bildung des Begriffs im Gespräch notwendigen Worts zur Anwesenheit erklären kann. Jemand spricht beispielsweise von Dichte und sprachlicher Qualität eines Textes; und er nennt diesen Text rasch noch im Begeisterungssog über so gefundene Bequemlichkeit beim Bestimmen eines Gesprächsstoffs, vielleicht aus Verlegenheit wegen der Größe des nun errufenen Gegenstands –, einen Jahrhunderttext; und damit scheint wie selbstverständlich ganz nebenbei für das Gespräch allgemein ausgemacht, daß es sprachlich wohl unumgänglich sei, die Wirklichkeit des Begriffs DICHTe dem bedeutungslosesten aller Worte, also dem Ist anzuvertrauen. Der Satz im Gespräch über Dichte sagt: das ist ein Jahrhunderttext, von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte. Dichte –, eben so, als hätte niemand, auch nicht Franz Kafka, in dieser Sache bemerkt: »Es bedeutet fraglos ein gewisses Glück, ruhig hinschreiben zu dürfen: Ersticken ist ein unsagbar schrecklicher Tod –; freilich unsagbar, somit wäre also wieder einmal nichts gesagt!« *Parvus error in principio magnus est in fine.* Das will ungefähr sagen: ein kleiner Irrtum am Anfang, bei der Eröffnung des Ganzen aus seinem Ursprung, wird am Ende zu einem großen. Ja, weshalb wohl wird Franz Kafka nur mit einem vollkommen unerforschten Zögern ein Dichter genannt? Wahrscheinlich doch wohl deshalb, weil irgendwie beim Lesen seiner Texte bekannt wird, daß man gemeinsam mit ihm ein unbewußt herrschendes Nichts bemerkt –, über dessen Dasein wir im Grunde wissen, daß sich jede Aufmerksamkeit auf dieses Nichts zu einem Entdecken von Fragmenten entwickeln wird, in denen sich das Bemerkte nicht fassen läßt. Das Urteil. *Tichter, poete, compiler, dictator, inventor carminis.* Dichtung wird aus der Hand der Sprache empfangen; und das Scheusein eines Begriffs vor einem Artikel weist eventuell dorthin, wo sich der Dichter unbewußt oder bewußt gar nicht aufhalten kann. DAS DICHTe zu schaffen, heißt sicherlich, ein geistiges Material wie eine Objektivität zu umhüllen; ungefähr so, wie beim Dichtschweißen eines später dann wasserdurchlaufenen Rohres. DIE DICHTe ist in diesem Zusammenhang wahrscheinlich das Ideal, dessen Erscheinen im Gespräch irgendwie störend wirkt. Und DICHTe, zu allem Überfluß noch als kategorischer Imperativ absichtlich schweigend verstanden, entzündet ein Lächeln im Gespräch, in unserem Fall über Bertolt Brecht. Der Person BRECHT bin ich in meinem Leben einmal nachts auf dem Untergrundbahnsteig des Stadtbahnhofs Friedrichstraße begegnet; dort, wo man in Richtung Oranienburg abfahren kann. Ich war als Sohn einer Schriftstellerinmutter im »Berliner Ensemble« gewesen; ich hatte zusammen mit meiner Mutter etwa den »Kaukasischen Kreidekreis« im staubarocken Brechttheater erlebt; und, ich hatte im Theatersaal unter dem feierlich vollkommenen Hinabglimmen des Kronleuchters die in

Wirklichkeit vorläufig revolutionär souverän endende Verachtung des bürgerlich Schönen als einen wesentlichen Bestandteil der Inszenierung begriffen – , allerdings unter einem scheuen Vorbehalt, daß für mich noch zu klären war, ob das Gegenstück des bürgerlich Schönen nicht eigentlich mit meinem bereitwilligen Verstehen der Bedeutung des Staubes auf dem (wie ich erst viel später erfuhr) wilhelminisch genannten Goldstück im Theater verbunden oder sogar erst entstanden war. Ich war noch neu auf der Welt; und mir erschien es nicht unbedingt zwingend, mich der Zeitästhetik zu unterwerfen, ohne ihre Logik zu verstehen. Ich war, im Theater Brechts, der sicherlich peinlichst genauen Einfachheit des leinenweiß wehend aufgerissenen Brechtvorhangs atemlos erschrocken erlegen gewesen; und ich war froh, daß endlich die den mir unbekanntem Ideologen außerhalb der Inszenierung stumm als Schild vorgehalten gewesene Picassotaubenkurtine konsequent abrupt in der Höhe des Theaters verschwunden war. Ich war am Ende der Vorstellung, auf dem Bahnsteig Friedrichstraße, ziemlich weit im Pathos der wie im Leben nicht in meiner Erinnerung nachhallenden Partizipien »versenkend, hausend, fliegend, rollend, untergehend...« aufgerichtet gewesen; als mich ein geflüsterter Hinweis meiner Mutter neben mir auf dem Bahnsteig erreichte. Meine Mutter bedeutete mir, ganz in unserer Nähe auf dem Bahnsteig in irgendeiner Einsamkeit nachts um halb zwölf stünde Bertolt Brecht; der in der Bemerkung meiner Mutter, die mir die Welt zu erklären versuchte, allerdings nur ein Zweitgänger der ihr als wirklich bekannten Erscheinung Brechts gewesen war. Der Brecht in unserer Nähe war im Urteil meiner Mutter größer als Brecht und hagerer.

Erwartend die letzte Bahn in Richtung Oranienburg war auf dem dunkeln Glimm des Granitersatz des Bahnsteigs die Brechtlegende im dunkelblauen Arbeitsanzug aus purer Seide, ausdrücklich, gestanden –, was im Gespräch zwischen mir und meiner Mutter ein sehr besonderes Elend gewesen sein sollte, und war. Der Bedeutungsumfang des Elends war ungefähr die Seidenlüge des Bürgers, der mit der Zurückverfremdung der Verfremdung im Sprechsaal des Brechttheaters stumm beschäftigt war..., und ich hielt es im Gespräch mit meiner Mutter durchaus als gegeben, daß sie nicht und ich nicht, den wirklichen Brecht neben uns wollte. Der Zweitgänger Brechts neben uns war irgendwie bequemer; denn, was war wohl in Wirklichkeit, wenn Brecht zusammen mit uns nachts auf dem Bahnsteig Friedrichstraße im Imperativschatten plural tatsächlich war? Ja, ich habe zu gestehen, daß ich bei meinen Begegnungen mit dem Namen Brecht immer den Pluralimperativ: brecht! aus freundlich gemeinter Bosheit mitverstand. Also, was war eigentlich, um die Erzählung über diese Begegnung mit Brecht auf dem Bahnsteig Friedrichstraße kurz zu machen –, was war mit der möglichen Solidarität zum richtigen Brecht nachts am Ende der Vorstellung in seinem Theater: in dem wir und durch uns er zweifellos ein Bewußtseinsfest genossen hatten? Und ach, was war eigentlich das Verhältnis zum Doppelgänger Brechts, der außer dem Schnitt des Anzugs auch Brill' und Haarschnitt übernommen hatte! Wo, ja, wo war die Sprache zu dieser Seidenverwandlung der Legende, die sowas wie die doppelte Negation gewesen war, und die im hegelschen Sinn wahrscheinlich aufzuheben war. Ich habe in dieser Sache wahrhaftig zu gestehen, daß ich wirklich eines Tages im berliner Telefonbuch nachgesehen habe, um endlich für mich zu klären, ob es den Namen Brecht überhaupt als bürgerlichen Namen gibt. Ja, so weiß ich nun zu sagen, es gibt ihn; wenn auch nicht sehr oft, und dann noch in der Institution der Brechterben versteckt. Aber, mit diesem, Hineinsehen ins Telefonbuch ist die Person Brecht in meinem Verstand endlich aus dem Imperativschatten hervorgetreten, die zuvor in dem Hallen der Mittelworte: »...sengend, jagend, verzweifelnd..., ächtend, bemerkend, sagend, verheerend, übend...« also vollkommen objekt-umschließend durch mein Verstehen verbannt gewesen war.

Ich habe erst nach dem Ende des Realsozialismus, den Brecht nicht mehr kennenlernen konnte, weil er 1956 starb –, in der »Kleinen Grammatik« aus dieser Zeit, in einer Ausgabe des Druckhaus Leipzig über den »Sinn des Partizips« (hallo!) nachgelesen: daß das Präsenspartizip den Verlauf einer

Handlung darstelle, ohne auf deren Vollendung gerichtet zu sein. Es habe, las ich, vorwiegend aktivistischen Sinn: der lesende Student, das nachlassende Fieber. Nachlassend, das Fieber; lesend der Student –, um bei Bertolt Brecht zu bleiben. Das Perfektpartizip drücke die Vollendung der Handlung aus und habe bei adjektivischem Gebrauch allgemein passivischen Sinn. Und so käme es, las ich, daß man sagen könne: der gelesene Brief, aber nicht, der gelesene Student. Das Perfektpartizip reflexiver Verben, las ich, könne man deshalb nicht als Attribut gebrauchen: die Richter, die sich mit dieser Sache befaßt haben; und nicht, die mit der Sache befaßten Richter. Früher, las ich, konnte im Deutschen wie in allen germanischen Sprachen das Präsenspartizip auch im passivischen Sinn und das Perfektpartizip im aktivischen Sinn verwendet werden. In bestimmten Fügungen sei dieser Gebrauch noch lebendig: die betreffende Person, die fahrende Habe, die melkende Kuh. Und im aktivischen Sinn des Perfektpartizips, las ich: »ein gedienter Soldat, ein gelernter Handwerker, die berittene Polizei, eine studierte Frau, oder ungefrühstückt davongehend.« Ich, der ich in der »Kleinen Grammatik« von 1953 nachgelesen habe, um einen bestimmten Schauer bei der Begegnung mit den Partizipien bei Bertolt Brecht endlich zu klären (objektumschließend!), wollte eigentlich nur in die Lage kommen, sagen zu dürfen, das Partizip ist in der Sprachgegend um Bertolt Brecht mit Sicherheit anzutreffen; und das hat unbedingt etwas zu bedeuten. Ich wollte, ich könnte Brecht fragen, oder ich hätte damals den Doppelgänger Brechts gefragt, ob er sich mit dem »Sinn des Partizips« beschäftigt habe. Ich wüßte sehr gern, ob Brecht in der »Kleinen Grammatik« von 1953 gelesen hat. Dann nämlich hätte Brecht das sehr Erstaunliche gelesen: »Aus dem Präsenspartizip und dem Infinitiv wird eine eigentümliche Mischform gebildet. Sie hat passive Bedeutung. Im Deutschen haben wir dafür keine Bezeichnung. Sie entspricht dem lateinischen Gerundivum: das zu bearbeitende Material«. Brecht hat ungefähr zur Erscheinungszeit der »Kleinen Grammatik« (in deren Vorwort zwei Zitate von Marx und Stalin direkt nebeneinander sind. Die Sprache ist die Wirklichkeit des Gedankens, sagte Marx. Und Stalin sagte, die Sprache dient der Gesellschaft.) ..., Brecht also hat etwa zu dieser Zeit in sein Arbeitsjournal geschrieben: »Berede mit henselmann motive für plastiken in der stalinallee. die drei trümmerweiber. der konditorlehrling. kohlhaas mit den gäulen, schlage vor, unten in den wohnhäusern reliefs mit einem aktivisten, der am bau arbeitete.« Oh ja, an diesen Eintragungen fällt mir heute sehr viel auf. Aus den berliner Trümmerfrauen werden Weiber. Kohlhaas Pferde sind Gäule. Und unten in den Wohnhäusern regt Brecht Reliefs an, mit einem Aktivisten, der am Bau arbeitete. Reliefs plural mit einem Aktivisten, der am Bau arbeitete. Was hatte das alles zu bedeuten?, und ich wollte, ich hätte damals auf dem Bahnsteig nachts schon Lebenszeit gehabt, gleichgültig, ob mit dem Doppelgänger Brechts oder mit dem nach dem Theaterabend im Theater am Schiffbauerdamm vorstellbar einsam schwangeren Brecht, diese mir da irgendwie begegnenden Dinge zu besprechen. Stattdessen habe ich später aus Zweifel oder Ehrfurcht vor der Partizipiendichte..., und da schon aus Müdigkeit an der mir in meiner Jugend begegnenden Legende vom zensierten Brecht in der DDR: jahrzehntetief in einem Brecht unbekannt gebliebenen Land hinter dem »antifaschistischen Schutzwall« eines Tages alle meine mir gehörenden Bücher von Brecht beim Antiquar verkauft; und beschlossen, in den mir wichtig erscheinenden Angelegenheiten selbst etwas zu machen. Heute wundert es mich seltsam nicht, wenn von Brecht die Rede ist, vollkommen Gegensätzlichem zu begegnen. Jemand sagt, daß Brecht als Kommunist, dem man wohl kein politisches Bewußtsein absprechen könne, geglaubt habe, der Nationalsozialismus sei nur ein vorübergehender Spuk. Und ein Anderer sagt, Brecht habe sein Verhältnis zum Nationalsozialismus so formuliert. »In der Roten Fahne stand noch: wir werden siegen, da hatte ich mein Geld schon in der Schweiz«. Ich gerate nicht mehr in Verzweiflung, in ein und der selben Sache genaues Gegenteil zu hören. Ich denke, diese Art der Gelassenheit ist mit der Erfahrung des wirklichen, des realen Sozialismus zu erklären. In meiner Beziehung zu Bertolt Brecht

geht es dabei um drei Jahrzehnte. Brecht ist damals in meiner persönlichen Meinung im Dickicht der Hämie nach Stalins Tod gestorben..., die von der vorläufigen Unendlichkeit behaupteter Realitäten wußte, welche vom verantwortungslosen Bejahen des Sozialismus entworfen worden war; und die Chrustschows geheime Rede vor dem XX. Parteitag der KPdSU wahrscheinlich nicht mehr einzudämmen vermochte. Brecht scheint an dieser Erkenntnis krank geworden zu sein; und mich betrifft es sehr, wenn ich die letzten fünf Zeilen in dem Gedicht »Böser Morgen« lese:

Heute nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend
Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und
Sie waren gebrochen.

Unwissende! schrie ich
Schuldbewußt.



Ach, Bertolt Brecht, wäre es doch möglich gewesen, miteinander zu sprechen. Nach Brechts Tod habe ich an jedem Arbeitstag den blauen Arbeitsanzug getragen. Ich habe den Beruf Traktorist gelernt; und bin pflügend und eggend und grubbernd und säend auf den Feldern im Norden Berlins gewesen. Der Vater meiner Schwester war einer der Meisterschüler bei Bertolt Brecht gewesen. Der Vater meiner Schwester ist in das Gefängnis der DDR gekommen. Mit meinen heutigen Erfahrungen zum Denken in der Praxis des realen Sozialismus der DDR fällt es mir nicht schwer, anzunehmen, daß es für Brecht gedacht gewesen war, als man seinen Meisterschüler unter politischen Vorwürfen verhaftet und verurteilt hatte. Ich habe drei Jahrzehnte später solche Dinge selbst erfahren; und ich weiß nun, es ging bei solchem Geschehen um die Zerstörung der möglichen inneren Dichte eines Menschen. Das Fachwort war Liquidation; und solch ein Begehren überstehen zu lernen, war für Brecht wahrscheinlich ein noch unzumutbarer Gedankengang gewesen. Ich habe mir eines Tages gedacht, daß die realsozialistische Geschichte nicht außerhalb der Geschichte sei; und da ist es mir leichter gefallen, hinter den Sinn des Begehrens des Geschehens zu kommen. Ich habe versucht, das Begehren des Geschehens ernst zu nehmen; und damit beginnt Geschichte, die Verbesserungswünsche und Eingaben an den Staatsrat der Deutschen Demokratischen Republik nicht sehen wollte. B.B. – , gemacht, denn irgendwie geht es heute darum, Erinnerung an diese Geschichte zu dichten. Wenn es ausgemacht war und ist, daß Sprache die Macht hatte und hat, jede beliebige Katastrophe anzurichten, weshalb soll eigentlich dann nicht auch das Gegenteil möglich sein. Immerhin steht der bis zum Verschwinden sich und der Welt erzählten Geschichte des Sozialismus das Schweigen der Erfahrung gegenüber; und es bleibt, B.B., zu vermuten, daß in diesem Schweigen ein Wissen um die geistigen Realitäten lebt. Das Geheimnis, daß zu geschehen Etwas ständig behauptet und Irgendwas nicht geschieht, weil es tatsächlich nicht geschah ..., das ist eine längst noch nicht entdeckte Gegend für das Gespräch. Vielleicht, sehr geehrter B.B., läßt sich beim Sprechen über Ihren »Fatzter« in dieser Sache begegnen. Ja, der »Fatzter«, von dem Heiner Müller sagt: das ist ein Jahrhunderttext, von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte. Für mich war Heiner Müller der Freund des Vaters meiner Schwester, welcher in den von Brecht berührten Angelegenheiten irgendwie ins Gefängnis gekommen ist. Die Mutter neben Bertolt Brecht oder seinem Doppelgänger auf dem nächtlich bewußtseinsöden Bahnsteig Bahnhof Friedrichstraße ist nach dem Verschwinden der realsozialistischen Macht nach Tunesien emigriert, wie sie von dort aus ausdrücklich sagt.

Die Sache mit der Artikelscheue mancher Begriffe ist geblieben, mal sehen, ob uns solche Aufmerksamkeit unter der schützenden Hand der Sprache weiterbringt.

*Kreidekreuze.
Ein Kinderspiel,
Berlin 1947.
Foto:
Friedrich Seidenstücker
bpk*

Richard Foreman

Like First-Class Advertising

An Interview
by Arnold Aronson

Richard Foreman is one of the most significant theatre artists of the last thirty years. As a director, playwright, designer, and producer, he has created a body of work that continually confronts the perceptual experience of the spectator and examines the process of artistic creation. He has always acknowledged the influence of Brecht on his early development, although there is little apparent similarity in either writing or directing between Brecht and Foreman. That Foreman remains strongly identified with Brecht stems largely from a conscientious application of a form of alienation in the staging of his plays. As he states in Rhoda in Potatoland (1975): »Only by being a tourist can you experience a place.« Foreman has abandoned narrative, character, and empathy – the building blocks of most Western drama – in favor of a theatre that records the flow of consciousness. It is a rigorous theatre of ideas in which the concepts are made manifest through a unique visuallaural style. »My plays,« Foreman has written, »are an attempt to suggest through example that you can break open the interpretations of life that simplify and suppress the infinite range of inner human energies; that life can be lived according to a different rhythm, seen through changed eyes.« Using a wide range of »Brechtian« devices, Foreman frustrates habitual modes of perception. But rather than engage the audience in a dialectic, Foreman is interested in disruption for its potential for personal transformation, not for overt political change.

Although Foreman still employs much of this stylistic vocabulary and still disrupts the empathetic response to the performance, he no longer feels that Brecht speaks to him or, for that matter, to the current world of art or society. Nonetheless, some of the individual plays still appeal to him and he will be directing Mahagonny at the Lille Opera in France in the spring of 1998.

Arnold Aronson You discovered Brecht as a high school student in the early 1950s – before many theatre people in the United States knew much about him – when you read about him in Mordecai Gorelik's book, New Theatres for Old. What was it about Brecht at the time that appealed to you?

Richard Foreman I went to all these Broadway shows in the fifties and practically everything was based upon the desire to have a kind of encounter group in the theatre. The actors were up on stage, and no matter what they were playing, they were reaching out toward the audience saying, »Love me. Love will solve all our problems.« And all of a sudden I came upon this statement about the alienation effect and about this man whose theatre was calculatedly cold and resisted emotional involvement. I must have been 13, but immediately I felt, »My god, this sounds like what I've been looking for and what I don't find in all this theatre that I'm going to see.«

At the risk of being psychological, is there some reason you resisted emotional involvement?

I think it probably is psychological. In later years I've obviously theorized a lot about why I think that [empathy] is not the way art should proceed. But I guess I intuited it in those days. First of all, I was growing up in Scarsdale in the early fifties, and I always felt like a misfit. In the context of that very repressive, McCarthyite culture that valued a kind of superficial friendliness, it seemed horrendous to me. So by being asked to solve all problems by being friendly and loving the kinds of people who were generally represented on the stage, seemed to me to be ignoring some much more interesting potentiality of human life. I wasn't aware of what that might be, but I knew something was wrong, something was missing.

So as you got older, were you responding to the political side of Brecht?

Well, theoretically yes. Being a 13 or 14-year-old in an environment that was so anti-Communist, so McCarthyite, I of course identified myself as being in the far radical left. I remember sitting around the swimming pool at my father's golf club, which I hated to go to, thinking, plotting, how my first composition in 7th or 8th grade was going to be, »Why I Think Communism Is Good« and create a bit of a scandal. Of course, I never wrote that composition. Even though I flirted with trying to write politically committed art at various times, that's not where my heart lay. Gorelik was talking about Brecht in the context of politically progressive art, but it didn't mean very much to me. I had no context in which to really understand what that meant. How could Brecht's political commitment mean that much to me when I was 14 years old living in Scarsdale? I identified with the anti-McCarthyite forces in America, but that's really not the context of Brecht's politics.

You are quoted in a 1974 interview [Yale Theatre] as admiring In the Jungle of Cities, Baal, and especially

Puntila. *What interested you about these plays then, and do they still hold any interest for you?*

Those early plays still seem to be more interesting. The problem that I have with Brecht these days relates to a similar problem that I had directing Vaclav Havel's *Largo Desolato* [Public Theatre, New York, 1986]. Of all the plays I've done, that was the one in which I felt that the play itself was not struggling with something imponderable, inexplicable – the great mystery. Though I respect the play, all the other plays that I've ever done, on some level, have meant that I've had to struggle ultimately with metaphysical questions. I think that's what's lacking for me these days in Brecht – his confronting of some undefinable force. Now the early plays to a certain extent do struggle with that. Brecht in later years, of course, would have said, »Well, when you're young you believe that these problems are psychological or spiritual; then, as you become politically sophisticated you realize that, subjected to a Marxist analysis, these problems are really the product of a particular social situation or social class.« I don't really believe that. Obviously I believe there are many profound insights that Marxism allows us to uncover. But for me, art is not the effective place to deal with rational analyses of political or any other kinds of problems. Art is a place to entertain the irrational. It remains that for me. But that's my interest.

When you began creating your own theatre in the late sixties, was Brecht in your mind at all as you worked to distance the viewer from the event?

Oh, very much, very much. There's no question that I wouldn't be doing what I was doing were it not for Brecht – most of my ideas came from reading and thinking about Brecht. I first finally read some Brecht in Eric Bentley's early anthologies. As soon as I read *The Threepenny Opera* – we had a little summer theatre in Scarsdale when we were students – I wrote a letter to Lotte Lenya asking her for permission to do it. I asked her, since we were in high school, would she give us permission to change Macheath's whores into his sisters. She never answered. [Laughs]. I guess the first Brecht production I actually saw was Eric Bentley's production of *The Good Woman of Setzuan*, which I liked very much. But the reason that I included *Puntila* in my list was that I saw a production of it in Boston directed by Steven Aaron; Ray Reinhardt I remember played Puntila and Anne Meara played the girl. She was fantastic. And I think that production convinced me that *Puntila* was one of my favorites. But *Puntila* today is too schematic for me.

Would you ever direct Brecht again?

I'm about to do, finally, *Mahagonny* in Lille, France late next spring where I directed *Don Giovanni*. So I will actually be getting back to Brecht. But let's face it, there was that big fight between Brecht and Weill about which direction they wanted to pull *Mahagonny*, and I guess I have to say I'm on Weill's side. I will also add that my production of *Mahagonny* is certainly going to try to

twist perversely the political content. I'm just starting to work on it, but at the end I know they're not going to stand around waving placards. I suspect that the end will be sort of like an Italian religious procession where instead of carrying a big plaster saint of whoever it is, they'll be carrying a big plaster statue of Jimmy Mahoney. The thing will be taken into sort of Baroque s & m directions.

Why?

Because I find the political content at this point very obvious, self-evident, and boring; we've seen it a million times. And I'm always interested in trying to find something on a different psychological level. Psychologically what drives these people that we don't know about? Again, I'm trying to find out how to make contact with other, unfathomable forces.



Heiner Müller said that »to use Brecht without criticizing him is to betray him.« Is your approach to Mahagonny a critique of Brecht?

Foto: Ruth Berlau
BBA

I'm not so much interested in critiquing Brecht. I'm interested in undergoing a process that is similar to what I found myself doing when I staged a play by the other great teacher I had - who I also don't exactly reject but I'm not crazy about any more: Gertrude Stein. When I did *Doctor Faustus Lights the Lights* in Paris [Festival d'Automne, 1982], I was reacting violently against the little Stein which treated her as a cute, school-mistress type, aunt-type lady, and I wanted to discover whatever terror was inside Gertrude Stein, which I was convinced was there. I found some dark, scary things in *Doctor*

Image not available

due to copyright restrictions

124 East 57th St.
New York, 1946.
Foto: Ruth Berlau
BBA

Faustus and I would like to think that I can find some similar energy working in *Mahagonny*. So it's not a critique, it is a psychoanalysis of the piece if anything [laughs].

For many, Brecht always must be situated in a Marxist context; the dialectical aspect of the work is paramount. Some critics who have acknowledged the Brechtian »aesthetic« in your work were disturbed by the lack of Brechtian »dialectics«. Is it possible to do Brecht without the political dimension?

Well, I suppose we'll find out! *The Threepenny Opera*, of course, was attacked by certain Brechtian aficionados when I did it because they claimed it ignored the political aspect of the piece. Lotte Lenya was disturbed because she thought it ignored the comic aspect of the piece. Indeed, I did ignore the comic aspect because I was trying to perform a kind of operation on the audience that was similar to the operation that I thought Brecht was trying to perform on his audience in his context. Maybe *Threepenny Opera* is not a good example because he was hardly a sophisticated Marxist at that point; he was just getting his feet wet, as it were. But I felt that just as it was appropriate in the Berlin of his time to show that capitalists were really a bunch of raffish thieves, I wanted, in the context of America in the mid seventies – and especially at Lincoln Center, this sort of Pentagon-like, Defense Department building for the arts in the middle of New York City – to reflect back to my audience the notion that capitalists, especially now, were kind of austere priests, self-denying generals, captains of industry.

I thought that making a huge, icy, gargantuan, dead, white elephant of a production in a sense would display the poison of capitalism at the particular time that my production

happened, much as Brecht tried to do the same to the capitalism of his epoch. So I thought, in a sense, it was a political production. And I thought that the ingratiating aspects of the humor, had it been allowed to seep into my production in the same way that it dominated the earlier production in New York that I saw [the 1954 Marc Blitzstein production], would have de-fanged the play's politics; that it would have made its politics cuddly and friendly.

Don't you think that Brecht and others sometimes used humor as a distancing effect?

I don't agree that humor works that way. If it really worked that way, they wouldn't allow *Saturday Night Live* on television. It only works that way when somebody like Howard Stern uses it, and you know they're continually suing him for millions of dollars.

In Mahagonny, are you going to play at all with the fact that here is Brecht, a German, writing about a fantasy vision of America, and it is being played in France which has its own ideas about both Germany and the USA?

I doubt it. Again, that seems to me an overworked kind of approach. I want to discover something much stranger in the piece. I want to discover in everything a world that we are not familiar with. I think at the heart of great art there is something that is not part of our daily consciousness. There is some kind of tendency towards impulsive behavior that produces things that basically don't happen in life – a kind of vitamin that I am interested in figuring out how to get into my system.

You have referred to Brecht's early plays as his Rimbaud plays. What exactly did you mean by that?

There are chunks of Rimbaud in *In the Jungle of Cities*. Brecht was a young man who was full of irrational impulses. We know that like many other artists he was at times a rather nasty and irrational fellow. But when he was letting those impulses control his art, that was Bertolt Brecht speaking. I am of the opinion that he censored himself, that he decided to become something that I don't approve of. He decided to become what Lacan terms someone who speaks from the position of »one who knows«. And I don't believe anybody knows, and I don't believe in one who tries to speak from the position of one who knows. I think the effective position to speak from is one who understands human beings are all shipwrecked and broken beings on a level that far precedes and far transcends the particular political shipwreckedness and brokenness anybody can experience in any particular society.

Does it mean that, if he is speaking as »one who knows,« he has subverted the idea of the dialectic? In other words, he is manipulating the audience and telling them what to think?

Yes, even though he claims to be very objective and is showing you the options. See, my problem with all political art has been a problem that really struck me forcefully when I saw an Italian movie many years ago called *The Working Class Goes to Heaven* by Elio Petri – a very powerful movie.

I remember walking out of the movie theatre in Paris, where I saw it, thinking, »I'm outraged at the way these workers are treated. Something has to be done about that.« I came out ready to make a real political commitment. And I remember noticing the next day that I didn't feel quite the same [begins to laugh] desire to give up what I was doing and go out and help the workers in Italy. And it convinced me, as I thought about it, that directly confrontational political art functions as a kind of anti-toxin shot. You get a shot of a little bit of the poison and slowly your system learns to live with that poison. I think that's what direct political theatre is doing. It's making you very exercised, but it really doesn't make you change your life. And then you just find a way to assimilate the fact that, »Yeah, those bad things are happening, and I am a noble person because I am against those bad things and I know what it feels like, but I go on with my life.« I also feel that in order to make political art you obviously have to talk to your audience in such a way that they will understand what you're talking about. And I believe that part of the political corruption of this time, and all times, is the very language available to use for communication; the language that is understandable to all of us ensemble. It is a language that is terribly co-opted by the very political situation that we're trying to attack. And by language I don't mean just the English language; I mean the language of the theatre and every other language. Now Brecht would say, »Well I was trying to create a new kind of theatrical language.« Perhaps at the first moment it was a new language. But it is hard for me to tell today. It has been co-opted so much that I find it predictable. And I find the Brechtian theatre speaking an assimilated, co-opted language that can have no

real effect – no real awakening effect. And again, I think it relates to this problem of trying to be in the position of »one who knows« and telling other people what you know. Or trying to be in the position of one who knows and then organizing your material so that you show, »I am one who knows how to organize my material«.

Fredric Jameson defined pastiche as »speech in a dead language«. Is Brecht a dead language?

Yes. I've been rereading the American philosopher Morse Peckham – somebody that I read many years ago. He talks about the ways in which art can wear out, since he believes that art is essentially a means for disorienting people, preparing people for the fact that all the conceptual frames they inherit as ways to deal with life always fail, always break down. And life always upsets one's ability to deal with it as rationally and as clearly as one believes one should. So, if art is a disorientation mechanism, if art takes the language of preceding art and twists it so that you say, »Hey, wait a minute. What's going on there?« – I think that's what art does; I think that's what Brecht did – there comes a point where it becomes assimilated and it no longer has an effect. And when it no longer has that effect, it becomes, for me, a dead ancestor. Maybe you should worship it, but I don't think it's art anymore. To me, everything I now reject about Brecht is represented by what is supposed to be one of the great plays of the world but which to me is one of the most boring things I've ever had to sit through, and that's *Mother Courage*. [laughing] I get it, I get it. And I don't find within its moment-to-moment texture the kind of continual surprise that I find with the twentieth-century authors who I still admire and am moved by.

Who are some of those authors?

Well even somebody like Strindberg. People like Hermann Broch, my favorite Heimito von Doderer. Even Proust.

Mother Courage is not surprising now because it is so familiar. Do you think it had that quality of surprise when it was first performed?

Maybe if I'd seen the Berliner Ensemble production. But how can I tell?

But even when I read it, even in the days when I was devouring as much Brecht as I could find, that play seemed to me so self-evident, as indeed most of his plays now seem to me. What originally held out longest for me, in fact, was his language – a kind of language that seemed purposefully pruned down, purposely lean and hungry.

I find that language less present and less viable and interesting in the later plays than I do in the earlier plays. More and more – this is a shocking thing to say, I mean he certainly was my great teacher – I find Brecht operating on a level that is not that different from the level on which first-class advertising is operating.

Has contemporary media contributed to these changes?

Probably. I'm not somebody who would say that change is for the good. Of course it's changed. It's even changed our ability to pay attention for a long time and to concentrate, to see what's going on in the way that Brecht wanted us to see. It has created generations of people interested in instant gratification. I need instantaneous gratification and I think the task of art is to try to figure out if there's any way to use that need in people – to feed them and still do something with the food that makes it disruptive in a way that causes thought, and causes a deepening of insight, and causes greater lucidity. I don't know if that's possible or not.

Can your change in attitude toward Brecht be attributed in any way to changes in world politics, such as the end of the Cold War?

No. I felt this way long before the fall of the Berlin Wall (laughs). I remember reading an article years ago by Sartre in which he talks about the deficiencies of the Brechtian theatre in which everybody, he said, was wearing a mask.

You once said that you thought your work was political in the sense that the spectator is changed in the process.

Oh, sure. I've always felt, especially in the American context, that reactionary, conservative – which still to me is a bad word – forces are the product of people who want to know where you stand, who want to know the rules of the game, who want to know: »is this black or white,« and can get very nervous when dealing with a gray middle ground. And I believe the art that I'm interested in teaches people to have a kind of Keatsian negative capability. It teaches you how to be lucid and clear and responsive in situations of doubt and undecidability. The ability to do that creates progressive political psychology in each particular viewer. Within America I think

that's the only way to function politically because we have no politics.

So is your disenchantment with Brecht a function of contemporary society, or is it more your own sense of direction?

Without Brecht's example and influence I doubt that I'd be able to do what I'm doing today. I don't question that for a moment. But that does not imply that I think, »Aha, now I have managed to achieve what Brecht could never achieve; I went beyond him.« It's not a question of going beyond anybody. In the vast »city« of art and possibility the Brecht house was at one time an exciting house to live in. And then all of a sudden your interests and your proclivities change, and now it's somebody else's house that I want to live in.

Whose house is interesting now?

Heidegger was a Nazi and I'm sure just as obnoxious a human being as Brecht, probably more so. At least Brecht wasn't a Nazi. Nevertheless, I can't keep my eyes off Heidegger. You know, Brecht walks into the room and Heidegger walks into the room, and I know Heidegger is bad for me, but he's fascinating. [Laughing] Can I have your phone number Mr. Heidegger? But Brecht... As D.H. Lawrence, that other proto-fascist, said – oh and that real proto-fascist Joseph Campbell – you have to go toward what thrills you. Brecht obviously did that when he was young, and obviously in his more polemical, more political plays later on he was also going toward what thrilled him. In the society in which he lived, in his political explorations, he was pushing the envelope. These days I don't find that work pushing the envelope. I think it's as simple as that: Brecht no longer pushes the envelope.

Richard Foreman
geboren 1937,
Gründer des
Ontological-Hysterical
Theater 1968 in New
York City

Born 1937, founder of
the Ontological-
Hysterical Theatre
1968.

Wie First-Class Werbung

Foreman erörtert, wie er, aufgewachsen in einer wohlhabend vorstädtischen, konservativen Umgebung in den USA, Brecht in den 50er Jahren als »das andere« entdeckte. In seinen Ausbildungsjahren als Regisseur während der 60er Jahre waren Brechts Stücke und seine dramaturgische »Sprache« wesentliche Berührungspunkte, doch inzwischen hat sich Foreman von deren politischem Inhalt und dem, was er abgewandelte Formen des Brechtschen Theaters nennt, gelöst. Obwohl sein Schreiben und Inszenieren nicht länger Charakter, Ereignis und Erzählung zum Mittelpunkt hat, verwendet er Brechtsche »Kunstgriffe«: nicht im Sinne politischer Kenntnisvermittlung, sondern um auf eher persönliche Art auf eine Veränderung des Publikums zu zielen.

Hartmut Lange

Kaninchen und Schlange

Brecht war der Ziehvater der DDR-Dramatik. Er galt als Klassiker der marxistischen Parabel, was heißen soll: Seine Figuren sind ausschließlich sozial determiniert. Der gesellschaftspolitische Horizont, der sie übersteigt, ist eine Deutung aus den Grundsätzen des dialektischen und historischen Materialismus.

*Hartmut Lange
geboren 1937, Autor,
Regisseur, Dramaturg.*

*Born 1937, author,
director, dramaturge.*

Brecht war kein Realist, sondern Didaktiker. Seine Poesie führt die Ambitionen Schillers fort. Für ihn war die Bühne eine moralische Anstalt. Nur die Protagonisten sind historisch modifiziert. Bei Schiller der bürgerliche Humanismus, bei Brecht die Avantgarde des Proletariats. Und noch etwas unterscheidet ihn von Schiller: Die Transzendenzlosigkeit. »Brüder, überm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen...« Darüber hätte Brecht gewitzelt.

Er schrieb lieber: »Bedenke den Wechsel der Zeiten«. Aber auch diese Verszeile, dies zeigt sich jetzt, war klüger als ihr Urheber. Sie überstieg die Vorstellungskraft Brechts.

Die marxistische Vernunftseligkeit und die daraus resultierende Gewißheit bekamen durch Brecht einen unverwechselbar deutschen Ton: Witz bis zum Sarkasmus. Intellektuelle Schärfe. Auf Wissenschaft begründete Rechthaberei. Seine Subjektverachtung ließ ihn blind über Kafka, Nietzsche, Sartre, Camus hinwegsehen. »Glottz nicht so romantisch«, mit diesem frühen Satz hatte Brecht sein Verhältnis zum subjektiven Wahrheitsgrund des Menschen ein für allemal geregelt.

Die Überschätzung des Intellekts, der Glaube an das wissenschaftliche Zeitalter, das grenzenlose Vertrauen in die Hegelsche Dialektik, dies alles wurde von einem Genie in die Sprache der Poesie übersetzt, und wir, die um eine Generation Jüngeren, waren davon gebannt wie das Kaninchen von der Schlange.

Die Zukunft wird zeigen, ob Brecht in seinen Stücken genügend Unschärfe, genügend unerkannte Sachverhalte übriggelassen hat, die seine moralästhetischen Ambitionen übersteigen.

Richard Schechner

Why Brecht?

Brecht – his plays, his theories of acting and directing, his productions, his Modellbücher, his shrewd sense of »business«, his ethica, duplicities, his ability to survive, his humor, his earthiness, his love for the company of women – have been part of my life almost my entire grown-up life, which is to say since the late 1950s. But this Brecht I have known – indirectly of course, I never met the flesh itself – has been really many Brechts, mediated through various intermediaries, a changing force and focus.

I first learned of BB through the translations/adaptations of Erich Bentley. At that time I knew no German (and have precious little even today). What I liked I remember clearly enough: Brecht's sense of fairness, an Azdikian view tempered by liquor and visioned through cigar smoke. In other words, it wasn't the Law in a Kafka sense, or a judicial code, but a kind of worldly-wise Anna Fierling assertion, »Thank God for corruption, because then even the innocent may sometimes get off.« It was Brecht's abiding distrust of authority, all authority (except perhaps his own). Yet this distrust did not slip into aesthetic anarchy, as it did so often with avant-garde »revolutionaries« like the Living Theatre. Brecht was careful to enunciate definite, guiding, historical, and therefore also, aesthetic principles, the most strong (for me) being: Cast a critical eye on all practices.

Later I began to know Brecht by directing his plays or participating in their production in some other capacity. When I joined the Free Southern Theater in 1963 as one of the three producing directors, we thought of Brecht's *Rifles of Señora Carrar* and *The Mother*. Here were plays that would speak to embattled African Americans in Mississippi during Freedom Summer, 1964. When in 1965 I worked with students at the National School of Theatre in Montreal, I decided on *Mother Courage*. I had at that time scant sense of »And Her Children«.

However stubling and fragmentary, my investigations of this great humanist play, one of the last of its kind, put me in touch with some of Brecht's strongest contributions: his ability to forge characters in the Shakespearean sense with a few strokes, his luminous language (though still in translation, for me), and his unequalled sense of dramaturgy not built on melodrama – (though surely he was capable of that, as he amply showed in the Swiss

Cheese Passion Play, scene 3 of *Mother Courage*). His dramaturgical sense was such that the fledgling actors at the National School could play feelings and actions even as they »got« and communicated meanings and ironies. Through it all, I felt Brecht's love of the sensuous, food and drink especially. It's not for nothing that Anna Fierling runs a canteen. This first encounter with *Courage* made a full production inevitable.

In planning the full production with The Performance Group (TPG) in 1974 I knew the *Couragemodell* but wanted to avoid slavishly following it. I felt there was only one way: stage *Courage* without the wagon! Then, deprived of the most famous prop-symbol set of the modern theatre, I and my colleagues would have to examine Brecht's play very carefully; we would really be on our own in terms of staging. But there was more to not having a wagon than that. I wanted to address an American audience and I knew that in the small environmental theatre of the Performing Garage a wagon would be static instead of dynamic, a big »thing« instead of a living symbol of who/what Anna Fierling was.

In 1974, I was fortunate to be working with a company that could accomplish the formidable task of comprehending and physicalizing Brecht's text. Joan MacIntosh played *Courage*, Spalding Gray Swiss Cheese, Elizabeth LeCompte Yvette, Leeny Sack Kattrin, Tim Shelton Eilif, Stephen Borst the Chaplain, and James Griffiths the Cook. I insist on naming them almost a quarter of a century after the production because Brecht's great humanist plays – *Mother Courage*, *Galileo*, *The Good Person of Setzuan*, *Caucasian Chalk Circle*, and *Puntilla and His Man*, *Matti* – are actors' plays, shaped by Brecht with specific performers in mind and therefore supple in the hands of other ready actors. These are not abstract plays conceived in the mind and then transplanted to the stage. They are – again like Shakespeare and the Greek tragedies – made for the stage, not for silent private reading. By 1974, The Performance Group had worked together long enough as a company to take on *Mother Courage and Her Children*. We understood the play as an ensemble undertaking – *Courage* as a character needs to be balanced by equally strong performers in all the other roles. Even apparently small roles – such as the peasant couple in scene 11 – need to be sharply defined, carefully performed (we doubled Gray and LeCompte in those roles).

So we began what was to be five months of rehearsing. As always with TPG, we were on our feet in the space from the very beginning. The initial days of rehearsal are always decisive, a time of explosive growth and change that determines what a production will be. Theatre is truly organic, and just like any organism, the first days after conception are when the fundamental blueprints–genetic codes, underlying structures (the terms differ, the importance is the same) – are most decisively brought into play. But the big difference between theatrical productions (and any artwork, I'd say) and biological organisms is that with biological organisms the genetic codes are already laid down, while in art the artists are discovering what is inherent in themselves and the texts they are working with even as they

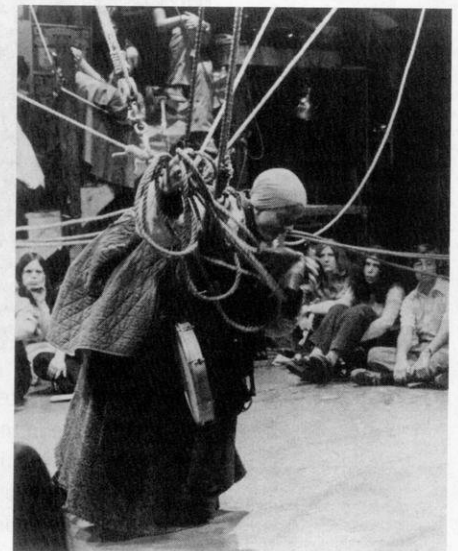
are also inventing totally new stuff (the contingency or »creativity« of the working process). For me, in the theatre, the struggle with a text is productive and creative only if the performers and director are also and at the same time struggling with finding totally new ways of staging and interpreting. This often involves artists other than the actors and director. In the case of TPG's *Mother Courage* Jim Clayburgh's and Jerry Rojo's design and Paul Dessau's music were fundamental. As Rojo proposed various possibilities for organizing the whole space, Clayburgh wrestled with the problem of a wagonless production. And from day one the Performance Group spent at least one hour playing and singing Dessau's score, adapting it to instruments we could play such as the accordion, melodica, drum, and flute.

What we discovered early on in the rehearsal process was that the wagon=livelihood; and that who and how it was pulled was a barometer of the »state of things«, not only in *Mother Courage's* world but in TPG's as well. For The Performance Group our wagon was the Performing Garage, our physical theatre, the locus of our art and livelihood. So the whole Garage became a wagon. But this in itself was too abstract: how was an audience to get it? How were the actors to demonstrate it? Where would spectators view the action from? How was a whole theatre to be staged? Again during rehearsals, I don't remember exactly how, we discovered that Courage and all the ordinary people in the play were being manipulated by social forces beyond their control, and often out of sight – the only »big shot« represented in the text is the General of scene 2. All the others are spoken of, but not seen – the forces manipulating Courage's world operate behind the scenes, Brecht's message concerning the ways of corporations and governments. What we had discovered was a kind of social system of pullies and levers whereby unseen persons exercised force at a distance, and the weaker physically became the stronger because they had their hands on the »pullies of power«. So Clayburgh's system of ropes and pullies became a major »character« in the play. Along with technical director Bruce Rayvid, Clayburgh designed a system that operated differently in each scene and developed throughout the play as a narrative of social-physical forces. At first Swiss Cheese and Eilif were in halter – and as the play starts their ropes uncoil from where Courage is sitting at ease holding them out to the center of the Garage's open space (no proscenium arch, no »theatre« in the orthodox sense at all, just a large cube-room). Suddenly a rope is pulled tangentially across the way where Swiss Cheese and Eilif are headed. The Sergeant blocks the boys' way, leading to the first confrontation between Courage and official authority. At one level she outsmarts the Sergeant and the Recruiting Officer. But by the end of the scene the Recruiting Officer has unhitched Eilif and »stolen« him, while as up at the other end of the Garage, where the ropes end in a metal, open-framed structure, Courage sells the Sergeant a belt buckle.

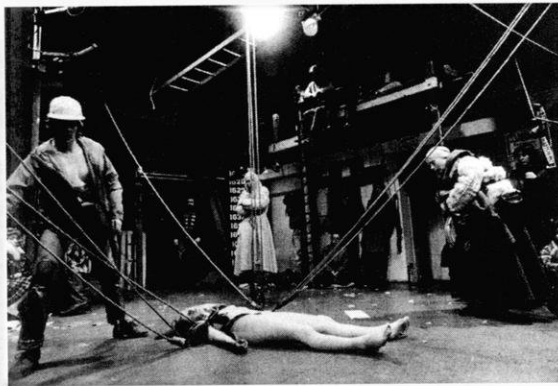
Throughout the night the ropes change, bisecting the space in many different ways, serving as scene dividers, armatures for fabrics that demark inside from outside, as Swiss Cheese's jail and Eilif's gallows. In scene 7, when

Courage is at the »height of her career«, the Chaplain and Kattrin are in harness, pulling with all their might a whole wall of the Garage, triumphantly singing and straining, towards an open pit, the symbol of death and danger in the production – the place where all the corpses are dumped. In scene 11, Kattrin uses pullies to hoist herself, her ladder, and her drum up and truly out of reach of everyone in the Garage. She beats her drum, is shot, and falls – left dangling in mid air. Slowly the Farmer and his Wife lower her limp body and lay it out. Cradling her last child in her arms, Courage sings the pitiful »Aya-papaya« lullaby. Then, systematically, Courage strips Kattrin down to her long underwear: there is valuable stuff on the body, items that can be sold, including the red boots that Kattrin stole from Yvette back in scene 3. Literally reaching across the body of her daughter, Courage hands the peasant wife a few coins to »take care of a proper burial«. Thinking twice about what she has paid, Anna Fierling takes back one of the coins. As soon as her back is turned, the peasants drag Kattrin's body off and unceremoniously dump it in the pit.

At the very end of the play, Courage slowly, dumbly, hitches herself to every rope in the Garage – both a spider inside her web awaiting more flies (a »hyena of the battlefield« BB called her), or a pitiful old woman enmeshed in circumstances which she really does not understand. And she goes on – not making the heroic double circle as Helene Weigel did at the Berliner Ensemble, but rather heading in a straight line toward the long 8 foot deep pit where all the other characters – now simply actors, the dead, the past, the future – await her, singing the final song in chorus. She does not reach them but holds out the red boots, attempting a final *Verkauf*. The audience sat on the floor as well as on wooden structures that rose from the floor providing complex viewing galleries. In fact, there were no »best seats« . Each place offered a distinct perspective. Because there were no fixed seats, many spectators moved about during the production, seeing each scene from a different place. During scene 3, as Courage bargains with Yvette over the wagon, Swiss Cheese is literally hanging suspended over the space, his feet dangling only a few inches over the heads of the other performers. Even as the haggling goes on, Courage, Kattrin, and the Chaplain are preparing sliced cheese (Swiss of course!), bread, fruit, and drinks, while upstairs on the second floor of the Performing Garage, cooks brew a thick vegetable soup. Swiss Cheese is executed, his body lowered to the theatre floor, examined by Courage who denies she knows him. As his mother looks on stony-faced, Swiss Cheese's corpse is dragged off and dropped into the 30 foot long, 8 foot deep pit at the north side of the Garage. Then, immediately, Courage and the others sell supper to the audience. Spalding Gray sheds



his Swiss Cheese identity and joins the party. We made a fat profit each night from it. As the 45-minute supper comes to an end, Courage hoists herself onto the piano and sings – cabaret style – the Song of the Great Capitulation (that was all we presented of scene 4). Then in a rush drums beat, people shout, the audience scatters, and the war resumes in scene 5. In scene 9, the Cook and Courage are in halter, pulling the wagon, and the Cook proposes that Courage abandon Katrin and come with him to where he has inherited a tavern. For this scene we raised the big overhead door of the Garage, and Courage and the Cook appear outside the Garage, often enough in the winter's snow, Katrin standing in the distance across Wooster street. Spectators sat on the floor of the Garage watching the scene as if through a proscenium. In scene 10, the Cook has been sent packing, Katrin and Courage are in halter, the rope to the wagon stretching out of sight off



stage left down Wooster Street. On cold winter nights, the temperature in the Performing Garage fell below freezing: everyone bundled up, as the play grinds down, the chill a palpable player in the theatre. The freeze was especially poignant in scene 11 when Courage strips Katrin's corpse, scavenging whatever is salable. Working on this production taught as much about theatre as I have ever learned anywhere anytime. BB was my teacher. Later, in the 1970s and 1980s, I looked very seriously at Asian performing. I read again Brecht's classic essay on »The V-Effekt in Chinese Acting«. Throughout that period I – and many others as well – were prying loose actor from character, performer from actor, spectator from performance. Performance art and solo performing was emerging from Happenings. The performer could perform him/herself – as Spalding Gray, among others, learned so well to do. The actor can »show« the role in ways that are more radical than Brecht imagined, but to some degree kicked off by BB's theories (if not his practice). And thus if Courage let me in on Brecht's dramaturgy and practice, careful reading of some of the short essays enriched my grasp of performance theory. I began researching Chinese and Asian acting through fieldwork. I traveled to Asia. I needed to find out directly who Mei Lanfang was, what he did, how he was received in China. I discovered that he was not only a jingju (Beijing Opera) performer, specializing in female roles, perhaps the best known of this century, but also an experimenter who did modern plays combining elements of classic Chinese acting with

Western-based drama. It was not, of course, that Brecht learned about the V-Effekt from Mei, but that he recognized in the jingju system – and, by inference, in many of the »codified« Asian system of performing, – an approach to acting and staging that fit his own program. In this Brecht was not alone. Meyerhold and even Claudel before him, and many others after, including most notably Grotowski and Eugenio Barba, have explored some of the same territory.

Brecht's politics are harder to pin down because Brecht treated politics as an instrument rather than as fundamental. His adherence to Marxism, rarely orthodox anyway, flowed and ebbed, depending on circumstance. He was always in opposition to Nazism, if less clear about his relations to Sovietism and the GDR. He protected his own interests, always finding ways to do his work – an indispensable trait for an artist. What of his sexism? his slippery ethics? his handling of money? To what degree ought we to hold Brecht accountable for how he made his plays, how he may have exploited his collaborators? Well, no one's perfect. I won't crucify Brecht on the cross of political correctness. And Brecht's »crimes« do not measure up to the great criminal acts of the twentieth century, many of which Brecht actively opposed. His colleagues were free to go off and work on their own. Some did, others not. Who of them did better without BB than with? Thus, if Brecht took, he gave as well.

Wo what of Brecht's heritage? His plays will last as long as there is drama. His *Lehrstücke* will rise again as models of efficient, powerfully conceived theatre-tracts (clearing the way for Heiner Müller and others still to come). Along with Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, and Grotowski, Brecht reformed European theatre. Finally, and more important, will be the fact that his theories of directing and acting point a way out of and beyond Europe.

Warum Brecht?

Für Schechner war Brecht der Lehrer, der Mißtrauen gegen Autorität, genaue ästhetische Prinzipien und ein Gespür für die Balance zwischen Dramaturgie und Sensualität vorführte. Noch Schechners neuere Performance-Theorie war davon beeinflusst. Seine Produktion der Mutter Courage 1974 mit The Performance Group wollte ein amerikanisches Publikum in einem kleinen Provinztheater erreichen. Das führte dazu, auf den Planwagen als tragendes Element zu verzichten und stattdessen das gesamte Theater als Wagen zu inszenieren: Wagen = Lebensunterhalt = physisches Theater. Die Inszenierung bleibt eine Lehrstunde für die praktische Theaterarbeit sowie ein Zeugnis für die Lebendigkeit Brechts über die Grenzen seiner eigenen historischen und persönlichen Situation hinaus.

Richard Schechner
geboren 1934, künstlerischer Leiter der East Coast Artists in New York; Professor für Performance Studies an der New York University.

Born 1934, artistic director of the East Coast Artists of New York; professor of performance studies at New York University.

Photos:
Mother Courage,
The Performance Group, New York, 1974.

Klaus Walter

REIMEN & STEHLEN

Brecht und HipHop

Unser Ohr ist zweifellos in einer physiologischen Umwandlung begriffen. Die akustische Umwelt hat sich außerordentlich verändert. Man bedenke allein die Straßengeräusche der modernen Stadt. Ein amerikanischer Unterhaltungsfilm zeigt in einer Szene, wo der Tänzer Astaire zu den Geräuschen einer Maschinenhalle stepte, die verblüffende Verwandtschaft zwischen den neuen Geräuschen und dem Jazz mit seinem Stepprhythmus. Der Jazz bedeutete ein breites Einfließen volkstümlicher musikalischer Elemente in die neuere Musik, was immer aus ihm in unserer Warenwelt dann gemacht wurde. Seine Beziehung zu der Emanzipation der Neger ist ganz offenkundig.
(GBA 22, 363).

Brecht, how low can you go? Brecht, was hättest du mit einem Sampler angefangen? Brecht, ein Neger? Wärscht du Boxer geworden, Basketballer, Gangster oder Rapper?

In seinem Text *Die Straßenszene* vergleicht Brecht das epische Theater mit der Situation nach einem Verkehrsunfall. Augenzeugen stellen den Unfall nach, imitieren, erläutern, erklären:

Der Demonstrierende braucht kein Künstler zu sein.[...] Unser Demonstrant braucht nicht alles, nur einiges von dem Verhalten seiner Personen zu imitieren, ebenso viel, daß man ein Bild bekommen kann.
(GBA 22, 372).

Auf deutschem Boden spielt sich eine Straßenszene ab, die Eric IQ Gray, ehemaliges Mitglied der Five Percenter HipHop-Gruppe Poor Righteous Teachers, mittlerweile in Hamburg lebend, für sein Album *The Vinyl Call* nachstellt: Zwei Polizistendarsteller stellen eine Polizeikontrolle dar, kontrolliert wird der schwarze Protagonist Eric IQ Gray. Die »Polizisten« verdächtigen den »Ausländer« des Drogenhandels und nehmen ihn mit auf die Wache. Dann setzt die Musik ein und Eric IQ Gray rappt *Fight fascism*, wobei er der illustren Reihe deutscher Begriffe, die Aufnahme in den angloamerikanischen Wortschatz gefunden haben, das Wort »Ausländer« hinzufügt. Brecht begriff das epische Theater nicht mehr bloß als bürgerliche Erbauungsanstalt, sondern als ein Instrument

im Klassenkampf. Dazu mußte die Fallhöhe zerstört werden, die Identifikation des Publikums mit dem Königs-, Fürsten- oder sonstwie Adligendarsteller unterbunden werden. Wo im bürgerlichen Schauspiel royale oder wenigstens bourgeoise Affären prunkvoll aufgeführt wurden, verhandelt das epische Theater das Alltagsleben von Proleten und Kleinbürgern, Gaunern und Gangstern. »Realismus« ist für Brecht kein Stil, sondern eine immer wieder neu zu definierende Arbeitsweise:

Wir werden feststellen, daß die sogenannte sensualistische Schreibweise (bei der man alles riechen, schmecken, fühlen kann) nicht ohne weiteres mit der realistischen Schreibweise zu identifizieren ist, sondern wir werden anerkennen, daß es sensualistisch geschriebene Werke gibt, die nicht realistisch, und realistische Werke, die nicht sensualistisch geschrieben sind.
(GBA 22, 409)

Dieser Definition von Realismus hält in der Popmusik einzig ein Genre stand, dessen Protagonisten wahrscheinlich noch nie etwas von Bertolt Brecht gehört haben. Nur im HipHop wird – auf die verschiedensten Arten – die Realität einer Gesellschaft verhandelt, zu der HipHop selber ebenso gehört wie Reality-TV, Nintendo, Tamagotchi und Tina Turner (und: Sexual Politics, richtige Politik, Drogen, Feuerwaffen, Ökonomie & all das).

Warum?

- HipHop bewegt ungleich größere Textmengen als jede andere populäre Musik, – HipHop ist selbstreferentiell, reflektiert seine Herkunft, seine ökonomischen Bedingungen und seine Produktionsweise,
- Rapper demonstrieren Szenen des Alltagslebens. Wie die Unfallbeobachter der *Straßenszene* schlüpfen sie vorübergehend in Rollen, sprechen in der Zunge des von ihnen Dargestellten,
- HipHop operiert mit vorgefundenem Material,
- Rapper stiften neue Bedeutungen und Sinneffekte durch Wortspiele, Verballhornungen, Metaphernverschiebungen und allerlei orale Tricks, die heute gerne unter dem Sammelbegriff »Signifying« gefaßt werden, Slanguage eben,
- HipHop arrangiert dieses vorgefundene, gesuchte Material mit der brechtsprichwörtlichen Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums. Ein Sample ist also weniger geistiger, musikalischer Diebstahl als historischer Querverweis, Respektbezeugung und Rekontextualisierung. Durch die Methode des Sampling entsteht im HipHop eine Intertextualität auf musikalischer Ebene, die auch die Funktion hat, verlorene und geraubte afroamerikanische Geschichte zu rekonstruieren.

Wenn etwa Ice Cube in seinem *Check yo self* 1993 den Backingtrack von Grandmaster Flashs HipHop-Standard *The Message* eins zu eins übernimmt, ohne Hinzufügungen, ohne Tricks, dann werden kritische weiße Pop Hörer das im günstigen Fall als Diebstahl abtun. Weniger Wohlwollende werden sich in ihren rassistischen Ressentiments gegen die »immer gleiche« Rapmusik bestätigt sehen. Dabei erreicht Ice Cube mit diesem plagiatorischen Vorgehen gleich dreierlei:

- er landet einen Hit, denn Remakes versprechen Erfolg;

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

- er verweist auf den elf Jahre alten Vorläufer *The Message*, den seine jüngeren Fans kaum noch kennen können, stiftet also eine Historizität;
- er demonstriert seine Methode der Rekonstruktion von Geschichte. Denn als Methode erkennbar wird diese Praxis spätestens, wenn Ice Cube auf der folgenden LP *Lethal Injection* mit George Clintons emblematischen - die kritische Stimme würde sagen: »überfrachteten«, »abgenutzten« – *One nation under a groove* identisch verfährt, und, um es auf die ostentative Spitze zu treiben, Clinton himself gastieren läßt.

IT'S A FAMILY AFFAIR

Vier Jahre später ist Ice Cubes Verfahrensweise state of the art. HipHop ist 1997 kommerziell erfolgreicher als je zuvor, dank der Methode Coverversion. Über ein Jahrzehnt lang konkurrierten HipHop-Produzenten in der Geheimwissenschaft Quellen-Suchen. Im Bestreben nach immer weiterer Distinktion und Verfeinerung erlangten die obskursten und originellsten Sample-Bits Fetischcharakter. Spätestens mit dem Riesenerfolg der Fugees 1996 wurde das ungeheure kommerzielle Potential der schlichten Coverversion deutlich. Diese simple Recyclingmethode grassiert zwar in der gesamten Popszene, trifft jedoch im HipHop auf noch günstigere Bedingungen. In den meisten afroamerikanischen Gesellschaftsschichten ist die kulturelle Kluft zwischen den Generationen weniger ausgeprägt als etwa unter WASPs. Kinder hören die Musik der Eltern, Eltern hören die Musik der Kinder. Schwarze Popmusik von Jazz, Soul und R&B bis zum HipHop ist ein wesentlicher Bestandteil der oralen Überlieferung, Instrument und Ambiente im fortlaufenden Prozeß der Rekonstruktion verlorener Geschichte. Wenn die ersten sechs Songs des Nummer Eins-Albums der US-Charts – der Soundtrack zu *Men In Black* – vier Groß-Signifikanten der Soul- & Funk-Geschichte (Patrice Rushen, Kool & The Gang, Marvin Gaye, Earth Wind & Fire) recyceln, dann liegt hier nicht nur ein dreistes kommerzielles Kalkül vor, sondern auch ein Akt der Familienzusammenführung. Rapper von heute machen sich ihren Reim auf Songs, die ihnen Mom & (wenn vorhanden) Dad in die Windeln gesungen haben. Wo Brecht die Storyline überlieferter Märchen & Sagen für seine Zwecke adaptiert, da nutzen HipHop-Produzenten folklorisierende Melodien und Rhythmen (Riddims in Jamaika) als Folie für neue Inhalte. Wie kurz allerdings der Weg ist von der rekontextualisierenden Kulturtechnik zur kommerziellen Zwangsjacke, das zeigt ein Blick in die Charts. Kein Zufall in diesem Zusammenhang, daß die beiden erfolgreichsten Acts des Cover-HipHop sich des Kollektivmodells Familie bzw. Camp bedienen: Puff Daddy & The Family und das Refugee Camp. Wenn das richtige Leben Familien zerstört, dann werden sie künstlich/künstlerisch rekonstruiert. Denn wie viele Söhne afroamerikanischer Mütter teilen das Schicksal von Puff Daddy's prominentestem Familienmitglied? The Notorious B.I.G. starb, knapp über zwanzig, an Gewehrkugeln. Lange vor Puff Daddy und den Fugees haben sich schwarze Patriarchen wie Sly Stone und Prince familiäre Produktionseinheiten zusammengestellt. Weil rekrutierte Familien nach anderen Regeln funktio-

nieren als blutsverwandte, leistete sich Prince wie Brecht in seiner Produktionseinheit einen Frauenüberschuß. Von der Arbeit der Frauen profitierte namentlich das Familienoberhaupt, wengleich Prince seinen weiblichen Familienmitgliedern gelegentlich Protagonistinnenstatus gewährte (Wendy & Lisa, Vanity Six), wohingegen der Augsburger die Produktion seiner Assistentinnen/ Geliebten seinem Oeuvre einverleibte. Behind every man stehen ein, zwei, viele Frauen ...

Als dauerhaftes Alibi für diese verfeinerte Form der Femalexploitation diente Brecht eine politisch wasserdichte Kritik der bürgerlichen Familie. Man kann diese polygame Variante des symbiotischen »Zusammen arbeiten, zusammen ficken«-Modells aber auch lesen als verschobenes Amalgamieren des von Boxfan Brecht romanisierten, männerphantasierten, weil vermeintlich »undomestizierten« NEGERmilieus, mitsamt seiner glamourösen Promiskuität. *White Nigga with a Cigar (& Guitar)*. In jungen Jahren pflegte der blasse Hänfling eine bisweilen groteske Negrophilie.

Die verträgt sich bestens mit der HipHop-Geschichte, mit der Tradition der Inversion, die *good* zu *bad* macht, die den *Homeboy* und den *Yardie* gestiftet hat und insbesondere den qua History promiskiten *Raggamuffin* (Nichtsnutz, Herumtreiber), den jamaikanischen Blueprint des HipHop-Bad Boy, dessen Kragen auch sonntags nicht rein ist, weshalb dieser Johnny der attraktivere Johnny ist. Das Zusammendenken von sexuellem Diskurs und Klassendiskurs, in Jamaika fester Bestandteil der musikalischen Folklore, finden wir bei Brecht und im HipHop wieder. Und zwar in beiden Varianten: affirmativ warenförmig (~sexistisch) und, wenn schon nicht subversiv, so doch wenigstens deskriptiv, die Warenform kenntlichmachend.

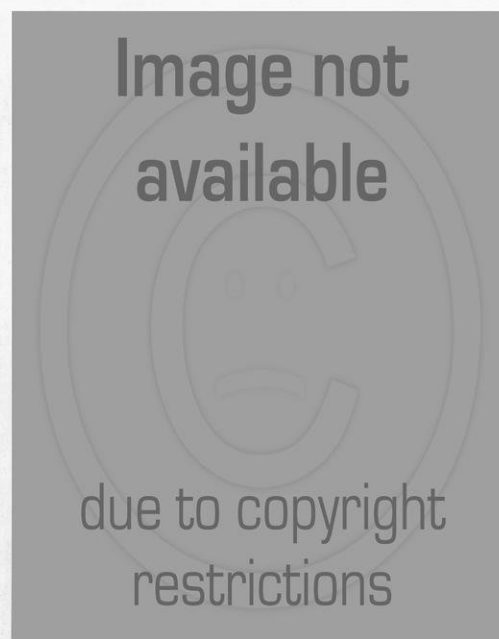
In meine leeren Schaukelstühle vormittags setzte ich mir mitunter ein paar Frauen und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen in mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen. (GBA 11, 120)

...was freilich Dylan lange vor HipHop als »It ain't me babe« aktualisiert hat.

EDUCATE, AGITATE, ORGANIZE

»Schildern sie mich, als das, was ich bin«, sagte er, »als Lehrer«(Mayer).

Mit Hilfe von Sampling und Coverversion leistet HipHop also einen Beitrag zur mündlichen Überlieferung von Geschichte, zur – im eigentlichen Sinne des Wortes – Tradition. David Toop hat diese Tradition zurückverfolgt:



links:
Rolling Stone.
Titelbild,
20. August 1992.
Foto: Mark Seliger

oben:
Ice-T.
Foto: Mark Seliger

Im Savannengürtel Westafrikas wird diese soziale Funktion [der Transport von Nachrichten und öffentlicher Meinung, KW] von einer Musikerkaste wahrgenommen, die man Griots nennt. Der Griot ist ein professioneller Sänger, in der Vergangenheit meistens mit einem Dorf verbunden, aber heute zunehmend ungebunden, der die Funktion eines lebenden Geschichtsbuches und der Zeitung mit seiner individuellen Virtuosität als Sänger und Instrumentalist verbindet. Laut Paul Oliver und seinem Buch 'Savannah Syncopators' muß er nicht nur viele traditionelle Songs fehlerfrei beherrschen, sondern auch jederzeit über aktuelle Ereignisse extemporieren, Zufälligkeiten und unmittelbare Gegenwart einflechten können. Sein Spott kann vernichtend sein und seine Kenntnis der lokalen Geschichte überwältigend.

Natürlich läßt sich die Griots-History nicht umstandslos auf das Kulturindustrie-Segment HipHop übertragen. Das von Oliver skizzierte Anforderungsprofil – Extemporieren, Spott, Traditionskenntnisse, lokale Geschichte – ent-

spricht jedoch weitgehend dem Berufsbild des jamaikanischen Toasters/DJs, der in der Dancehall die Aufgabe hat, das kommunale Publikum mit Geschichten, sexual politics, Klatsch, Spott etc. zu unterhalten.

Konservierung, Annihilierung, Umgestaltung. Brechts rastlose Tätigkeit des Bearbeitens, die den wesentlichen, vielleicht den entscheidenden Teil seines Werkes ausmacht und die in seiner Bemühung um eine neue Schauspiel- wie Zuschauerkunst die folgerichtige Ergänzung fand,

läßt sich nur aus diesem dialektischen Verhalten zur Tradition erklären. Tradition bedeutet für den Schriftsteller und den Theoretiker Brecht stets aufgehobene Tradition.

(Mayer)

Folgerichtig setzen HipHop wie Brecht den traditionellen Begriff des Autors außer Kraft. An seine Stelle treten neue Job-Descriptions:

1. Der Berichterstatter:

– Public Enemy's Chuck D. prägte das zu Tode zitierte Wort vom »HipHop ist der CNN der Black Community« und – Ironie der Geschichte – heuert im Sommer 1997 beim US-News-Kanal und CNN-Konkurrenten FNC an, als Reporter;

2. Der Poet:

– von den Proto-Rappern The Last Poets über Jamaikas Dub Poets zu den kölschen Rude Poets;

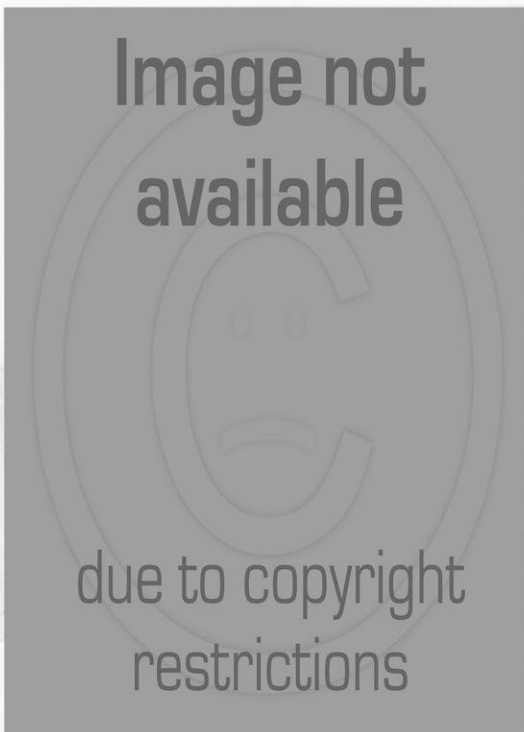
3. Der Lehrer:

Old School, New School, Poor Righteous Teachers und vor allem KRS One, der das Konzept des »Teachers« am konsequentesten verfolgt. Als »Teacher of the class« spricht KRS One alias Boogie Down Productions (BDP) ausgiebig über die Entstehung seiner Platten: In Tracks wie *Word from our sponsor*, *Like a throttle* oder *Return of the boom-bap* thematisiert er das HipHop-Business und seine Position darin, redet über profanen Stoff wie Manager, Producer und immer wieder Ökonomie. Dabei adressiert KRS-One seine Lektionen in der korrekten Reihenfolge zuerst an die »großen, äußeren« und dann an die »kleineren, inneren« Feinde: Auf »Edutainment« (Brecht hätte ihm die Füße geküßt für diesen signifying Bastard) dankt er »George Bush for fuckin' up the nation«, nicht ohne die »so called black radio stations« und »Rap-DJs« zu kritisieren, weil sie seine Platten ignorieren und bloß »Rap-Music with empty, air-headed messages« spielen. Schließlich formuliert er seine Einwände gegen jene Rapper, die verkaufsträchtig zwischen den Rollen »revolutionary teacher« und »gangster pop star« changieren. Dabei kennt KRS-One keine Angst vor Widersprüchlichkeiten: 1997 erntet er in der Rolle des späten Popstars die kommerziellen Früchte langjähriger entsagungreicher Predigten. Zugpferd seines Hit-Albums *I got next* ist ein Remake im Cover-Flavour des Jahres aber nicht ohne den edutainenden Flavour der KRS-One-Schule: Ausgerechnet Blondies *Rapture* hat er sich für *Step into a world (Rapture's delight)* unter den Nagel gerissen. Ausgerechnet den ersten Rap-Welthit einer weißen Rockband. Ausgerechnet die weiße Hommage an den Grandmaster: »Flash is fast, Flash is cool.« Dialektisches Edutainment, B.B.-Style.

Über das Pädagogische hinaus verbindet BDP und BB ihr Beharren auf materialistische Kategorien und das permanente Befragen der eigenen Arbeitsbedingungen. Auf *Sex & Violence* inszeniert Kris Parker ein Büroszene-Lehrstück zur dubiosen Ökonomie des Samples: Am Ende von *13 and good* hören wir zwei gutgelaunte - wie sich herausstellt weiße – Recordbusiness-Cracks: »Wir leben schon in einer lustigen Welt. Gerade gestern haben wir den Schwarzen den Rock'n'Roll geklaut. Und heute in den Neunzigern, wenn sie Rock'n'Roll sampeln, dann verklagen wir ihren Arsch, hääh.«

FIGHT FOR YOUR RIGHT AGAINST COPYRIGHT

Seit einiger Zeit wird im HipHop die Debatte um die Aufhebung des Urheberrechts geführt. In Jamaika, dem Ursprungsland der Kunstform »Sprechsingen über vorliegendes Tonmaterial« existiert kein Copyright. Diesem günstigen Umstand verdankt sich die anhaltende Blüte der intertextuell extrem vielfältigen Dancehall-Kultur. Hier können sich ungestraft fünfzig, hundert, fünfhundert DJs, Singers und Singjays auf denselben Riddim ihren Reim machen, wenn der Markt es hergibt. Auf einem anderen Blatt steht jedoch, zu wessen finanziellen Ungunsten kein Urheberrecht existiert, respektive, wer davon profitiert: In der Regel die als »Producer« firmierenden Studiobesitzer, die die Vokalistinnen mit lächerlich niedrigen Fixsummen abfinden. Brecht kannte keine falschen urheberrechtlichen Skrupel, bewährte Stoffe zu



Augsburg, 1928.
BBA

benutzen, ob Jeanne d'Arc, Julius Cäsar oder Stagger Lee.

Ein wenig borgen bei einem oder einigen andern zeigt Bescheidenheit; welch eine Ungeselligkeit, sich ganz allein vorwärts bewegen zu wollen! Für einen Mann der Literatur schickt es sich, seinen Freunden und Lesern Bekanntschaften nicht nur aus dem Leben, sondern auch aus der Literatur vorzustellen: Diese vermischen sich überhaupt für ihn. Jemand, der den Wert eines guten Ausdrucks kennt, wird ihn lieber übernehmen, als dasselbe noch einmal anders auszudrücken (wenn es wirklich dasselbe ist) und dadurch einen neuen Ausdruck zu schaffen, der entweder hinter dem alten zurückbleibt oder ihn beschämt. Außerdem ist es für Stile nicht weniger gut sich zu mischen, wie für Menschen verschiedener Rasse. Und sollte das Plagiiere ungünstig beurteilt werden, so steht es größeren Werken nur gut an, einige Flecken zu haben, denke ich.
(GBA 22, 445)

THAT'S EDUTAINMENT, GANGSTA-STYLE

Schon früh erahnte Brecht Methoden und Techniken, die im HipHop der Gegenwart Praxis sind. Verwandtschaften, Schnittmengen, Parallelen:

- multimediales Vorgehen (im HipHop die Durchlässigkeit der Genres Musik, TV, Film. Rapperkarrieren als Sprungbrett für Schauspielkarrieren – von Ice T. bis Will »The Fresh Prince« Smith in *Men in black*.)
 - der prozessuale, nicht abgeschlossene Charakter der Produktion, die Version
 - Adaption und Rekonstruktion von Genres (Gangsterfilm, Western, griechische Tragödie, der Rapper/der Chor, der »Volksmund«);
 - Rewriting von Geschichte: Malcolm X & Antigone
 - der V-Effekt: *Cop Killer* Ice T. in Polizei-Uniform auf dem Cover des Rolling Stone, Security-Guards bei Public Enemy;
 - unreine Quellen (Werbung, Trivia, historische Dramen, Zeitungsmeldungen);
 - urbane Polyphonie: Nintendo, Sirene, Computer.
- Afrika Bambaataa bastelt aus Düsseldorfer Kraftwerk den Electric Boogie; zwei Generationen später inszeniert RZA, der Intendant des Wu Tang-Clans, für sein fußballmannschaftstarkes Rapper-Ensemble musikalische Szenarien aus polyphonen Diskontinuitäten, die bis dato als unspielbar galten, und geht damit auf Nummer Eins.
- Brechts frühe Einflüsse Villon und Wedekind: Moritatendichter, Vorläufer der Rapper als Folksinger;
 - Hedonismus-Fallen (Sexismus, Misogynie).

THE BOXERBEAT

*Was für Menschen! Ihre Boxer die stärksten!
Ihre Erfinder die praktischsten! Ihre Züge die schnellsten!*
(Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York, GBA 11, 247).

My brother's doing bad, stole my mother's TV says she watches too much, it's just not healthy »All my children« in the daytime, »Dallas« at night Can't even see the game or the Sugar Ray fight..

(The Message, Grandmaster Flash & The Furious Five, 1982)

Im Boxsport äußert sich diese sportsfeindliche Tendenz in der Propagierung des Punkteverfahrens. Je weiter sich der Boxsport vom K.O. entfernt, desto weniger hat er mit wirklichem Sport zu tun

(GBA 21, 225).

Muhammad Ali wird verehrt als einer der Urahn des Rap. Eine seiner vielen außersportlichen, symbolischen Leistungen bestand darin, daß er seinen Fights Namen gab. Die größten taufte er: »Thrilla in Manila« und »Rumble in the jungle«. Seine Gegner pflegte er nicht nur mit Fäusten zu zerstören, sondern auch mit dem Mund. Nicht mit Bissen, sondern mit Worten. Leon Gasts Film *When we were kings* dokumentiert Alis linguale Überlegenheit gegenüber dem gerade in HipHop-Kreisen hochverehrten bellizistischen Frühneunziger-Modell Mike Tyson, soundtracktechnisch flankiert vom karibisch-pazifistischen Spätneunziger-HipHop-Integrations-Modell The Fugees, und - den Ressentiments des Hollywood-Establishments sei Dank - 23 Jahre nach dem eigentlichen Rumble auch noch wunderbar zeitgleich mit Tysons Ohrbiß-Waterloo gegen Holyfield.

»I'm so mean, I make medicine sick.«

(Muhammad Ali)

Rhyming & Stealing. Brecht and Hip-Hop

Only one genre of pop music can hold its own against Brecht's notion of realism: hip-hop. Self-referential, demonstrative, adapting found language material (»slanguage«), lax in questions of intellectual property - rappers speak-sing about proloes and the underclasses, about scoundrels and crooks. Conforming to the tradition of the Griot, they reconstruct Afro-American history through sampling and coverversion. Oriented toward intertextuality and multimediality, they integrate »impure« sources. The version points to the processual character of the production. Like Brecht, they demand a new notion of their work: reporter, poet, teacher. Hip-hop as »edutainment« demonstrates scenes from everyday life, like the witness to an accident in Brecht's »Street Scene«. Inverting good to bad, gangsta style conflates sexual and class discourses.

Diedrich Diederichsen:
*Freiheit macht arm,
Das Leben nach
Rock'n'Roll 1990-93,
Köln 1993*

Günther Jacob, Agit-Pop. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin, Berlin, Amsterdam 1993

Hans Mayer, Brecht in der Geschichte. Drei Versuche, Frankfurt 1971.

David Toop: Rap Attack, St. Andrä-Wörchen 1992.

Klaus Walter
geboren 1955,
freier Autor und
Radio-DJ, Offenbach.

Born 1955,
author and radio-DJ,
Offenbach.

Nadine Gordimer

In der Asphaltstadt bin ich daheim

Brecht up on the shelf in the canon of the past?

Brecht at a hundred is alive and well in parts of the world that he never visited or even envisioned. I thought of this last year when I stood in the rain before his bronze doppelgänger outside the Schiffbauerdamm Theatre in Berlin. The Brecht Theatre - his source: but the source of genius flows on far beyond the place and time where first it sprouted; it becomes the source of new art, new awakenings of consciousness, awareness, among peoples who perhaps do not know its name.

I looked at the rain trickling down that prim schoolmasterish face that concealed so much iconoclastic passion; how inappropriate nature's sentimental tears were for a man whose work, in Walter Benjamin's words, educated people »to be astonished at the circumstances under which they function,« and fulfilled Kafka's dictum for a writer to produce words that »must be an ice-axe to break the sea frozen inside us.«

During the regime of apartheid in my country, South Africa, isolation from the outside world meant that white theatre – white directors, white actors, using such material from white Europe and the USA that they could slip in under the world's cultural boycott - had to turn at least to the reality that theatre cannot be an import, like cigars or transistor radios. Theatre arises out of the lives of people among whom the playwrights, directors and actors live, whether or not, in Olympian detachment, they like the idea. The people, in South Africa, were the black majority. It had been considered that, at best, theatre could be introduced to them; they could be taught some of the elements of what theatre was: and that, of course, was the acting style, the structures of London's West End and New York's Broadway. The Anglo-Saxon mode. Then it became clear that if theatre was to survive, or rather if there was to be South African theatre that had any meaning, any relation to life in our country, it would have to begin to draw from our own people what had been sought outside. The talents of black men and women in song, dance, mime, performance on musical instruments both European and African – these had been seen as belonging to anthropology. Now it was at last understood that with them there was a living theatre to be discovered and appropriated, a theatre that would be an exchange between white and black cultures. Where would one start?

It was two unconventional white men of the theatre, Athol Fugard and Barney Simon, who saw that the way to begin was to look to Brecht. The way to use, to nurture the creativity of black people and vitalize theatre was to make them aware of and give them the opportunity to act out astonishment at the circumstances of their own lives. Barney Simon sent two men who wanted to write and perform a play of their own to spend weeks in the streets of the city, the bus stations, hawkers' stalls, drinking dens of the black ghettos, to talk to people about how they might feel if

one of the dead heroes of the liberation struggle then in progress were to come back among them. Out of this came the profoundly Brechtian work-shopped play *Woza Albert* (Come Back, Albert), whose *mise-en-scène* was a graveyard, the two men sitting on Albert Luthuli's tombstone with the interaction of people's lives, the experiences garnered, played by themselves in multiple character, from gangsters to washerwomen. The actor/playwrights had never read or seen a Brecht play; but Brecht's mode, introduced by Simon, was the mode that opened them to the possibility of dramatising their own lives, the lives of black people.

That, indeed, was only the beginning. Brecht's use of music, of satirical songs, of unsparing irreverence, of the power of bared-teeth humour, of understanding of criminal responses to injustice, of exploitation not only by the masters but also as a survival technique of the poor against their own kind: use of these means did not imitate Brecht, they were the perfect ones, the only ones appropriate to express the people's lives. Brecht knew this; it simply needed his discoveries to open the way to theatre, for them. Soon there came a transformation in the work of white actors and directors in general; today, vibrant South African theatre sees the body language of the whites freed by the virtuoso use of this by blacks, and the structural innovations of contemporary Euro-American experiments used skillfully by blacks.

Poor B.B. came from the Black Forest, and he was at home on the pavements - »In der Asphaltstadt bin ich daheim.« Black South Africans came from the apartheid ghettos, and to the streets of the cities brought the drama of their lives. Without ever knowing it, he's led the way.

Image not
available

due to copyright
restrictions

*Nadine Gordimer
geboren 1923, anglo-
afrikanische
Schriftstellerin, 1991
Nobelpreis für Literatur*

*Born 1923, anglo-afri-
can author, 1991 Nobel
prize for literature.*

Günter Grass

Begegnungen mit Brecht

im Gespräch mit
Therese und Frank Hörnigk

Herr Grass, Ihre »Begegnungen mit Brecht« sollen das Zentrum unseres Gesprächs bilden. »Begegnungen«: das meint natürlich zunächst die Beziehung zu seinem Werk, meint aber auch den Bezug zur Person. Haben Sie Brecht selbst noch persönlich kennengelernt?

Ja. Ich habe Brecht Anfang 1953 einmal in Berlin getroffen, nachdem ich von der Düsseldorfer Kunstakademie an die Berliner Hochschule für Bildende Künste gekommen bin. Aus Düsseldorf bin ich weggegangen, nachdem das Wirtschaftswunder sich dort bald schon auf eine Weise etabliert hatte, daß die notwendige Auseinandersetzung mit anderen Themen, etwa über die jüngste deutsche Geschichte - wie ich sie suchte - immer mehr in den Hintergrund trat und bald vollkommen verstummte. In Berlin dagegen gab es, wenn auch in den Polarisierungen des Kalten Krieges, noch solche intellektuellen Auseinandersetzungen, die streitbar zuzingen und mich interessierten. Ich nahm als Zuhörer an Streitgesprächen teil, die von Leuten mit Format mit geführt wurden. Da diskutierten beispielsweise im Restaurant »Sachsenhof« am Nollendorfplatz Melvin Lasky oder Karl Salter aus Westberlin mit Johannes R. Becher, der flankiert wurde von einem jungen Mann namens Wolfgang Harich. Einmal war auch Brecht dabei. Es war das einzige Mal, daß ich ihn gesehen habe. Er saß da mit seiner Zigarre und sagte kein Wort, hielt sich völlig aus der Diskussion heraus. Auch Becher sagte nicht viel, er überließ alles seinem jungen Mann. Das Interessante an der Konstellation West- und Ostberlin war eben, daß - jedenfalls in der Kunst - die Großen der Zeit hier residierten. Außerhalb der Bildhauerei interessierten mich damals vor allem die beiden für mich wichtigsten überlebenden Dichter aus der Zeit der Weimarer Republik: Brecht und Benn. Sie waren für mich gleichsam die Stellvertreter der dualen deutschen Verhältnisse nach 1945. Von beiden war ich aber bald schon gleichermaßen enttäuscht, weil sie meinem Gefühl nach zu wenig über die Verbrechen der Vergangenheit geredet haben. Ich habe nach dem Krieg Haltepunkte und Vertrauen gesucht, erlebte jedoch, daß die Dinge beschönigt oder vertuscht wurden. Von Brecht hatte ich erwartet, daß er zumindest nach Stalins Tod offener über den Stalinismus geredet, bzw. sich nach dem Aufstand vom 17. Juni anders verhalten

hätte. Er hatte doch einen größeren Einblick in die historischen Ereignisse als viele andere einfache Kommunisten. Ich nahm ihm übel, daß er im entscheidenden Moment - 1953 - geschwiegen hat zur Entwicklung der politischen Verhältnisse in der DDR. Diese Frage nach den Gründen solchen Schweigens wird bei mir nicht aufhören. Sie ist eigentlich heute noch dringlicher geworden, denn was die beiden mörderischen Ideologien in unserem Jahrhundert, den Nationalsozialismus und den Stalinismus betrifft, müssen wir erkennen, daß in Deutschland die Folgen dieser Geschichte uns immer wieder - bis heute - einholen.

Schließlich waren doch auch einige von Brechts Genossen und Freunden aus der Weimarer Republik Stalin zum Opfer gefallen. Das alles sind Dinge, die in seine Biographie hineinspielten. Es hat mich enttäuscht, daß tatsächlich weder von Brecht noch von Benn, bei dem es um seine frühe Nähe und vor allem die demonstrative intellektuelle Übereinstimmung mit dem Nationalsozialismus nach der Machtübernahme Hitlers 1933 ging, auch nur annähernd überzeugende Erklärungen abgegeben werden konnten zu den je eigenen, individuellen Haltungen und Standpunkten gegenüber der jungen Generation.

Ich war 17, als ich 1945 mit all den Verbrechen konfrontiert wurde, die die Deutschen begangen haben sollten. Ich wollte das zunächst nicht glauben und hielt die Enthüllungen während der ersten Nachkriegsmonate - ich war in amerikanischer Gefangenschaft - für Propaganda. Erst als ich später im Radio, während des Nürnberger Prozesses, meinen ehemaligen Reichsjugendführer Baldur von Schirach sprechen hörte, der die Hitlerjugend entlastete, aber die Tatsachen der Verbrechen bis hin zum Völkermord an den Juden bestätigte, wurde mir die Tragweite des ganzen Geschehens erstmals in einer neuen Dimension bewußt.

Das ist eben das Kuriose, daß ich meine frühen politischen Einsichten über die Nazizeit weder Gottfried Benn, noch Bertolt Brecht, sondern Baldur von Schirach verdanke. Natürlich war das nur die erste Erkenntnis. Später kam anderes hinzu. Ich hätte mich über den Terror des Stalinismus auch lieber von Brecht informieren lassen als aus Quellen, die mir nicht sehr gelegen waren, die ich dennoch zur Kenntnis nehmen mußte.

Es war für mich auch ein langer Findungsprozeß, bis ich für mich bekennen und akzeptieren konnte, daß meine politischen Vorstellungen vor diesem Hintergrund noch am ehesten in der SPD, einer eher langweiligen Partei, aufgehoben waren. Doch ich glaubte - und auch das gilt bis heute - schon damals nicht an die Revolution, weil ich den Terror, das roll back der Revolutionen fürchtete, wie wir sie von der Französischen bis zur Oktoberrevolution kennen. Ich meine noch immer, daß Veränderungen, wenn überhaupt, nur auf evolutionärem Wege, also im Schnecken tempo zu erreichen sind. Auch für diese Überzeugung stehen frühe Erfahrungen: bei Kriegsende war ich - wie gesagt - siebzehn Jahre alt und fand mich im Westen wieder, wo ich weder die Möglichkeiten hatte noch der Gefahr ausgesetzt war, die einige aus meiner Generation im Osten erlebten, indem sie das braune Hemd der Hitlerjugend auszogen und kurze Zeit darauf ein Blauhemd anhatten. Das wenigstens hat der Westen

Image not
available

due to copyright
restrictions

Günter Grass, 1953.
Foto: Maria Rama

mir erspart. Ich wurde also in die »freie Wildbahn« ausgestoßen und mußte mich selber orientieren. Es gab da ein paar grundsätzliche Erlebnisse, die ich bis heute als nachgeholte Lektionen begreife. Die eine erfuhr ich 1946, ein Jahr nach Kriegsende. Ich bin für ein dreiviertel Jahr, weil es dort Schwerstarbeitermarken gab, in einem Kaliwerk bei Hildesheim tätig gewesen. Und wie es in der Zeit immer wieder vorkam, gab es viele Stromsperrungen während der Schicht, und die Arbeiter saßen da mit ihren Karbidlampen, Sozialdemokraten, Kommunisten und ehemalige kleine Nazis aus meiner jugendlichen Sicht, und sie begannen politisch zu sprechen und zu streiten. Plötzlich bekam ich die Endphase der Weimarer Republik noch einmal nachgeliefert. Denn in kürzester Zeit verbündeten sich die Altkommunisten mit den Nazis gegen die Sozialdemokraten. Ich habe das lange nicht begriffen. Aber auf einmal war diese Konstellation da. Es muß etwa zur gleichen Zeit gewesen sein, daß ich in dem ziemlich zerbombten Hannover auf einem freien Platz zwischen den Trümmern Kurt Schumacher sprechen hörte. Wie er sprach, das stieß mich ab, er brüllte, aber was er sagte, überzeugte mich. Es waren seine Lektionen, die mich dazu brachten, später die Sozialdemokraten aktiv zu unterstützen. Das war auch für mich eine verblüffende Einsicht, daß ich ausgerechnet bei den Sozialdemokraten landete, die dem ästhetischen Bereich der Künste, der mich interessierte, äußerst fernstanden. Ich habe allerdings später während meiner Wahlkämpfen sehr oft Sozialdemokraten getroffen, von denen viele auch Bücher lasen und ein Verhältnis zur Kunst hatten. Für meine Grundeinstellung zur SPD kam hinzu, daß ich 1953 auf dem Potsdamer Platz den Arbeiteraufstand des 17. Juni mitverfolgt habe, der durch den Streik von zwei Aktivistenblöcken aus der Stalinallee ausgelöst worden war. Die Aktivisten protestierten gegen die Normerhöhung, aber auch gegen die Tatsache, daß die Gewerkschaftszeitung »Tribüne« für diese Normerhöhung agitierte. Die Arbeiter sahen sich von ihrer Gewerkschaft im Stich gelassen. Das habe ich am 17. Juni gesehen und auch, wie das Ganze zum Verstummen gebracht wurde durch die sowjetischen Panzer. Danach habe ich erlebt, wie in beiden deutschen Staaten dieser Arbeiteraufstand verfälscht wurde. In der DDR hieß es gleich von Anfang an »Konterrevolution«, »vom Westen gelenkt« mit faschistischen Anklängen. Konrad Adenauer hat es dann im Bundestag verstanden, das Ganze zu einer Volkserhebung zu verfälschen.

Ich habe später nachgelesen, daß sich ca. 350 000 Menschen an den Streiks beteiligt haben. Die Schwerpunkte waren die Industriegebiete Bitterfeld, Merseburg und Leipzig. Aus Henningsdorf zogen die Arbeiter durch Westberlin in den Ostteil der Stadt. Einige Volkspolizisten sind standrechtlich erschossen worden. Man weiß bis heute nicht die Zahl. Die Arbeiter, die von der Stalinallee kamen, also noch am Anfang des Umzuges, hatten die Studenten aufgefordert, mitzumachen. Es kamen aber keine, desgleichen hatten sich auch das Bürgertum, die Kirche, die Junge Gemeinde und die Intellektuellen nicht angeschlossen. Die Arbeiter waren isoliert. All das hat sich bei mir festgesetzt.

Das von Ihnen so erinnerte Bild Ihrer eigenen politischen Geschichte vermittelt den Eindruck – jedenfalls könnte das eben Gesagte diesen Eindruck bestärken –, an Brecht habe Sie vor allem die politische Person in ihrer Widersprüchlichkeit interessiert. Ist das tatsächlich so gewesen, oder war Ihnen das künstlerische Angebot Brechts, etwa seines Theaters, tatsächlich nicht so wesentlich oder durch die dahinter stehenden politischen Überzeugungen – die sie nicht teilen wollten – eventuell gar verstellt?

Natürlich habe ich mir die Brecht-Inszenierungen im Berliner Ensemble angesehen. Brechts Lyrik hat mich damals weniger interessiert. Ich hatte das alles gerne gelesen und aufgenommen, auch die Theaterstücke mit Gewinn gesehen, aber für meine eigene Arbeit spielten sie damals kaum eine Rolle. 1956, in dem Jahr, in dem Benn und Brecht starben, ging ich nach Paris. 1960 kam ich wieder nach Berlin zurück. In der Zwischenzeit war *Die Blechtrommel* erschienen, vorher gab es von mir nur



Bei einer Rede auf dem V. Schriftstellerkongress im Haus der Ministerien, Berlin/DDR, 1961. Foto: Ullstein

einen Gedichtband. Die Brechtsche Lyrik, soweit ich sie damals kannte, war für mich gleichbedeutend mit dem Ende einer Entwicklung.

Meine Lyrik kam eher von den Frühexpressionisten her.

Brecht sah sich, zurückgekehrt aus dem amerikanischen Exil, in einer Situation, die er nie zuvor angestrebt hatte: er war als Dichter, PEN-Präsident, Theaterleiter und Regisseur vom Außenseiter zu einem, wenn auch nicht unumstrittenen Repräsentanten eines politischen Systems avanciert und hatte damit eine Rolle übernommen, die er etwa mit Blick auf Thomas Mann in der Weimarer Republik vehement kritisiert hatte. Ihm war die Vorsprecherrolle früher immer suspekt gewesen. Um den Neuanfang in Deutschland zu unterstützen, hatte er sie nun selbst übernommen. Konnten Sie nicht auch verstehen, daß er quasi als Entschädigungsangebot für die zwangsweise Unterbrechung seiner Arbeit während der Jahre seines Exils nunmehr die angebotenen Produktionsmöglichkeiten in einem eigenen Theater annehmen wollte?

Das mag schon sein. Nur der Preis ist dann sehr hoch gewesen. Und wenn man das mit Thomas Mann vergleicht, wird das Ganze noch schwieriger. Wie kritisch ihn der eine oder andere sehen will – ich habe Respekt vor einem Mann, der die *Bekanntnisse eines Unpolitischen* geschrieben hat, ein äußerst konservatives und im Grunde demokratiefeindliches, dennoch sehr intelligentes Buch, später vor einem Schriftsteller, der im Verlauf der Weimarer Republik sich dazu durchringt, diese gefährdete Republik zu verteidigen und schließlich in die Emigration gehen muß. Er wußte genau, was er aufgab. Nichts geringeres als seine Leserschaft. Seine Kinder haben ihn am Ende gedrängt, in der Schweiz zu bleiben. Dennoch ging er in die USA.

Als er zurückkam, mußte er bemerken, daß man ihn in Deutschland nur mit Vorwürfen empfing. Das war eine ekelhafte Geschichte. Es war für ihn sicher auch in Amerika nicht einfach, diese Rundfunkkommentare zu sprechen, die gegen sein eigenes Land gerichtet sein

ationen nicht so deutlich erkennen. Ihm hat es an Mut zur Kritik gegenüber dem eigenen Lager gefehlt, nicht den Nazis gegenüber. Das war bei ihm eine ganz klare Sache. Aber mit seinem Wissen und seinen Erfahrungen hätte er mehr intervenieren müssen, denn er ist ja von der Sowjetunion nach Amerika gegangen und hat mitbekommen, was im tiefsten Stalinismus dort Praxis war und bis in den eigenen Freundeskreis hineinreichte. Was hatte man sich alles vorgemacht, als es zum Hitler-Stalin-Pakt kam. Da hat sich eine ganze Generation immer wieder selbst belügen müssen, um zur Parteilinie zu stehen. Das ist zwar einzusehen, aber nicht zu akzeptieren. Wenn sie wenigstens nach 1945 oder nach Stalins Tod den Mut gehabt hätten, die jüngere Generation darüber aufzuklären oder mindestens versucht hätten, ihr klar zu machen, was es für sie selbst in ihrer eigenen Geschichte bedeutet hatte, sich so zu verbiegen.

Haben solche Einwände gegen Brecht Sie veranlaßt, noch Mitte der sechziger Jahre ein Stück wie Die Plebejer proben den Aufstand zu schreiben?

In gewisser Weise schon. Doch das Stück als Ergebnis wägt ab, spricht nicht schuldig. Es geht immer auf und ab, wechselt und entspricht auch der von mir gewählten Form des Trauerspiels. Das halte ich bis heute aufrecht.

Was hat Sie dennoch gerade zu diesem Zeitpunkt, immerhin schon zehn Jahre nach Brechts Tod – und nun erstmals sehr direkt – an der Dramatik Brechts interessiert? Und warum haben Sie gerade seine Coriolan-Bearbeitung als Thema für das eigene Stück gewählt?

Von Brechts Stücken haben mich immer seine Lehrstücke besonders interessiert. Als mich die Akademie der Künste in Westberlin 1963 oder 64 darum bat, zum Shakespeare-Jahr einen Aufsatz darüber zu schreiben oder einen Vortrag zu halten, nahm ich den Auftrag an. Damals kamen die ersten Protokolle der letzten Theaterarbeit von Brecht heraus, die nicht zu Ende geführt worden war: die Bearbeitung des *Coriolanus* als *Coriolan*. Ich machte Textvergleiche und sah, mit welcher Tendenz er Shakespeare verändert hatte. Das interessierte mich und ich fand es auch spannend, weil es im Grunde genommen ein letzter Versuch Brechts war, an die Lehrstücktradition anzuknüpfen. Es war eben keine Fortsetzung der großen, klassischen Stücke des Exils. Schließlich wurde der Vortrag zu einem weitausholenden Hinweis auf ein eigenes Theaterstück, das ich danach schrieb. Am Ende des Vortrags habe ich das Stück skizziert. Bald darauf interessierte sich das Schiller-Theater für das Manuskript, und ich habe in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und den Schauspielern an dem Text weiter gearbeitet bis zur Aufführung.

Als sie die Plebejer schrieben, war das zu einer Zeit, als sich in der Bundesrepublik viele Intellektuelle politisch stark polarisierten. In Ihren Text ist die Ambivalenz solcher Be- und Verurteilung von konkreten Zeitverhältnissen eingeschrieben. Im Zentrum steht der Vorwurf des intellektuellen Verrats durch einen Theater- »Chef«, der als die Hauptfigur des Stücks angelegt ist und den Arbeitern seine Unterstützung ihrer politischen Forderungen



Zerstörte Symbole,
Berlin, 17. Juni 1953.
Foto: Ullstein

mußten. Um bald darauf zu erleben, wie das Land, in das er emigriert war, nachdem es den Krieg gewonnen hatte, einem McCarthy die Regie überließ. Das alles hat er sehr klar gesehen und beim Namen genannt. In Amerika und im Westen insgesamt wurde es nicht so gern gehört. Als er dann in Zürich saß, hat er es sich nicht nehmen lassen, seine große Rede zu den Goethe-Feiern nicht nur in Frankfurt, sondern auch in Weimar zu halten; 1955, wenige Monate vor seinem Tod, hat er das mit seinen Gedenkreden zum Schiller-Jubiläum in Stuttgart und Weimar noch einmal wiederholt. Ich meine, das sind Haltungen, auf die der Begriff »Repräsentation« nur unzulänglich zutrifft, denn es gehörte immer auch eine nicht geringe Courage dazu, so zu handeln. Gerade diese Haltung Thomas Manns ist ja auch im Westen angegriffen worden und das bis heute. Noch immer liest man oft blendend geschriebene Biographien voller Ressentiment seinem politischen Verhalten gegenüber. Das sind Dinge, die bis heute nachhallen und die davon Zeugnis geben, daß Thomas Mann sich nicht als Held begriffen hat, aber zweifellos einen mutigen Weg gegangen ist. Solches Format an Haltung kann ich für Brecht in bestimmten Situ-

verweigert. Der unschwer als Brecht zu identifizierende Chef verwehrt diese Solidarität, weil er damit das Ende seines in Aussicht stehenden Theater-Projekts befürchtet. Zugleich steht der Vorgang für mögliche andere Beispiele – deshalb ist er wohl auch nicht ausschließlich auf den historischen »Fall Brecht« im Zusammenhang mit seiner politischen Parteinahme am 17. Juni 1953 zu reduzieren.

Das Stück ist keine Tragödie, es ist ein deutsches Trauerspiel. Es gibt ja eine spezielle deutsche Art, Tragödien zu schreiben. Das fängt bei den barocken Trauerspielen an, wo die Schuldfrage nie eindeutig zu klären ist, sondern immer hin und her wandert. Manchmal denkt man, der Chef des Theaterstücks ist an Arroganz nicht zu übertreffen, dann sind es wieder die Arbeiter, die in ihrer Hilflosigkeit und rührenden Dummheit ihm den Vorwand liefern, so zu reagieren. In dem Augenblick, wo er meint, der Sowjetmacht zu Kreuze gekrochen zu sein, tritt ein Parteifunktionär auf, dem er sich dann ebenfalls verweigert. Mich hat es gereizt, ausgehend von der durch Livius und Plutarch über Shakespeare überlieferten Coriolanus-Figur, eine Figur zu finden, die nicht zu Kreuze kriecht, aber andauernd zwischen den Stühlen sitzt.

Ist ein so agierender Typus dann aber nicht, nach Ihrem eigenen Maßstab – siehe Thomas Mann –, ein Beispiel dafür, wie man es eigentlich machen müßte? Arbeitet die Coriolanus-Figur also – anders gefragt – auf diese Weise vielleicht ungewollt mit an der »Rehabilitierung« des Politikers Brecht?

Ja, aber weniger in der Version von Brechts Stück. Bei Shakespeare ist der *Coriolanus*, wenn man so will, ein antidemokratisches Stück. Das Stück war eine Spitze gegen die Puritaner, die ihm das Theater zugemacht hatten. Er zeigt diesen steil aufsteigenden, hochmütigen, durch nichts zu korrumpierenden Helden, der eben daran auch zu Grunde geht. Bei Brecht ist die Figur ganz im Militärischen angesiedelt, bei Shakespeare ist sie dagegen wesentlich widersprüchlicher angelegt. Ich glaube übrigens, daß Brecht dieses Stück nicht ganz zu Ende gebracht hat, weil er diesen Mangel bemerkt hat. Bei Shakespeare ist der *Coriolanus* ein Riese, die Volkstribunen dagegen dumme Tölpel. Sie werden zu Recht verspottet. Brecht hat also die Akzente verschoben. Er reduziert *Coriolanus* auf einen Kriegsspezialisten, dem die Realität plötzlich von der Straße entgegentritt, in den Plebejern holt sie ihn ein von der Stalinallee. Das ist für mich die Klammer gewesen.

Immer wenn der »Chef« in Ihrem Stück schwankend wird bei der Entscheidung, sich doch noch auf die Seite der Arbeiter zu stellen, wird er von seiner Frau Volumnia an das ihm von der Regierung zugesagte, in Aussicht gestellte eigene Theater erinnert. Er opfert die Arbeiter schließlich dem Privileg der eigenen Produktionsstätte.

Und in dieser Situation greift er zur List, indem er zum Schluß den Boten losschickt, der die eine Version seiner Stellungnahme zum Aufstand an das Zentralkomitee, die andere in den Westen bringt. Er weiß ja, daß die eigenen Leute nur die Ergebnisadresse drucken werden und

nicht das, was er kritisch angemerkt hat. Diese Art von Zweideutigkeit und List zeichnet den »Chef« im Bühnenstück aus. In diesem Sinne gibt es Verhaltensweisen von Brecht, die durchaus vergleichbar sind, aber auch die Haltungen anderer Personen an anderen Orten und zu anderer Zeit.

Erinnern Sie sich an die zeitgenössischen Reaktionen auf Ihren Text?

Ja. Ich habe die ersten zwei Akte des Stücks auf einer Tagung der Gruppe 47 vorgelesen. Es gab einen heftigen Streit dafür und dagegen. Diese Diskussion nach der Lesung nahm alles vorweg, was dann nach der Aufführung an Kritik kam. Für mich hatte das auch noch andere Konsequenzen, z.B. bekam ich keine Einreise mehr in die DDR. Später wurde das Stück dann überhaupt nicht mehr gespielt. Mit einer Ausnahme. Vor etwa zehn Jahren waren meine Frau und ich in Kalkutta. Ziemlich am Anfang



BRECHT — Postwar Germany's only national culture hero, he is the subject of a merciless scrutiny in Grass's new play.

unseres Aufenthaltes meldete sich der Theaterregisseur Amitava Roy. Er wollte während unserer Anwesenheit ein Stück von mir aufführen und zwar *Die Plebejer* in bengalischer Sprache. Ein Dolmetscher begann das Stück zu übersetzen. Und während der Mann noch bei der Arbeit war, wurde schon geprobt auf der Dachterrasse des Hauses, denn eine Probephase gab es nicht. Die Schauspieler, die mitspielten, hatten alle einen Beruf nebenbei. Über die Hälfte waren Mitglieder der Kommunistischen Partei Westbengalens. Ich fragte sie, ob sie keine Schwierigkeiten bekämen, wenn sie in diesem Stück mitspielten, was sie bejahten, aber meinten, dafür dürften sie schon auf offener Bühne das Bild von Stalin kaputt schlagen, was die Partei bis dahin nicht erlaubt hatte. Das fand ich eine wunderbare Argumentation.

In Ihrem Stück reflektieren Sie Argwohn und Mißtrauen gegenüber Brecht als einem Mann, der sich in einem bestimmten Rollenverhältnis zu den Kommunisten verhielt. Vergleichbar Ihnen hatte er ja aber auch nur Angst vor der Revolution. Denn er war ja beileibe kein mutiger Revolutionär der ersten Frontlinie. Wäre er weniger feige oder man könnte auch sagen, weniger vorsichtig gewesen, hätte er vielleicht nicht überlebt. Hinzu kam, daß es sich für ihn – wie für viele andere – verboten hatte, Stalin öffentlich zu verurteilen, solange es um den Kampf zunächst gegen Hitler, später dann gegen seine politischen Erben gerade auch im Westdeutschland der 50er Jahre ging.

Natürlich vergleiche ich auch Brechts Verhalten mit dem anderer Kommunisten, wenn ich mich frage, wie sie auf die Verbrechen Stalins reagiert haben. Darunter haben ja viele Kommunisten lange gelitten, manche haben dann relativ spät angefangen, die Dinge beim Namen zu nennen. Wenige haben frühzeitig darüber gesprochen, vor allem diejenigen, die im spanischen Bürgerkrieg gewesen sind und die den GPU-Terror hinter den Linien der Republikaner erlebt haben. Dazu gehörte z.B. Gustav Regler. Manche haben gewartet bis zum Ungarn-Aufstand. Aber einige haben – wie Arthur Köstler – sich schon in den dreißiger Jahren mit Stalins Gewaltherrschaft auseinandergesetzt. Und ich denke an Orwells Buch *Mein Katalonien*, das bis zum Schluß im Osten nicht erscheinen durfte, weil es thematisiert, daß der spanische Bürgerkrieg nicht nur den Terror der Falange hinterlassen hat, sondern eben auch eine ganz starke Gewalt innerhalb des linken Lagers, die gegen die eigenen Leute gerichtet war.

Dürfen wir in diesem Zusammenhang abschließend nach Ihrem Verständnis über den Zusammenhang von Politik und Moral fragen? Ihr Stück beschäftigt sich ja eben mit der Frage des Zusammenspiels von Kunst, Moral und Politik. Und Brecht kommt dabei nicht gut weg.

Ich denke, auch Genies müssen eine Moral haben oder an ihren moralischen Ansprüchen gemessen werden. Im Stück steht der Chef vor einem alten Steinträger, der sagt, du bist ein Arbeiterverräter. Das ist ein sehr direkter Vorwurf, der ihn schon irgendwo trifft. Obwohl er zuerst noch lachend abwehrt, weiß er, daß etwas hängen bleiben wird.

Diese Haltung einer Absage an den Grundsatz eindeutiger Parteilichkeit finden wir auch in Heiner Müllers Hamletmaschine wieder, wenn er zeigt, daß die Dichter in einer Revolution, wenn es sie denn noch gäbe, auf beiden Seiten der Barrikade ihren Platz suchen müßten, um sie erfahren zu können.

Natürlich hat Müller das von Brecht abgeguckt. Und das wird heute z.T. noch weiter betrieben in der Volksbühne in einem Stil – da muß ich Brecht in Schutz nehmen – wie es sich Brecht in dem Maße nie gestattet hätte. Ich glaube auch nicht, daß Brecht diese zynische Schutzhaltung, die er gelegentlich angenommen hatte, durchgehalten hat. Sonst gäbe es diese letzten Gedichte der *Buckower Elegien* nicht, die von einer großen Trauer und

Vergeblichkeit künden und die ich in den Schluß meines Stückes hineingenommen habe. Ich glaube nach wie vor, Brecht gerecht geworden zu sein, indem ich seine Widersprüche dargelegt habe. Er war ein großer Mann, der Kritik verträgt. Er hat nicht verdient, daß man ihn genau dort hinstellt, wo er nicht stehen wollte, nämlich aufs Podest.

Unsere letzte Frage lautet: Wenn sie heutzutage in die Situation kämen, sich mit einem Stapel Bücher zurückziehen, was würden Sie von Brecht mit einpacken?

Sicherlich einige ganz frühe und ganz späte Gedichte, dann auch die *Keuner*-Geschichten und von den Stücken bestimmt *Leben des Galilei*, das ich heute als ein Schlüsselstück ansehe, ohne damit sagen zu wollen, daß Brecht mit dem Stück ein Selbstporträt schreiben wollte. Aber hier hat er für mich die sehr brisante Situation des Intellektuellen beispielhaft auf die Bühne gebracht. Ein großer Text eines großen Autors.

Encounters with Brecht

Arriving in Berlin in 1953 to participate in discussions about recent history, Grass was disappointed in his high expectations precisely by Brecht. Grass condemns Brecht's relationship to the events of June 17, 1953, and to Stalinism as silence and insufficient backbone, something that he avoided through his own engagement for the Social Democratic Party. Although Grass found almost no artistic inspiration for his own work from his comprehensive readings of Brecht, he does acknowledge his clash with him as the thematic source for his play »The Plebians Rehearse the Uprising« (1966). Today still he considers his ambivalent representation to be justified by Brecht's own behavior at the time.

Günter Grass
geboren 1927,
Schriftsteller.

Born 1927, author.

Augusto Boal

Letter from Rio

Brecht has had a connection with my work in many moments of my life, and in many important ways. Curiously, I started my professional career as a stage director in the same year (and almost in the same month) in which he died. The first of his plays that I directed was *The Exception and the Rule*, with workers of a trade union who were not actors at all - since then I have worked very often with non-actors, besides my regular professional work in regular theatres.

The second one, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, was the last play I directed in Brazil before being arrested and later forced into exile. We could not produce our own plays about our own country, and Brecht was an honorable enough name to force the censor to allow his plays. We wanted to denounce what was happening in Brazil, and *Ui* was perfect to that effect. I was leaving the theatre one night after a performance, when I was kidnaped by the secret police. The rise of our own Arturos was resistible, but at that time we could not resist...

When I was exiled in Argentina, I remembered one of his poems in which an old woman goes to a supermarket, grabs everything she needs (bread, cheese, butter...), and, knowing that she has no money to pay for that merchandise, puts everything back onto the shelves, saying that after all she does not need anything. The poem goes on, and the poet suggests that she should not have done so: on the contrary, she should go to the cashier and expose her problem - she had no work, no pension, but only hunger, and she needed to eat. What could be done?

That was Brecht's poem: we did the same plot in the form of »Invisible Theatre« - a young man played the role of a jobless youth, other actors played characters standing in line, buying their own goods and discussing with the protagonist and with other customers who did not know that it was »Invisible Theatre«, that is, a scene that had been rehearsed before, as normal theatre, but was played in public as a real, spontaneous incident. Of course, all persons in the supermarket participated intensely in the discussion about unemployment, salaries, hunger ... without being aware that it was theatre.

Many years later I was living in Paris and directing my

first *Center of Theatre of the Oppressed*, and we were preparing a show for a festival of short forum-theatre plays. In this kind of theatre the spectator becomes a spect-Actor, and after a play has been presented a first time or a second time, s/he can intervene and improvise his/her own solutions and alternatives. We wanted to present plays by authors other than ourselves, and of course, I remembered Brecht's *He Who Says Yes, He Who Says No*, which also shows that solutions have to be found and chosen. But, instead of that we did *The Jewish Wife* exactly as Brecht had written it, only adding the physical presence of all the characters with whom the protagonist speaks on the phone. In the first presentation those characters were mute, but from the second running of the play on the spect-Actors replacing the Wife had the right to address them and they would improvise together. We used that play written in Germany before the war to discuss racism in France, many decades later. Besides this direct uses of Bertolt Brecht's works and theories, he influenced many of my early plays (in the late fifties and early sixties), when he and Stanislavski were my main sources of theatrical inspiration.

Rio de Janeiro, August 13th, 1997

Augusto Boal
geboren 1931,
Regisseur und
Theatermacher; São
Paulo.

Born 1931, director
and theatre leader in
São Paulo.

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Nikolaus Müller-Schöll

Der Eingriff ins Politische

Bert Brecht, Carl Schmitt und
die Diktatur auf der Bühne

I.

Am 9. Dezember 1930 kündigte Walter Benjamin im Brief an Carl Schmitt mit »dem Ausdruck besonderer Hochschätzung« die Übersendung seines Trauerspielbuches an und wies dabei darauf hin, daß das Buch »in seiner Darstellung der Lehre von der Souveränität im 17. Jahrhundert« Schmitt viel verdanke.¹ Der lange Zeit unveröffentlichte Brief löste Jahrzehnte später wilde Spekulationen speziell unter linken Neo-Schmittianern darüber aus, was dem konservativen katholischen Staatsrechtler die »besondere(r) Hochschätzung« Benjamins eingetragen haben könnte. Schmitt hatte zwar vor 1933 versucht, die Machtübernahme der Nationalsozialisten zu vermeiden, schlug sich aber wenige Monate nach deren Antritt als »Kronjurist« auf ihre Seite und verfaßte nun Aufsätze, die den Antisemitismus, die Elimination der Opposition und das Führerprinzip des NS-Staates verteidigten. Jacob Taubes nannte den Brief Benjamins »eine Mine, die unsere Vorstellungen von der Geistesgeschichte der Weimarer Periode schlechthin explodieren läßt.«² Benjamins Herausgeber Rolf Tiedemann erschien nicht zuletzt der Zeitpunkt des Briefes »denkwürdig«: im Dezember 1930 plante Benjamin gemeinsam mit Brecht eine Zeitschrift, die der »Propaganda des dialektischen Materialismus« dienen sollte.³ Über diesen Zeitpunkt wurde in der umfangreichen Aufarbeitung der Auseinandersetzung⁴ Benjamins mit Schmitt nicht mehr nachgedacht. Das ist besonders erstaunlich angesichts der Tatsache, daß Benjamin seinen Brief einen Tag vor der Uraufführung von Brechts *Maßnahme* geschrieben hat, einem Stück, das im Titel den Begriff trägt, den Schmitt spätestens seit 1924 dem Gesetz entgegengesetzt hat, und in dessen Verlauf ein »Karl Schmitt aus Berlin« auftritt. Bereits wenige Monate vorher, am 21. April 1930, hatten Benjamin und Brecht eine Diskussion über Schmitt geführt, deren Inhalt Benjamin unter den Stichworten »Schmitt / Einverständnis Haß Verdächtigung« festhielt.⁵ Die Aufzeichnung belegt, daß Brecht sich im Kontext der Arbeit an den Lehrstücken mit Schmitt beschäftigt hat. Diese Beschäftigung hat Spuren hinterlassen: Zentrale Begriffe Schmitts wie die »Ausnahme«, das »Einverständnis«, das »Niemandland«, der »Feind« oder die »Entscheidung« tauchen im Titel oder in den Reden der Akteure auf; im *Badener*

*Lehrstück vom Einverständnis*⁶ tritt »Herr Schmitt« auf, der Clown, dem in Abweichung vom Üblichen scheinbar geholfen wird, indem man ihn förmlich zerreißt; im *Fatzer-Fragment* heißt ein Soldat Schmitt. Von seinen Kameraden unterscheidet ihn, daß er sich beim Würfelspiel um Leben oder Tod gegen das Orakel wehrt, indem er den Würfelwurf nicht betrachtet.⁷ In der Neufassung des Kanonen-Songs aus dem Jahr 1946 läßt Brecht einen »Schmitt vom Rheine« auftauchen.⁸ Seinen auffälligsten Auftritt hat Schmitt freilich in Brechts 1938 und 1939 geschriebenem Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. Im Verlauf seiner Recherchen begegnet dem Erzähler, einem naiven Geschichtsschreiber im Kaiserreich nach Caesars Tod, der »Jurist und mir bekannte Verfasser mehrerer staatsrechtlicher Bücher Afranius Carbo aus der Hauptstadt«. Wie Schmitt ist er zur Zeit der Niederschrift des Romanes im Jahr 1938 etwa fünfzig Jahre alt. Mit Schmitt teilt er neben dem Beruf, der Silbe »Car« und dem Wohnort in der Hauptstadt auch die Physiognomie:

Es ist ein Mann »mit Hängebacken und verschwommenen Augen«.⁹

Neben solchen Spuren läßt sich eine zumindest oberflächliche Übereinstimmung in der Kritik der Legalität festhalten: Sie wird in zahlreichen Stücken wie im *Dreigroschenroman* gemäß dem Motto: »Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?«¹⁰ als die klügere Form des Verbrechens propagiert - was Schmitt, der 1932 dementsprechend für die Unterscheidung von Recht und Gesetz plädiert hatte, im Mai 1950 als »unheimliche« Entdeckung in seinem »Glossarium« festhält: In Bertolt Brechts *Dreigroschenroman* (...) mahnt der Führer der Verbrecherorganisation, Mac Heath, seine Leute: »Man muß legal arbeiten; das ist ebenso guter Sport«. Die ganze Rede, die er bei dieser Gelegenheit hält, ist eine ungeheuerliche, unheimliche Illustration zu meiner These von Legalität und Legitimität.(...)»¹¹ Es wäre möglich, daß Brechts Vereinnahmung für eine beschränkte rationalistische Tradition wie in vergleichbaren Fällen auch hier die Rezeption behindert hat.¹² In jedem Fall taucht Schmitt in der Brecht-Forschung nur peripher auf: Als Quelle für Brechts Romantik- oder Caesarismus-Verständnis, bürgerlicher Antipode oder Zeitgenosse, dessen Menschenbild und Verhaltenslehren bei Brecht widerspiegelt wurden.

Die Masse der Spuren legt nahe, daß Brecht sich intensiver und länger mit Schmitt auseinandergesetzt hat als bisher angenommen. Vor dem Hintergrund der jüngsten Erfolgsgeschichte Schmitts, seines Weges »zum Klassiker«,¹³ soll in den folgenden Ausschnitten aus einem größeren Projekt¹⁴ lediglich ein Aspekt dieser Auseinandersetzung skizziert werden, Brechts Arbeit an einem anderen Begriff des Politischen: Schmitts Theorie, so die Hypothese, ließ Brecht die Faschismen seiner Zeit als Entfaltung einer immanenten Möglichkeit des Politischen seit Aristoteles begreifen, als totalitäre oder besser: immanentistische Antwort auf unauflösbare Aporien des Staates.¹⁵ Für deren Ausstellung und Untersuchung entwarf er sein in theoretischer Hinsicht komplexestes Theatermodell, das »Lehrstück«, Theater als öffentlichen Erfahrungsraum der Aporien staatlicher Ordnung. Vor

1 Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band I, 3, S. 887. Die Ausgabe wird ab jetzt zitiert: WB + Band + Teil des Bandes + Seitenzahl.*

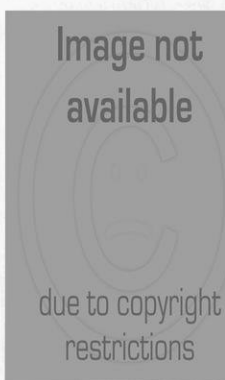
2 Taubes, Jacob: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügungen. Berlin 1987, S. 27.*

3 vgl. *WB I, 3, 887.*

4 Vgl. Samuel Weber: *Taking Exception to decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt. In: diacritics, v. 22, Nr. 3 - 4, 1992, S. 5 - 18.*

5 Vgl. *WB II, 3, 1372.*

6 *GBA 3, 25-46.*



Carl Schmitt, 1933.
Foto: Ullstein

7 Vgl. Brecht: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung von H. Müller, Leipzig 1994, S. 21.*

8 *GBA 2, 310 f.*

9 *GBA 27, 191 f.*

10 *GBA 16, 244.*

11 Schmitt, Carl: *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947 - 1951. Berlin 1991, S. 300 f.*

12 Vgl. etwa Grimm, Reinhold: *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück. Frankfurt 1979; Lehmann/Lethen: Verworfenes Denken. Zu Reinhold Grimms Essays Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. In: Brecht-Jahrbuch 1980. Frankfurt 1981, S. 149 - 171.*

13 Vgl. Böckenförde, Ernst-Wolfgang: *Auf dem Weg zum Klassiker. In: FAZ, 11.7.1997, S. 35.*

14 Die nachfolgende Hypothese ist Teil einer Dissertation zum Thema: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller.

15 Vgl. zum Begriff des Immanentismus: Nancy, Jean Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988.

16 WB I, 2, 697.

17 Vgl. dazu Schmuhl, Hans-Walter: *Rassismus unter den Bedingungen charismatischer Herrschaft*. In: Bracher, Karl Dietrich / Manfred Funke / Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): *Deutschland 1933 - 1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*. Bonn 1992, 182 - 197.

18 Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Collorien. Berlin, o. Jhr.

19 ebd. 33; vgl. dazu ausführlich Derrida, Jacques: *Politiques de l'amitié*. Paris 1994.

20 Vgl. zu dieser Genealogie: Foucault.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt, 2. Aufl., 1988; ders.: *»Il faut défendre la société.«* Cours au Collège de France. 1976. Paris 1997.

21 Ahrendt, Hannah: *Die vollendete Sinnlosigkeit*. In: Dies.: *Israel, Palästina und der Antisemitismus*. Berlin 1991, S. 77 - 94; vgl. auch Agamben, G.: *Homo sacer*. Paris 1997.

22 vgl. Brecht, zit. nach WB II, 2, 531.

23 Vgl. zur Setzung in politischer Theorie: Hamacher, Werner: *Affirmativ, Streik*. In: Nibbrig, Christian L. Hart (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt 1994, S. 340 - 371.

24 vgl. GBA 22, 437 f.

Augen geführt wird in ihm die Sprachlichkeit jeder rechtlichen Festlegung und mit ihr deren Vergänglichkeit.

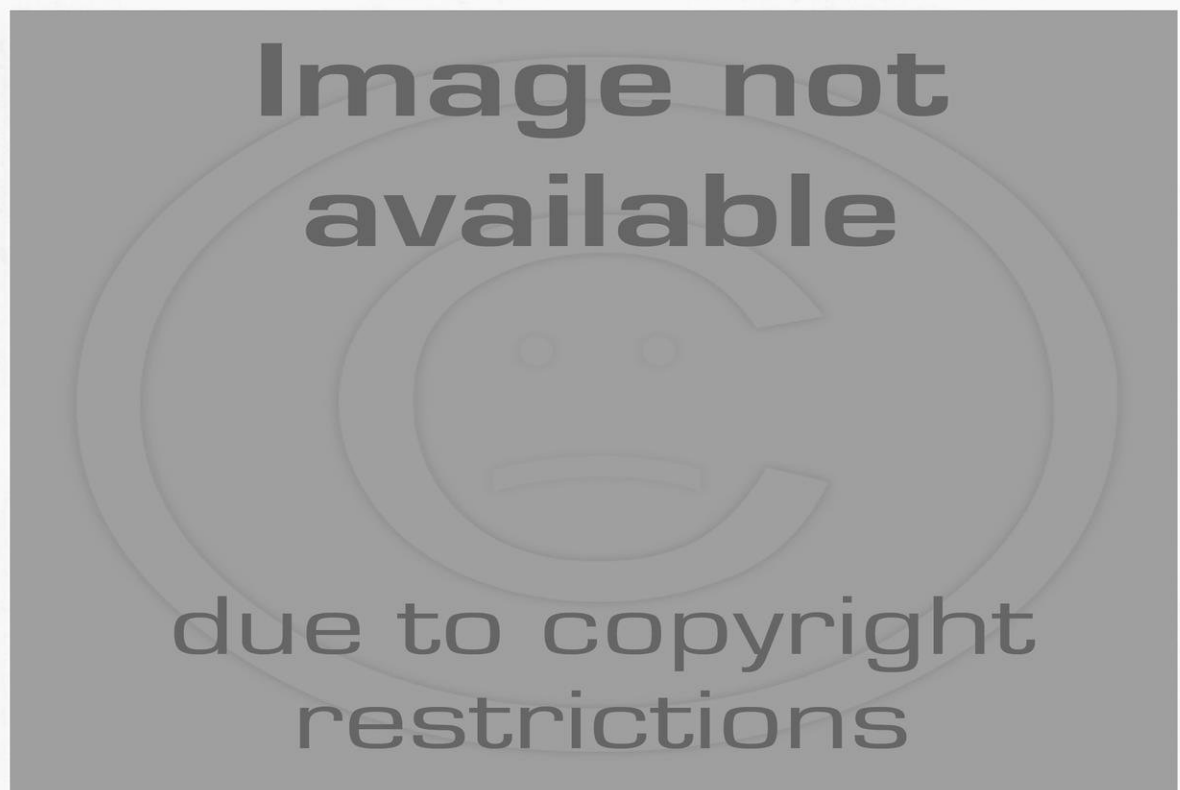
II.

Was interessierte Brecht an Schmitt? Vielleicht vor allem, daß Schmitt zur Praxis des National-Sozialismus die Theorie lieferte und jene in diese hinein verlängerte. Als Benjamin in Replik auf Schmitts berühmte Bestimmung, derzufolge souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet, konstatierte, daß die »Tradition der Unterdrückten« lehre, daß der 'Ausnahmezustand', in dem wir leben, die Regel ist,¹⁶ hielt er damit die Herrschaftspraxis des NS-Staates fest, der durch die fortwährend erneuerte Bestimmung von Feinden die Notstandsmaßnahme zur Dauereinrichtung erhob.¹⁷ Zugleich beschrieb er die Praxis der stalinistischen Säuberungen. Beide staatlichen Praktiken wurden aber in Schmitts Theorie lange vor dessen angeblicher »Wende« im Jahr 1933 präfiguriert.

in der politischen Praxis setzt sich in seiner Theorie im Versuch fort, die gesetzte Norm als überzeitliche, immer schon präsente zu behaupten.

Schmitts politische Theorie ist sowenig originell wie die Staatslogik des NS-Staates. Es ist die Logik des modernen, immanentistischen Nationalstaates, wie er sich im 19. Jahrhundert herausbildet.²⁰ Sein innerstes Prinzip tritt im Konzentrationslager zutage, dem »Versuch der totalen Beherrschung des Menschen« (Hannah Arendt).²¹ Was er ausschließt, ist, mit Benjamin gesprochen, der »wirkliche« Ausnahmezustand, der die Voraussetzung einer Demokratie wäre, die den Menschen als ein Singuläres, »viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes«²² jenseits von Allgemeinem und Besonderem begreift.

Dieser Ausschluß kommt bei Schmitt dadurch zustande, daß er die konstitutionslogische Paradoxie jeder Setzung von Recht, Norm und Gemeinschaft verbirgt: Daß sie eben den Setzungsakt, dem sie sich verdanken, zugleich



Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang Schmitts Schrift »Der Begriff des Politischen«.¹⁸ Darin wird das Politische, das die Voraussetzung des Staates ist, auf den Ausnahmefall des Krieges zurückgeführt, in dem »die reale Möglichkeit der physischen Tötung«¹⁹ als Kern der Unterscheidung von Freund und Feind erkennbar wird. Indem Schmitt die theoretische »Möglichkeit« mit dem praktischen, »realen« Ereignis des Kampfes gleichsetzt, begründet er eine politische Gemeinschaft, die sich reaktionär in Abwehr eines »Anderen« konstituiert und erhält. Bereits der potentielle Feind ermächtigt den Staat, seine Normen qua Maßnahme außer Kraft zu setzen - und dies unter dem Vorwand, sie zu erhalten oder wiederherstellen zu wollen. Der Theoretiker dieses Staates kann als Extremist der Normalität bezeichnet werden: Die Eliminierung des intervenierenden Anderen

verbieten müssen. Erst durch dieses Verbot erhalten sie sich, doch eben dieses Verbot stellt rückwirkend sie selbst in Frage.²³ Dieser gespaltene Gründungsakt erhält sich aber im Text des Rechts als dessen Sprachlichkeit, als seine Abhängigkeit vom je spezifischen Material, von Zeit und Raum seiner Setzung. Sie hervortreten zu lassen, wird in der Auseinandersetzung mit Schmitt das Anliegen Brechts sein.

III.

Der Caesar-Roman, der am deutlichsten zeigt, was Brecht in der Lektüre Schmitts gelernt hatte, hat in erster Linie Geschichtsschreibung zum Thema. Das äußert sich in den verschiedenen fiktiven historiographischen Haltungen, in deren »Montage« Brecht, wie er schreibt, seinen »eigenen Standpunkt« einnimmt.²⁴ Brechts

Schreibverfahren entspringt der Solidarität mit den vom römischen Diskurs Ausgeschlossenen. Wie der stumme Sklave, der aus Rätien kommt, der römischen Provinz, deren Hauptstadt Brechts Geburtsort Augsburg war, schweigt auch der lediglich montierende Autor: Der Roman untersucht, was es heißt, die Geschichte einer abgeschnittenen Rede zu schreiben. Er kommt dabei zum destruktiven Ergebnis, daß dies den Wahrheitsanspruch aller Geschichtsschreibung, die ihren Gegenstand »adäquat« zu beschreiben vorgibt, in Frage stellt.

In diesem Zusammenhang nimmt die Figur Carbo eine exponierte Stellung ein. Der Jurist begrüßt den Ich-Erzähler, der Material für seine Biographie Caesars, des »Vorbild(s) aller Diktatoren«,²⁵ sammelt und das als »etwas Politisches«²⁶ begreift, als »jüngeren Kollegen« und verpaßt ihm eine Lektion über Geschichtsschreibung, während er »mit kurzen, stampfenden Schritten« auf und ab marschiert oder an der Wand steht, »die Beine kriegerisch gespreizt«.²⁷ Er moniert den »Mangel an historischem Sinn« und die »alte verhängnisvolle Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Geschichte«,²⁸ instrumentalisiert Geschichte und selbst noch den Geschichtsschreiber, der während Carbos Monolog kaum zu Wort kommt, für die Machterhaltung in der Gegenwart. Entsprechend hatte Schmitt in seiner *Politischen Romantik* Geschichte als konservativen dem revolutionären Demiurgen der »Menschheit« gegenübergestellt und ihr die Aufgabe zugewiesen, das Volk als »Ergebnis geschichtlicher Entwicklung« zu konstituieren.²⁹ Später stellte er fest, daß »alle geschichtliche Erkenntnis Gegenwartserkenntnis« sei,³⁰ und als er Hitlers Ausschaltung der innerparteilichen Opposition legitimierte, berief er sich auf die »Warnungen der Geschichte«.³¹ Schmitt wie Carbo konstituieren den geschichtlichen Gegenstand in souveräner Setzung.

Brechts Prinzip der Montage ist Demontage solcher Geschichtsschreibung durch ihre Unterbrechung - beispielsweise durch den Blick auf die Art und Weise, in der Carbo seine Rede entwickelt, durch die Brechung in anderen Perspektiven oder die Rebellion des Erzählers gegen den autoritären Gestus Carbos. In solcher Zäsurierung artikuliert Brecht im Dargestellten modo negativo einen quasi-transzendentalen Anspruch auf Gerechtigkeit. Dabei ergibt sich freilich ein Dilemma, das Brecht nicht zu lösen vermochte, und das vielleicht zur Aufgabe des Romanprojektes beigetragen hat: Die Erkenntnis bewirkende Unterbrechung setzt die notwendig verkennde Darstellung voraus. Selbst die Demonstration der Verfehlung in jeder positiven Geschichtsschreibung bedarf dieser und insofern, plastisch gesprochen, eines Einverständnisses des Erzählenden mit dem Faschisten.

IV.

Wie ging die Beschäftigung mit den zentralen Charakteristika der Theorie Schmitts in die Schreibweise der Lehrstücke ein? Auf welches Dilemma der früheren Stücke antworten sie und was verrät das de-konstruktive Prinzip des Caesar-Romanes über ihre Konzeption? In *Mann ist Mann*, dem erklärtermaßen ersten »epischen« Theater-



stück, hatte Brecht das Politische in Gestalt der Kriegsordnung von Kilkoa dargestellt, die ihren Halt im »Exerzierreglement« des Sergeanten Blody Five findet. Es ist, wie dieser ausführt, »ein Buch voller Schwächen, aber es ist das einzige, an das man sich als Mensch halten kann, weil es einem Rückgrat gibt und die Verantwortung vor Gott übernimmt.«³² Das Reglement ist das demiurgische, bzw. (Blodys Beiname »Teufel von Kilkoa« legt das nahe) infernalisches Refugium der Transzendenz nach dem Tod Gottes. Es nimmt Blody Five mit der »Verantwortung vor Gott« die Aporien der Endlichkeit ab, die Brecht um 1926 herum als Paradoxien des Seins in einer Sprache erfährt, die ein Medium darstellt, in dem man immer bereits ist und das man deshalb nie ganz beherrschen kann - woraus sich die Komik von *Mann ist Mann* speist. Blody Five enthüllt dabei in seiner Rede etwas von der grenzenlos zerstörerischen Zwangslöge, die sich hinter jedem willkürlich zum göttlichen Gesetz hypostasierten Reglement verbirgt: Sein Wunsch, »den ganzen Erdball in die Luft (zu) sprengen«, damit »sie es vielleicht sehen, daß man Ernst macht«³³ illustriert den impliziten Vernichtungswillen einer Ordnung, die sich nur dadurch erhalten kann, daß sie ihre Gültigkeit laufend in der Ausgrenzung des intervenierenden Anderen beweist.

In *Mahagonny*, dessen Beiname »Netzstadt« auf den von Schmitt beschriebenen Aufhalter-Staat anspielen dürfte, ist der Halt, den die Stadt anbietet, für die Gehaltene so tödlich, wie es das Bild von Netz und Angel nahelegt. Mahagonny kennt sowenig wie Blodys Reglement ein Draußen, und drinnen herrscht »Stille«, »Ruhe«, »Eintracht« und »Frieden«³⁴ - der ewige eines Friedhofs, die Totenruhe bürgerlicher Ordnung, deren innerster Zweck, wie Benjamin es einmal ausgedrückt hat, die Verdrängung des Todes ist. Was die Lebenden in dieser Stadt zu Toten macht, ist der zur Regel erhobene Ausnahmezustand, dessen Formel Schillers ästhetischen

links außen:
Berlin, Potsdamer Platz,
17. Juni 1953
Foto: Ullstein

Carl Schmitt, 1930.
Foto: Ullstein

25 GBA 16, 171.

26 ebd. 169.

27 GBA 17, 191 f.

28 ebd.

29 Schmitt, Carl:
Politische Romantik.
Berlin, 5. Auflage,
1991, S. 91.

30 Schmitt: *Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitizationen*. In: *Ders.: Positionen und Begriffe: im Kampf mit Weimar - Genf - Versailles; 1923 - 1939*. Berlin 1988, S. 121.

31 Schmitt, Carl: *Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers vom 13. Juli 1934*. In: *Ders.: Positionen und Begriffe*, S. 199 - 203.

32 GBA 2, 108.

33 ebd.

34 vgl. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten von Brecht. Musik von Kurt Weill*. Wien, Leipzig 1929 (Universal Edition), S. 20, 29 etc.

Staat wie Schmitts Diktatur parodiert:
*Überall gibt es Mühe und Arbeit, / Aber hier gibt es
 Spaß. Denn es ist die Wollust der Männer, / Nicht zu lei-
 den und alles zu dürfen. Das ist der Kern des Goldes.
 (...) Und eine Woche ist hier: Sieben Tage ohne Arbeit.*³⁵

35 ebd. S. 7

36 Gunter G. Sehm:
*Moses, Christus und
 Paul Ackermann. In:
 Brecht-Jahrbuch 1976,
 S. 83 - 100.*

37 *Aufstieg, a.a.O.,
 S.26.*

38 Vgl. Walter
*Benjamin Archiv TS
 2492;*

39 Schmitt, Carl: *Die
 Diktatur. Berlin, 5.
 Auflage, 1989, S. 137.*

40 Vgl. dazu:
*Lehmann/Lethen: Ein
 Vorschlag zur Güte. Zur
 doppelten Polarität des
 Lehrstücks. In: Stein-
 weg, Reiner (Hrsg.):
 Auf Anregung Bertolt
 Brechts: Lehrstücke mit
 Schülern, Arbeitern,
 Theaterleuten. Frank-
 furt 1978, S. 302-318.*

41 GBA 5, S. 78.

Noch (oder vielleicht sogar: gerade) im Genuß entkommt der Mensch in Mahagonny nicht der Unterwerfung unter die Autorität des Souveräns. Dessen Verkörperung ist die Witwe Begbick. Benjamin deutete sie als Allegorie des Staates, Gunter Sehm als Verkörperung Gottes.³⁶ Beide Deutungen werden kompatibel, erinnert man sich an Schmitts Feststellung, wonach alle Begriffe des Staatsrechts säkularisierte theologische Begriffe sind. Wenn Jim der Begbick in der »Nacht des Entsetzens« vorwirft: »Siehst du, du hast Tafeln gemacht. / Und darauf geschrieben: / Das ist verboten / Und dieses darfst du nicht.«,³⁷ dann lassen die fehlenden Anführungszeichen nach »geschrieben« als *lectio difficilior* die Deutung zu,

die Lehrstücke häufig als Formen der Rationalisierung des Theaters bezeichnet. Das sind sie jedoch nur insofern, als sie Rationalität und deren Grenze ausstellen und damit aufs Spiel setzen.⁴⁰ Wenn Brecht einige Jahre später Galilei als Prinzip radikal endlicher Wissenschaft vorschlagen läßt, sie solle sich solange mühen, den Stillstand der Erde nachzuweisen, bis sie »hoffnungslos geschlagen und unsere Wunden leckend« zugeben müsse, daß »die Erde sich dreht«,⁴¹ dann beschreibt dies auch das konstruktive Prinzip des Lehrstücks, seine juristisch-physikalische Schreibweise. Die Fixierung bzw. Verschriftlichung eines Lehrsatzes, eines Gesetzes, einer Ordnung, eines Rituals oder einer Zeremonie ermöglicht dem Betrachter die Beobachtung und dem zur Entscheidung gezwungenen Leser und Spieler die Erfahrung dessen, was in jeder Feststellung aufgrund ihres fixierenden Charakters versäumt wird. So trägt sie, wie Wissenschaft laut Brechts Galilei, wenngleich nicht zum Beweis der Wahrheit, zur Begrenzung des Irrtums bei. Gerade, weil

Image not
 available
 due to copyright
 restrictions

Berlin, 17.Juni 1953
 Foto: Ullstein

daß der Fehler der Begbick nicht erst das Aufstellen von Verboten, sondern bereits das Schreiben selbst war. So wird bereits hier auf die geheime Komplizenschaft bzw. das Einverständnis des Schreibenden mit den Ordern, Führern und Staatsmännern hingewiesen: Die mortifizierende Schrift eines literarischen Textes gleicht der Fixierung einer politischen Norm.

Auf diese Entdeckung, für die sich weitere Belege anführen ließen, antwortete die Konzeption des Lehrstücks. Brecht verwendet hier jene »juristisch-physikalische Schreibweise«,³⁸ die er zur gleichen Zeit für die mit Benjamin geplante Zeitschrift *Krise und Kritik* vorschlägt. Unter einer juristischen Schreibweise versteht er dabei die verordnende, rechtssetzende Schreibweise – jene, die Schmitt in der »Diktatur« als »pouvoir constituant« beschreibt³⁹ und in allen seinen Schriften verwendet, am folgenreichsten in seiner »Verfassungslehre«. Man hat

die Tendenz der Lehrstücke aber, wie Benjamin es beschrieb, auf »eine von aller Magie gereinigte Sprache« und ein ebensolches Theater geht, werden in ihnen in voller Schärfe die Paradoxien der Endlichkeit sprachlicher Darstellung und damit jedes Vertrags, jeder Norm, Ordnung und Verfassung erfahbar.

V.

Der Weg von Schmitts Theorie zu Brecht führt über die Schriften Benjamins. Bereits im Trauerspielbuch hatte Benjamin im Anschluß an die Schilderung der Erfahrung der Vergänglichkeit im Anblick der »Trümmer« der Antike geschrieben:

Dabei ist zu bemerken, daß vielleicht die sinnfälligsten Verheerungen diese Erfahrung nicht bitter den Menschen aufdringen, als der Wandel der mit dem

*Anspruch des Ewigen ausgestatteten Rechtsnormen, wie er in jenen Zeitwenden sich besonders sichtbar vollzog.*⁴²

Die Ruinen gleichen aber laut Benjamin den Allegorien im Reich der Gedanken.⁴³ Als Prinzip der Sprachlichkeit bzw. der inkalkulablen sprachlichen Veränderung der Dinge kennzeichnen sie zugleich den Prozeß des Veraltens der gesetzten Rechtsnormen – dasjenige also, was Schmitt als Denker der Norm zeitlebens zu eliminieren versuchte. Mit dem Brechtschen Theater hatte Benjamin den Ort gefunden, an dem diese von ihm theoretisch dargelegte juristische Konsequenz seiner sprach- und geschichtsphilosophischen Forschung öffentlich werden konnte.

Wenn Schmitts Schriften als Versuch der gewaltsamen Auflösung der Aporie gelesen werden können, die die Konstitution jedes Gesetzes kennzeichnet – darin liegt ihr diktatorischer Charakter, dann kann Brechts Lehrstück als Diktatur auf dem Theater und dabei als Theatralisierung dieser Auflösung beschrieben werden. Diese Theatralisierung läßt das Dargestellte sowenig

intakt wie einst die griechische Tragödie die auf ihr dargestellten und vor dem Publikum des Stadtstaates revidierten Prozesse; vielmehr löst sie die Auflösung der Aporie auf, entscheidet die Entscheidungen und entsetzt die Setzungen. Das Theater greift so in die Begriffsbildung des Politischen ein und wird – in einer der bis heute unrealisierten Funktionen, die Brecht und Benjamin ihm zuschreiben – zum »Bindeglied zwischen Literatur- und Staatslehre«.⁴⁴

Wenn heute, nach dem Niedergang »kommunistischer« Praxis, die Relektüre des Politischen in der US-amerikanischen und französischen Theorie auf die Erfahrung reagiert, daß die traditionelle anarchistische und marxistische Kritik des Staates diesen zu schnell aufgegeben hat, und daß unter anderem deshalb die Revolutionen des 20. Jahrhunderts an der Frage des Staates und des Politischen Schiffbruch erlitten,⁴⁵ dann könnte Brechts Theaterarbeit der späten 20er- und frühen 30er Jahre in diesem Zusammenhang von neuem Interesse sein: Als theatralische Analyse, Kritik und Dekonstruktion jener totalitären Tendenzen politischer Theorie, die die Nationalsozialismen⁴⁶ ermöglichten und überlebten.

42 WB I, 1, 397.

43 Vgl. WB I, 1, 353 ff.

44 WB II, 3, 1456.

45 Vgl. auch Abensour, Miguel: *La démocratie contre l'Etat. Marx et le moment machiavélien.* Paris 1997.

46 Eine der Quellen von Brechts früher Kritik an Nation und (sozialistischem) Staat könnte Trotzki gewesen sein, der bereits 1930 den Stalinismus als »Nationalsozialismus« bezeichnete. Vgl. Trotzki, Leo: *Die permanente Revolution.* Frankfurt 1972, S. 9.

Political Intervention:

Bert Brecht, Carl Schmitt, and Dictatorship on Stage

Numerous traces of Schmitt's writings in Brecht's works suggest an intensive preoccupation. Schmitt's theory allowed Brecht to grasp the fascisms of his time as the totalitarian answer to aporias of the State. In the »Caesar« novel a dilemma arises because the interruption (critique) of authoritarian historical narratives presumes their representation and consent. With his »Lehrstück« concept Brecht responds »with a language cleansed of all magic« (Benjamin) both to the violent, dictatorial resolution of the constitutive, logical paradox in Schmitt's legal theory and to the exclusion of the intervening Other. The »Lehrstück« theatricalizes the aporia's resolution and hence dissolves it: the »dictatorship on stage« intervenes in the constitution of the political.

Nikolaus Müller-Schöll geboren 1964, Literatur- und Theaterwissenschaftler, Lektor an der Ecole Normale Supérieure, Paris.

Born 1964, teaches literature and theater at the Ecole Normale Supérieure in Paris.

Wladimir Koljazin

Bertolt Brecht im Visier der Stalinschen Geheimpolizei

Wenn man von mir verlangt, daß ich etwas Beweisbares glaube (ohne den Beweis), so ist das, wie wenn man von mir verlangt, daß ich etwas Unbeweisbares glaube: ich tue es nicht.

*Me-ti. Buch der Wendungen
(GBA 18, 169)*

Brecht geriet zweifellos schon vor seinem ersten Besuch Moskaus im Jahre 1932 mit dem Film *Kuhle Wampe* über die Arbeitslosen ins Blickfeld der Ljubjanka, mit Sicherheit aber seit der Zeit, da die Geheimdienste Stalins begannen, sich intensiv mit den deutschen Emigranten zu beschäftigen. Konkreter als je zuvor läßt sich diese Seite der Tätigkeit des NKDW anhand der demnächst im Verlag *Medium* erscheinenden Sammlung von Dokumenten über russische und deutsche Künstler, die Repressalien ausgesetzt waren, beurteilen. Dank der Ausstellung *Moskau-Berlin* gelang es erstmals, ein solch reiches Faktenmaterial aus den Archiven des FSB zu erhalten. Bekanntlich bildeten sogenannte »Operativmaterialien« und »Kontaktkarteien« die Grundlage für die totalitäre Kontrolle eines Angeklagten. Anhand dieser Materialien fällt die Instanz ihr Urteil, wie sowjetisch oder antisowjetisch ein Ausländer gesinnt war. Jeder der erwähnten nahen Bekannten des Angeklagten wurde automatisch zur verdächtigen Person, die unter Beobachtung stand. Bespitzelt wurden fast alle, die aus dem Ausland kamen. Das zusammengetragene Material sammelte man in sogenannten »Operativen Untersuchungsakten«. Und aus irgendeinem Grund firmieren in allen Elaboraten des NKWD die Moskauer Theater, insbesondere das Bolschoj- und das Meyerhold-Theater, als wichtigste Treffpunkte ausländischer Agenturen. Eine der frühesten »Kontaktkarteien« entstand 1936/37 während der Verhöre und Folterungen des jungen Komponisten Hans Hauska. Sie enthielt etwa fünfzig Namen deutscher Emigranten und ihrer sowjetischen Freunde. Fast jeder zweite von ihnen wurde bald darauf verhaftet, fast ein Drittel wurde erschossen.

Diese Notizen sind der Anfang ganzer Blutströme. Historiker und Schriftsteller schrieben in ihren Büchern und Artikeln die eine Chronik der historischen Ereignisse, die geheimen Helfershelfer des roten Imperators die andere, die dienstliche, geheime Antichronik. Das Regime zwang dazu, nach den Gesetzen der Heuchelei zu leben.

Brecht hatte Gelegenheit, diesen barbarischen bolschewistischen Dualismus bis ans Ende seiner Tage, wie es so schön heißt, zu »kontaktieren«. Die Bespitzelung wurde einerseits von den Geheimdiensten betrieben, andererseits von den Informanten der Literaturbehörden, zu deren Pflichten es gehörte, jeden Schritt eines Schriftstellers, der das Land der Sowjets besuchte, zu registrieren. Es erscheint unglaublich, ja wahnwitzig, aber entsprechende »operative« Akten wurden sogar über die rechtgläubigsten deutschen Kommunisten und Internationalisten geführt – über Erwin Piscator und vier andere Filmleute (Akte Nr. 85918), über Ludwig Marcuse (Nr. 86233), über Friedrich Wolf und 62 andere Emigranten (Nr. 8526)...

Heute läßt sich über die meisten dieser Dokumente bloß eins sagen: entweder verbrannten sie im Zuge der zahlreichen Aktionen von »Spurenverwischung«, oder aber sie lagern in irgendwelchen völlig unzugänglichen Geheimarchiven.



Zweifellos wurden Brechts Tage und Begegnungen in Moskau genauso sorgfältig fixiert. Auf jeden Fall wird sein Name erstmals in der Untersuchungsakte von Carola Neher genannt. Die Verhöre dauerten vom Juli 1936 bis zum März 1937. Die Genehmigung zur Verhaftung der Schauspielerin erteilte der Stellvertretende Volkskommissar für Auswärtige Angelegenheiten Krestinskij. Am 12. Mai 1935 fand im Klub der Internationalen Arbeiter ein Brecht-Abend statt, an dem von den deutschen Emigranten die Schauspieler Carola Neher und Alexander Granach sowie der Pianist und Komponist Hans Hauska teilnahmen. Die unvergleichliche Neher sang *Surabaya-Johnny* und Songs aus *Happy End*, Granach las Ausschnitte aus *Die Rundköpfe* und die

Image not available

due to copyright restrictions

Spitzköpfe. Es verging ein reichliches Jahr, und all diese Propagandisten des »großen proletarischen Künstlers« standen vor dem roten Gericht – Neher und Hauska in Moskau, Granach in Kiew. Die naiv-vertrauensselige Carola bezeichnete Brecht als als einen ihrer engsten Freunde, ja sogar als einen der Anwärter auf ihre Hand. Unbegreiflich, so wunderte sich Piscator, warum Brecht nichts für sie getan hatte.

Doch Brecht schwieg nicht. Die Information über die Verhaftungen hatte ihn schockiert, und einige Zeit nahm er an, daß ein Irrtum unterlaufen war, den man korrigieren konnte. Er durchlebte eine Reihe von Schwierigkeiten bei der Bestimmung der richtigen Taktik. Das hat bereits Werner Mittenzwei in seiner Brecht-Biografie (1986) hinreichend und kritisch analysiert, indem er zeigte, daß der Dramatiker über Stalin und die Stalinschen Repressalien keine eindeutige Meinung hatte und bis 1956 auch nicht haben konnte. Heute sind wir in der Lage, seine Beobachtungen durch neue und wesentliche Fakten zu ergänzen.

Nichtsdestoweniger unternahm der Dramatiker sofort zahlreiche Versuche zur Freilassung der Schauspielerin, die als Kurier des trotzkistischen »Untergrunds« zu zehn Jahren Lager verurteilt worden war, wandte sich allerdings nicht direkt an das Sekretariat Stalins, sondern indirekt – an Feuchtwanger. Brecht argumentierte so: »Der einfache (inoffizielle) Appell würde nur ihre künstlerische Bedeutung unterstreichen, ohne die Arbeit der Justizorgane zu erschweren.«

(aus einem Brief aus Skovbostrand, Juni 1937)

Charakteristisch, ja erstaunlich, als ginge es um jungfräuliche Unschuld, ist die Zurückhaltung und Vorsicht Brechts bei der Diskussion des Problems der Stalinschen Repressalien: *Es wäre mir natürlich lieber, wenn Sie meine Bitte geheimhalten würden, zumal ich weder irgendwelche Zweifel an den in der Sowjetunion praktizierten Methoden säen, noch irgendwelchen Leuten Anlaß zu entsprechenden Behauptungen liefern möchte.* Aber während der Appell Feuchtwangers an den großen Führer im Falle Granachs Ende 1937 zur Freilassung des Letzteren führte, konnte hier selbst der »allmächtige« Feuchtwanger nicht helfen. Und es ist auch nicht bekannt, ob er sich überhaupt an Stalin gewandt hat. Die blendend schöne Schauspielerin, die entweder auf Brechts Wunsch oder auf Piscators Ratschlag hin die Johanna in der ersten Brecht-Inszenierung von Nikolaj Ochlopkow spielen sollte, starb im zweiten Kriegsjahr in einem Lager nahe Orenburg an Typhus.

Als Brecht durch Bernard von Brentano von der Verhaftung Ernst Ottwalts (November 1936), dem Szenaristen seines Filmes, erfuhr, empfahl er ihm genauso nachdrücklich, eine Weile abzuwarten, bis eine »echte«, nichtbourgeoise Information erschienen sei und dann an die Redaktion der Zeitung *Das Wort* zu schreiben, daß er von Ottwalt »niemals Briefe mit Sympathieerklärungen für Hitler erhalten habe«. Um die Ehre seiner Freunde kümmerte sich Brecht wie um seine eigene.

Im Juli 1937 verhaftete das NKWD den »Presseattaché« Brechts, seinen ersten russischen Übersetzer, den Stellvertretenden Vorsitzenden der Auslandskommission beim

oben:
mit Stefan Brecht,
in Berlin 1931.

links:
Sergej Tretjakow,
in Berlin 1931.
Die Originalabzüge der
Fotos, die sich im BBA
befinden, tragen die
Stempel der Fotografin
Olga W. Tretjakowa.

Schriftstellerverband Sergej Tretjakow. Tretjakow figurierte als japanischer Spion, alles Deutsche war ja für die »Bearbeitung« seiner Frau vorbehalten. Tretjakow vergötterte Brecht, und die Erwähnung seines Namens in den Mauern der Ljubjanka hätte für ihn Verrat bedeutet. Darüber sprachen wir unlängst noch mit der Tochter des Schriftstellers, Tatjana Tretjakowa-Gomolizkaja.

Auf Grund der Verhöre der Ehefrau Olga Wiktorowna Tretjakowa, Redaktionssekretärin der Zeitschrift *Internationale Literatur*, wird klar, daß die Ljubjanka Brecht bereits 1937 als verdächtigen, potentiell gefährlichen Literaten betrachtete, der mit dem antisowjetischen »Untergrund« in Verbindung steht.

Zunächst gelang es den Untersuchungsrichtern, durch dreitägige ununterbrochene Folterungen Aussagen über die antifaschistischen Schriftsteller Ernst Ottwalt und Hans Günther zu erpressen: sie hätten als deutsche Agenten das Ehepaar Tretjakow angeblich 1931 während einer Reise im Berliner Malik-Verlag angeworben.



Der Journalist
Michail J. Kolzow,
geb. 1898, verhaftet
1939, starb wahr-
scheinlich 1942 im
Gefängnis.

Aus dem ungeheuerlichen Verhör:

FRAGE: Auf welche Weise hat Sie Ottwalt für die Spionagetätigkeit gewonnen?

ANTWORT: Ottwalt war bekannt, daß viele Ausländer in unserer Wohnung verkehren, die diverse Arbeitskontakte mit meinem Mann haben. Unter den Besuchern gab es Personen, die kritische Bemerkungen über die Sowjetunion äußerten. Ottwalt sah, daß solchen Äußerungen keinerlei Abfuhr erteilt wurde. Deshalb betrachtete er mich und meinen Mann Tretjakow als Personen, die man für antisowjetische Aktionen benutzen kann.

(archivierte Untersuchungsakte R-18438)

Die Akten der Tretjakows bezeugen, daß sich die Wolken über dem Kreis der Sinnesgenossen und Freunde Brechts zusammenzogen. Wenn schon einige streitsüchtige Polit-

emigranten wie beispielsweise Julius Hay meinten, daß Brecht mit dem Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* »Wasser auf die Mühlen der Faschisten gießt«, was konnte dann die Phantasie der politischen Geheimpolizisten von der Ljubjanka zügeln! Im Verhör vom 20. Dezember 1938 taucht der Name Brecht neben den Namen John Heartfield und Friedrich Wolf in der »Kontaktkartei« der Tretjakows auf. Aber Olga Tretjakowa findet die Kraft, sich von der Jeschowschen Hypnose zu befreien, und bestreitet entschieden jegliche geheimdienstliche Kontakte zu Ottwalt und Günther, mit denen sie »nur über literarische Themen« Gespräche geführt hatte – was freilich die beiden Antifaschisten nicht vor einem qualvollen Tod rettet. In den Verhören von Asja Lacin, die wegen »konterrevolutionärer Tätigkeit«, »Spionage« und »faschistisch-nationalistischer Agitation« verhaftet worden war, sticht der Name Brecht aus dem Gros der Namen hervor. Er hat bereits einen festen Platz in den Annalen des NKWD. Bei der Feststellung der umfangreichen Kontakte der Vermittlerin zwischen dem sowjetischen und deutschen revolutionären Theater (Lejko, Weigel, Benjamin, Reich, Kisch, Brecht), stellt ihr der Operativvollmächtigte des NKWD Kuwschinow am 14. Januar 1938 folgende Frage: »Was haben Sie für Kontakte zu Brecht?« Darauf bekommt er eine klare und unzweideutige Antwort: »Wie auch zu den übrigen Personen, nur einen schriftlichen.« Die romantisch-exaltierte, treuherzige Asja sagte über keinen ihrer Bekannten auch nur ein schlechtes Wort.

Als sich Asjas Mann, der Regisseur und Theaterwissenschaftler Bernhard Reich, im Jahr des deutsch-sowjetischen Paktes mit der Bitte um Begnadigung seiner Frau an Berija wandte, verwies er darauf, daß Lacin seiner festen Überzeugung nach entscheidenden Einfluß »auf die Hinwendung des Genossen Brecht zum antifaschistischen Kampf« hatte. Er hoffte, daß die Namen Brecht und Feuchtwanger der Sache Nachdruck verleihen. Aber Berija, so bezeugen Archivmaterialien, hatte für das Gesuch Reichs keine Zeit, und so beschäftigten sich die weniger namhaften operativen Mitarbeiter Tarakanow und Tschetschetkin mit der Angelegenheit.

Ende Juni 1941, drei Tage nach Brechts Abreise aus Moskau nach Wladiwostok, brachte das Schicksal noch eine Mitarbeiterin des Malik-Verlags in dieselbe Folterhöhle – die Journalistin und Geliebte Michail Kolzows, Maria Greßhöner, die im Zeichen ihrer Verbundenheit mit der Sowjetunion den Familiennamen »Osten« angenommen hatte. Osten, die eng mit der von Kolzow geleiteten Zeitschriften- und Zeitungsvereinigung verbunden war, hatte Brecht auf seinen Reisen nach Moskau begleitet. Und im Frühjahr 1941, als Brecht auf der Fahrt nach Amerika Aufenthalt in der Hauptstadt der UdSSR machte, kümmerte sie sich um seine todkranke Begleiterin Margarete Steffin. Als man Maria wegen angeblicher Spionage verhaftete, näherte sich Brechts Dampfer Manila. Wieder taucht Brecht in der »Kartei« auf. Ebenso wie bei Lacin schienen die literarischen Kontakte zu Brecht und Feuchtwanger, den unbestrittenen und folglich auch unantastbaren Autoritäten der proletarischen Macht, Rettung zu verheißen. Und so verweist sie darauf mit unverhohlenem Stolz: *In den Jahren 1935/36 war ich an der Herausgabe der Zeitschrift Das Wort beteiligt. In*

der Redaktion der Zeitschrift arbeiteten Feuchtwanger, Brecht und Bredel. Im Juni 1936 fuhr ich nach London zu Brecht (archivierte Untersuchungsakte R-19876).

Der Untersuchungsbeamte wollte wissen, wie es einer jungen Journalistin gelang, so oft ein Ausreisevisum zu bekommen. Osten antwortete, sie habe »immer darauf verwiesen, daß sie Feuchtwanger, Aragon und dem Schriftstellerverband bekannt ist«. Offensichtlich erstreckte sich der Glaube der deutschen Emigranten an Feuchtwanger als Beschützer auch auf Brecht. Stalin aber hatte seinen Handlangern eingebläut, mit Glauben jeglicher Art nicht viel Aufhebens zu machen. Maria Osten wurde fünfzehn Tage nach Kriegsbeginn in Saratow hingerichtet. Wie aus den Papieren ersichtlich ist, wurde in der Zeit des Untersuchungsverfahrens das persönliche Archiv der Osten »wegen Belanglosigkeit« vernichtet, unter anderem zweitausend wertvolle Fotos und zahlreiche Negative.

Asja Lacis' Mann Bernhard Reich, der seit Ende der zwanziger Jahre in Moskau lebte, grämte sich nach jedem Besuch Brechts, daß dessen Dramatik und Ästhetik auf russischem Boden nur sehr schwer angenommen würden, daß er »bloß inkognito in Moskau« sei. Neben Tretjakow und Asja Lacis war er einer der wichtigsten Vermittler Brechts in Moskau. Zusammen mit Piscator rechnete er eine Zeit lang auf die Mitarbeit Brechts im antifaschistischen »Kulturkombinat« des Deutschen Theaters in der Stadt Engels. »Weltfremde Träumer« – so schätzte Brecht in einem seiner späten Briefe an Piscator derartige Pläne der Emigranten ein. Während der Evakuierung kam auch Reich an die Reihe. Schon 1937 war er wegen »Bekanntheit mit dem Volksfeind Knorin« von der Kandidatenliste für die KPdSU (b) gestrichen worden. 1943 wird er in Taschkent »wegen trotzkistischer und profaschistischer Agitation defätistischen Charakters« verhaftet. Der körperlich kleine, schutzlose Reich scheute sich im Verhör nicht, die Repressionspolitik zu verurteilen und Meyerhold zu verteidigen. Der pedantische Untersuchungsführer interessierte sich nicht nur für Reichs Bekanntheit mit Volksfeinden und deren Umgebung, sondern auch für die philosophischen und politischen Anschauungen der Freunde des Inhaftierten. So kam ein Treffen mit »den bedeutenden deutschen Schriftstellern Johannes R. Becher und Bertolt Brecht« in der Wohnung des Komininternfunktionärs Knorin zur Sprache. Dort wurden angeblich trotzkistische und Bucharinsche Positionen diskutiert, unter anderem die These Trotzki vom Faschismus als unvermeidlicher Etappe des Kapitalismus und der daraus folgenden Notwendigkeit, mit dem Faschismus einen Kompromiß zu schließen. Das war während Brechts zweitem Besuch in Moskau. Im Text des Protokolls vom 14. April 1943 heißt es:

ANTWORT: Ich wies die trotzkistischen Ansichten über den Faschismus zurück.

FRAGE: Das stimmt nicht! ... Welcher Art waren die anti-sowjetischen Deutungen des Faschismus von Knorin, Brecht und Becher?

ANTWORT: Soweit ich mich entsinne, teilten auch sie nicht die Ansichten der Trotzkisten über die Entwicklung des Faschismus.

(archivierte Untersuchungsakte N-0322208)

Als Brecht bereits Träger des Stalinschen Friedenspreises

war, half er durch seinen Appell an die sowjetische Regierung, die Rehabilitierung Reichs, der zu zehnjähriger Verbannung verurteilt worden war, zu beschleunigen. Konnte Brecht vermuten, daß seine philosophischen und politischen Dispute, seine freundschaftlichen Kontakte Gegenstand derart penibler Aufmerksamkeit der Geheimpolizei Stalins waren? Konnte er annehmen, daß auch er wie hunderte andere »Ausländer« hier automatisch anti-sowjetischer Stimmungen verdächtig wird? Daß ihm wie auch Feuchtwanger eine besondere Rolle zuteil wird bei der Schaffung des Klimas für die Wahrnehmung des Stalinismus in Europa? Die ganze Gefährlichkeit des taktvollen oder taktischen Spiels mit dem Regime war ihm, wie man sieht, nicht voll bewußt. Vieles begriff er instinktiv – beispielsweise die Notwendigkeit einer schnellen Abreise aus Finnland und später aus Moskau.

Brecht kannte das totalitäre System natürlich sehr gut. Wer, wenn nicht er, hat es bestens analysiert und entlarvt? Eine Art sechster Sinn ließ ihn die Gefahr hier wie



da spüren. Sein Verhältnis zum Sowjetregime, zum »verdienten Mörder des Volkes« Stalin (eine Formulierung des ganz späten Brecht), zu seinem Unterdrückungsapparat, war einer ganzen Reihe von Veränderungen unterworfen. Mit zunehmender militärischer Expansion des Faschismus wurde es vom Prinzip der Akzeptanz des geringeren Übels (Stalin) gegenüber dem größeren (Hitler) bestimmt. Seine lakonischen Tagebucheintragen und Gedichte zeugen einerseits von Schock und Empörung, andererseits von Unschlüssigkeit und Zweifeln an der Richtigkeit seines Handelns. Im Mai 1941, am Vorabend seiner Abfahrt nach Amerika, versprach Brecht Reich in seinem Zimmer des Hotels »Metropol«, sich mit einem Bittgesuch in Sachen Asja, die schon das dritte Jahr Verbannung erlitt, an »einen ihm bekannten sowjetischen Botschafter« zu wenden. Aber mit solch einer Demarche konnte er kaum Erfolg haben. Seine Verachtung der Diktatur war immer wieder begleitet von Zweifeln und unklaren Ängsten.

Etwa 1939 hatte er einen Brief mit einer Reihe prinzipieller Vorschläge bezüglich des NKWD an Georgi Dimitroff geschrieben – über die Einführung von Offenheit, von Glasnost, wenn man so will, über die Schaffung eines

Moskau, 1978:
Donskoi Friedhof
mit dem Relief von
Ernst Neiswestnik.
Foto: G. Meyer

speziellen Informationsbüros, wo man sich über den Charakter der Anschuldigungen und das Schicksal eines Angeklagten erkundigen kann. Aber er schickte ihn dann doch nicht an den Adressaten ab.

Im Oktober 1954, genau ein Jahr vor der Verleihung des Stalin-Preises, »absolvierte« Brecht, ohne es zu wissen, noch eine, diesmal ziemlich groteske Loyalitätsprüfung, überdies zusammen mit dem schon lange in der Erde ruhenden Walter Benjamin. Und zwar im Zusammenhang mit der komplizierten Rehabilitationsprozedur in Sachen Asja Lacic. Es schien ein Vorgang ganz anderer Art zu sein, bei dem es dem KGB diesmal um die Wiederherstellung der Gerechtigkeit ging. Tatsache war, daß das Ministerium des Innern Litauens im Todesjahr Stalins die Rehabilitierung von Asja Lacic wegen ihrer »verdächtigen« Verbindungen zu Konterrevolutionären und faschistisch gesinnten Personen verweigerte. Das »große« KGB rollte den Fall neu auf und gab Anweisung, nochmals zu prüfen, ob ihre Verbindungen »verbrecherischen Charakter« trugen. Am 18. September 1954 forderte der Stellvertretende Vorsitzende der Untersuchungsabteilung des KGB, Oberstleutnant Potapow, Materialien an »zur Untersuchungsperson Lacic und ihren obengenannten Verbindungen« – Brecht, Benjamin, Goldstein, »Dichter Pecher«... Die von Spezialisten des Zentralen Sonderarchivs der UdSSR zusammengestellte »Archivauskunft zu Bertoldt Brecht« beinhaltete Verweise auf Archivbestände, die von sowjetischen Truppen in Berlin erbeutet wurden (die Kartei der Gestapo über deutsche Emigranten, das geheime Fahndungsbuch der deutschen Kriminalpolizei aus dem Jahre 1934, in dem Brecht als absoluter Gegner des Faschismus ausgewiesen ist) und auf Materialien des ZGLAI (hauptsächlich Briefwechsel Brechts mit Benjamin und Lacic). Natürlich war für die Großwächter der Sowjetordnung die Feststellung der Wahrheit ohne eifrige Briefzensur der Rehabilitierten und Verdächtigen nicht vorstellbar. Und dabei kam es eben auch zur Verwechslung des Geschlechts verschiedener Adressaten. So verwandelten sich Helene Weigel und Karin Michaelis in Männer. Im übrigen achtete man hierbei weder auf Geschlecht noch auf künstlerische Bedeutung. Die Materialien über Brecht (Werkverzeichnis, Angaben zu neuen Gedichten, alltägliche Anliegen, Grüße, Adressen...) enthielten nichts Verurteilungswürdiges. So wurde Brecht insgeheim nochmals für schuldlos und loyal erklärt.

Die Organe des NKWD suchten bei allen ohne Unterschied nach Kompromittierendem. So auch bei Brecht, unabhängig von der obigen Feststellung. Seine besondere Position, über die Fadejew und Apletin die Führung zweifellos unterrichtet hatten, wurde natürlich durch seine besondere Rolle in der Volksfrontpolitik bestimmt. Das zwang die primitive, rohe Stalinsche Polizei, die keinerlei Nuancen kannte, Zurückhaltung in Sachen Brecht zu üben. Doch die angeführten Dokumente zeigen noch einmal: wäre Brecht (oder Becht, wie ihn ein Sonderbevollmächtigter in einem Ermittlungsbericht zum Fall Osten nannte) im Sommer 1941 noch länger in Moskau geblieben, so wäre der bittere Kelch auch an ihm nicht vorübergegangen. So wie er an Maria Osten und Herwarth Walden, die umgebracht wurden, an Bernhard Reich, der wie durch ein Wunder gerettet wurde, und an Georg Lukács, der drei Monate in der Ljubjanka verbrachte, nicht vorüberging.

Wladimir Koljazin
Germanist,
Theaterkritiker in
Moskau.

German scholar, critic
in Moscow.

*Ich weiß natürlich: einzig durch Glück
Habe ich so viele Freunde überlebt. Aber heute nacht
im Traum
Hörte ich diese Freunde von mir sagen: »Die Stärkeren
überleben«*

Und ich haßte mich.
(GBA 12, 125)

Die Ironie der Geschichte besteht darin, daß der Schöpfer des *Galilei* unwillkürlich in die traurige Lage seines eigenen Helden geriet, der kraft der unerbittlichen Umstände in Zeiten der Reaktion gezwungen war, Schwarz Weiß zu nennen und umgekehrt, um seiner Entdeckung trotz allem zum Durchbruch zu verhelfen. Ungefähr 1953 schrieb Brecht die kleine satirische Anti-Utopie *In den neunziger Jahren*, in der er einen Staat der Geheimniskrämerei und der totalen Reglementierung, gelenkt und geleitet von einem Heer von Beamten und Agenten, verlacht. Wäre ihm diese Komödie der amtsmäßigen Rehabilitation bekannt gewesen, überdies noch mit eigener Beteiligung in effigie, so hätte die Satire gewiß eine andere Wendung bekommen, und ihre Ansiedlung in den neunziger Jahren wäre zweifellos gestrichen worden. Und seine eigene Glorifizierung im Swerdlow-Saal des Kreml mit der Dankesrede, die auf seinen ausdrücklichen Wunsch von Pasternak übersetzt wurde, die ganze Zeremonie, die er so dankbar, ja fast feierlich aufnahm, wäre ihm wie eine jener schrecklichen Farcen vorgekommen, die die Tuis, die Helden eines seiner letzten intellektuellen Dramen, tragischerweise nicht mehr adäquat wahrnahmen. Aber all das konnte Brecht nicht wissen.

(Aus dem Russischen von Johannes Berger)

B. Brecht under Surveillance by Stalin's Secret Police

In the process of official rehabilitation and examining documents of the Stalinist anti-chronicle it is becoming apparent that political attitude was not the most important reason for police surveillance. The arrest and conviction of close friends like Tretyakov, Neher, and Lacic triggered in Brecht shock, disbelief, and a sense of moral obligation. Brecht understood only intuitively that he himself was considered a potentially dangerous writer with contacts to the anti-Soviet underground and hence in his own right endangered. During wartime Stalin was preferable to the worse evil of Hitler. Not until the fifties was Brecht able to ascertain the entire magnitude of terror under Stalin, this »meritorious murderer of the people«.

John Erpenbeck

Widersacher

Als Bertolt Brecht starb, war ich 14 Jahre alt.

Ich hatte einige seiner Inszenierungen gesehen, war von der *Mutter Courage* tief beeindruckt, hatte mich in den *Tagen der Kommune* schrecklich gelangweilt und war in der großen Pause gegangen. Brecht machte oft das Thema von Gesprächen zwischen meinen Eltern aus, da ging es um Künstlerisches, Politisches, Persönliches, auch um Klatsch und Tratsch. Zusammenhänge verstand ich damals kaum.

Was sachlich zur Auseinandersetzung zwischen Brecht und Erpenbeck zu sagen ist, hat Werner Mittenzwei in seiner Schrift: *Der Realismusstreit um Brecht* einigermaßen unumstößlich, sachkundig und gerecht zusammengefaßt. Dem vermag ich kaum etwas hinzuzufügen. Ich kann bestenfalls etwas zum persönlich-biographischen Hintergrund der Kontroversen beitragen. Dabei muß ich zunächst betonen, daß es sich um die Biographien meiner beiden Eltern handelt. Anfang der zwanziger Jahre hatte der Schauspieler und Charakterspieler Fritz Erpenbeck (1897-1975) die Schauspielerin und Erste Salondame Hedda Zinner (1904-1994) an der Württembergischen Volksbühne kennen und lieben gelernt. Seit der Zeit lebten sie zusammen. 1927 kamen beide nach Berlin. Die nun arbeitslose junge Schauspielerin begann erfolgreich, politische Songs von Weinert, Mühsam, Becher und - Brecht vorzutragen. Bald schrieb sie auch eigene Texte, die, von Rolf Jacobi vertont, gleichfalls Popularität erlangten und in linken Zeitungen und Magazinen abgedruckt wurden. Hinzu kamen Berichte und Reportagen, hauptsächlich für die *Rote Fahne*. Fritz Erpenbeck hatte schon früher Prosatexte und Theaterstücke zu schreiben begonnen, er wurde Reporter für die *Rote Fahne*, arbeitete zugleich als Dramaturg an der berühmten Piscator-Bühne und übernahm später die Redaktion von Zeitschriften des Münzenberg-Konzerns, so zeitweise des *Roten Pfeffers*, des *Wegs der Frau*, des *Magazins für alle* und der weitverbreiteten *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*. Seine Gerichtsreportagen *Um Lohn und Brot* und *Um Tisch und Bett* für die *Rote Fahne* wurden viel gelesen, die satirischen Dialoge *Frau Gründlich* und *Frau Grämlich* im *Magazin für alle* waren beliebt und wurden mehrfach von Agitprop-Gruppen dramatisiert. Beide waren also Teil der vielgerühmten, opulenten Kultur der Zwanziger Jahre, nicht nur Beobachter, auch

Mitgestalter. Wie so viele andere Intellektuelle jener Zeit sympathisierten sie mit kommunistischen Ideen. 1928 wurden sie Mitglieder der KPD. Hedda Zinner, die Jüdin und Tochter aus guter österreichischer Beamtenfamilie, machte diesen Schritt eher gefühlsmäßig, Fritz Erpenbeck, der Arbeitersohn, nach gründlichem Studium der kanonischen Schriften. Streng beurteilten sie nun die Werke bürgerlicher Schriftstellerkollegen, milde die ihrer Geistesgenossen. Johannes R. Becher und Erich Weinert wurden ihnen Autoritäten.

Zu Brecht hatten sie eine zwiespältige Meinung. Beide liebten die *Hauspostille*; *Die Ausnahme und die Regel* empfanden sie als – schlechtes – Agitprop; von der *Dreigroschenoper* waren sie begeistert, kannten kurz nach der Premiere die meisten Songs auswendig und sangen sie oft, auch später noch, wenn ich sie darum bat. Gewiß betrachteten sie das Werk als eine Konzession an den bürgerlichen Kunstbetrieb – schätzten es jedoch als genialen Wurf. Daß der nun berühmte Brecht ihre Weltanschauung teilte, war ihnen Bestätigung des eigenen Engagements. Daß er nie der Kommunistischen Partei beitrug, war für sie kompromißlerische Inkonzessenz. Noch am Tag des Reichstagbrandes sang Hedda Zinner in einer Großveranstaltung und schrieb Fritz Erpenbeck antifaschistische Artikel. Bei Nacht und Nebel flohen sie getrennt über die Grenze in die Tschechoslowakei, nach Prag. Dort gründete die Schauspielerin und Schriftstellerin eine antifaschistische Voice-Band, der Theatermann und Schriftsteller führte die AIZ in der Emigration fort, ein großer Teil der Auflage wurde nach Deutschland hineingeschmuggelt. Jeder Emigrant mußte sich im neuen Leben einrichten; wie es denen erging, die in andere Länder, andere Erdteile geflohen waren, geriet nur gelegentlich ins Blickfeld.

Das änderte sich, als sie 1935 von der Partei in die Sowjetunion beordert wurden. Zwar konnten sie hier erstmals umfangreichere Texte publizieren – Hedda Zinner ihre ersten Lyrikbände, Fritz Erpenbeck die prämierte Antikriegsnovelle *Aber ich wollte nicht feige sein*, später den Roman *Emigranten* –, doch wurde die de-facto-Herausgabe der berühmten deutschsprachigen Literaturzeitschrift *Das Wort*, später der *Internationalen Literatur*, zu Erpenbecks Haupttätigkeit. Sie versammelten Arbeiten vieler antifaschistischer Autoren, weitgehend unabhängig von deren sonstigen politischen Standpunkten. Nominell fungierten Bertolt Brecht (der dann aus den USA nur hin und wieder schriftliche Vorschläge und Kritiken äußerte), Lion Feuchtwanger (der gleichfalls nur korrespondierend auf die Redaktionsgeschäfte Einfluß nehmen konnte) und Willi Bredel (der zu dieser Zeit bereits im Spanienkrieg engagiert war) als Herausgeber des *Worts*. Die Last der Tagesarbeit, besonders aber der schnell zunehmenden stalinistischen Drohungen, die bald lebensbedrohlich wurden, trug vor allem mein Vater. Freunde und Mitarbeiter »verschwanden«, er selbst wurde, Gott sei Dank folgenlos, zu einem Verhör in die Ljubjanka bestellt. Vom arroganten, von vornherein Schuld unterstellenden Verhalten des ermittelnden NKWD-Offiziers hat er später oft voller Abscheu berichtet. Das vor einigen Jahren veröffentlichte Protokoll einer Sitzung der deutschsprachigen Sektion des Schriftstellerverbandes in der UdSSR von 1936 macht die

furchtbare Atmosphäre von gegenseitigen Verdächtigungen und Selbstbezeichnungen jener Zeit nachföhlbar. *Wir kamen ... mit kaum beschreiblichen Illusionen ins Land Lenins, die in nicht geringem MaÖ durch wirklichkeitsferne Berichte genährt wurden, wie ich sie oft genug selbst geschrieben hatte; wir versuchten uns lange genug vor dem Begreifen der Wahrheit zu retten*, so beschreibt Hedda Zinner in der Einleitung ihres Erinnerungsbands *Selbstbefragung* die Situation. Das Land Lenins war längst das Land Stalins, das Land eines auch heute, im nachhinein, kaum vorstellbaren Terrors. Bei allen guten Erinnerungen an Einzelnes und Einzelne, vor allem an meine »Geburtspaten« Georgi Dimitroff und Palmiro Togliatti, an viele Freunde und Kollegen – mein Vater haÖte das Land, das für ihn zehn Jahre Lebensangst bedeutete. Meine Mutter war zwangsläufig mehr in den sowjetischen Alltag integriert, sprach ganz gut russisch, hielt Kontakt zu Mitbewohnern und Nachbarn – er sprach auch nach zehn Jahren nur wenige Worte, war mit Becher und Lukács befreundet, aber, wenn man von Kolzow absieht, kaum mit Russen. Er war ein unfeierlicher Mensch, der gern Überheblichkeit und Besserwisseri mit ein paar Scherzworten demontierte, das hohle Pathos des Personenkults war ihm ein Greuel. *Das Wort* bildete, an landesüblichen Maßstäben gemessen, wahrscheinlich eine Insel der Liberalität, man brauchte die weltumspannende Offenheit, um der Sowjetunion Freunde zu gewinnen und die Weltöffentlichkeit über das Terrorregime im Inneren zu täuschen. Die dort geföhrte Debatte über Formen und Folgen des Expressionismus, die berühmte Realismusdebatte wären in keinem anderen sowjetischen Blatt denkbar gewesen. Dennoch wurden natürlich sowjetkritische Beiträge abgewiesen; Lobgesänge auf Stalin erschienen und, schlimmer, Verteidigungen der großen Schauprozesse zwischen 1936 und 1938. Es gab kaum deutsche Emigranten in der Sowjetunion, die später zum »Feind« überliefen. Selbst diejenigen, die jahrelang im Gulag vegetierten, blieben meist Kommunisten, auch meine Eltern – selbstverständlich. Sie haÖten den Kapitalismus, der ihnen die besten Lebensjahre durch Weltkriege, Inflation, Weltwirtschaftskrisen und schließlich den Faschismus geraubt hatte. Sie bewunderten die Mobilisierungsfähigkeit der Sowjetgesellschaft im Kriege und verbanden sie, wie alle, mit dem Namen Stalins. Sie begriffen die Sowjetunion als einzige politisch reale Alternative und verteidigten sie, besonders nach der Rückkehr ins zerstörte Deutschland.

Vor diesem Hintergrund sind die ersten Kontroversen mit Brecht zu sehen. Sie hatten, so weit ich sie kenne und begreife, zwei Dimensionen: eine alltagsbezogene und eine kunsttheoretische.

Gewiß wußte Erpenbeck manches über die Emigration und die Emigranten in den USA – so recht vorstellen konnte er sich deren Situation kaum. Gewiß wußte Brecht manches über die dunklen Seiten der Sowjetunion, kannte Einzelfälle von Verhaftungen und spurlosem »Verschwinden«, das wirkliche Ausmaß der Gefahr, das Leben unter permanenter Bedrohung konnte er sich sicher nicht ausmalen. Der von David Pike auszugsweise wiedergegebene Briefwechsel anläÖlich der Liquidation der Zeitschrift *Das Wort* belegt dies auf groteske Weise.

Brecht beschwerte sich über die »schäbige und unwürdige finanzielle abwicklung« und die dürftige Bezahlung für zwei Szenen aus *Furcht und Elend* und mahnte nicht erstattete Unkosten für Porto, Schreibmaschinenarbeiten usw. an. Erpenbeck, in einem Land lebend, wo Gleichmacherei herrschte und Geld eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte, glücklich, daß er mit seiner Frau wenigstens ein Zimmerchen in einer Mietgemeinschaft bewohnen durfte, hatte bestimmt kaum Verständnis für Brechts Forderungen. Ihn beschäftigten dagegen viel mehr die Verantwortlichkeiten und Gefahren, die mit seinem Übergang in die Redaktion der »Internationalen Literatur« verbunden waren, und die wenige Monate zuvor erfolgte Verhaftung Kolzows. Das Unverständnis für die Lebenswelt des je anderen föhrte zu einem gereizten Ton im Briefwechsel und zu gegenseitigem Mißtrauen: Für Erpenbeck war Brecht der weltläufige, aber politisch unzuverlässige Dichter mit einem großen literarischen Anspruch, aber einer fragwürdigen, irreleitenden



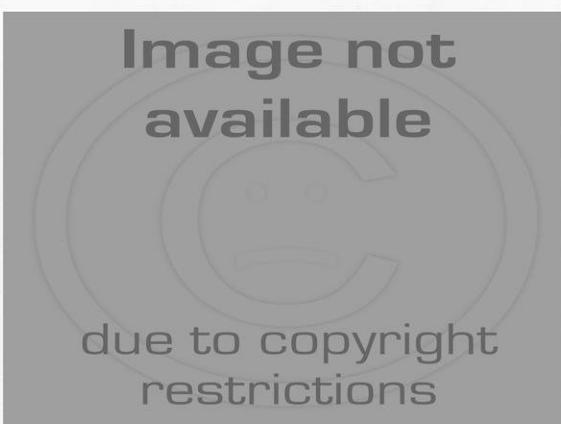
Theorie. Für Brecht war Erpenbeck ein wendiger Redaktionsknecht, der Beiträge politisch zensierte und sich obendrein willig zum Sprachrohr des kunstästhetischen Gegners Lukács machte.

Lukács, Becher und Erpenbeck waren miteinander befreundet. Meine Eltern teilten sich eine Datscha mit Bechers, und Familie Lukács war oft zu Besuch. Sicher wurde dort viel theoretisiert, doch war Georg Lukács, der hochgebildete und beispiellos belesene Philosoph, den Freunden unendlich überlegen. Sie akzeptierten und übernahmen weitgehend seine Anschauungen – nicht aus politischem Opportunismus, sondern aus Hochschätzung. Zumal er dem Marxisten Brecht keineswegs künstlerisch inferiore proletarische Dichter, sondern die großen bürgerlichen Realisten Thomas und Heinrich Mann, Romain Rolland und Maxim Gorkij entgegenstellte. Meine Eltern stimmten besonders seiner Kritik an der »antiaristotelischen Dramaturgie« Brechts zu. *Die Mutter* galt auch ihnen als Beispiel eines schlechten Stücks mit großartigen Versen.

Etwas anderes darf man nicht ganz vergessen. Becher, Lukács, Erpenbeck waren der Moderne der zwanziger Jahre einfach überdrüssig. Nicht aus theoretischen Gründen, sondern aus eigenem Erleben. Becher, Teil der Expressionisten-Szene, hatte die Wucht und Wirkungslosigkeit zeitgenössischen Experimentierens selbst erlebt. Lukács, modernen Strömungen gegenüber anfangs durchaus aufgeschlossen, lehnte den schnellen Wechsel

der Moden, die Zersplitterung des Kunstbetriebs in Schulen und Schülchen mehr und mehr ab. Die bürgerlichen Realisten hatten, so seine Position, mit ihrer Kunst mehr gewollt und mehr gekonnt. Thomas Mann vermittelte mit seinem Roman untergehenden Bürgertums mehr Einsichten in politische Zustände und historische Entwicklungsprozesse als Brecht mit der *Dreigroschenoper* oder der *Mutter*.

Mein Vater hatte als Piscator-Dramaturg aufmerksam die Theaterszene der Weimarer Republik verfolgt. Als Schauspieler lagen ihm die großen komödiantischen Entwürfe der Weltliteratur und einiger Zeitgenossen näher als die dramatisch schmalbrüstigen Versuche moderner Autoren, zu denen er damals zweifellos auch Brecht zählte. Hauptmann, Sternheim, Hasenclever, Kaiser, Mühsam und Toller schätzte er weit mehr, überschätzte sie vielleicht. Reinhardt, Kortner und Piscator repräsentierten für ihn die Spitze deutscher Regiekunst.



Am 29. April 1945 kehrte Fritz Erpenbeck als ein Mitglied der sogenannten »Gruppe Ulbricht« nach Deutschland zurück. Aufgabe dieser Gruppe war es zunächst, in der sowjetischen Besatzungszone das alltägliche Leben wieder in Gang zu bringen. Dazu gehörte in sowjetischer Sicht, die Theater so schnell wie möglich beispielbar zu machen. Erstaunliche Aufbauleistungen wurden in den ersten Jahren in Ost und West vollbracht. Allerdings begann schon bald der Kalte Krieg, der sich auch in platter Konfrontation zwischen sozialistischem Realismus auf der einen und apologetischem Modernismus auf der anderen Seite manifestierte. Man denke beispielsweise an die unsäglichen Auseinandersetzungen um den Maler Carl Hofer.

Erpenbeck hätte in dieser Zeit mühelos einen hohen politischen Posten erklimmen können. Als Mitglied der Kunstkommission, Vorläuferin des Ministeriums für Kultur, hatte er Macht und Einfluß. Er empfand jedoch das Zwiespältige seiner Situation durchaus: Der Theaterkritiker verteidigte, wenngleich mit politischen Vorurteilen, Weite und Vielfalt auf dem Theater. Der Kulturpolitiker war gezwungen, Shdanows stalinistische Auslassungen als ästhetische Letzterkenntnisse zu propagieren. Nach mehrfachen Vorwürfen in der Kunstkommission, er befasse sich zuviel mit Kunst und zuwenig mit Politik, setzte er es durch, sich ganz seiner Tätigkeit als Schriftsteller, Kritiker und Herausgeber zweier Theaterzeitschriften (»Theater der Zeit« und »Theaterdienst« im

Henschelverlag) widmen zu können. Ein für die damalige Zeit unerhörter Vorgang, den ihm längerdienende Funktionäre übelnahmen: Man verließ nicht den Posten, auf den einen die Partei gestellt hatte.

Wie selbstkritisch, voller Selbstironie Erpenbeck sein Tun in der Anfangszeit sah, offenbart sich in seinem Roman *Der Tüchtige* – dem Werdegang eines mittelmäßigen, antifaschistischen Kulturfunktionärs, welcher nach unheilvollem Wirken zuletzt an der eigenen Engstirnigkeit und der Nachahmung sowjetischer kulturpolitischer Gepflogenheiten scheitert. Das Buch durfte in Erpenbecks Stammverlag, dem Aufbau-Verlag, nicht erscheinen. Erst nach seinem Tod nahm sich der mutigere und experimentierfreudigere Buchverlag *Der Morgen* des abgelehnten Manuskripts an, so daß die Geschichte des tüchtigen Dolf Mediok endlich 1978 erscheinen konnte.

1949 wurde die DDR gegründet. Sie war, so will es mir scheinen, ein heroischer Versuch ganz unheroischer Menschen, inmitten zunehmender stalinistischer Pression und kapitalistischer Attraktion ein neues, anderes, ein sozialistisches System aufzubauen. Mein Vater sympathisierte mit Anton Ackermanns Entwurf eines eigenen deutschen Wegs zum Sozialismus. Ins erste ostdeutsche Jahrzehnt fallen die wichtigsten Auseinandersetzungen zwischen Brecht und Erpenbeck. Sie waren auf Seiten Erpenbecks von großer Achtung, auf Seiten Brechts wohl eher von Verachtung des Kontrahenten geprägt. Brecht sah in seinem Widersacher sicher nicht viel mehr als den bornierten Kulturfunktionär, der stalinistische Weisungen umsetzte. Wie jeder Künstler war er sensibel bei Kritik und harthörig gegenüber gleichzeitig geäußertem Lob. Die erste große Besprechung der *Mutter Courage* - Aufführung machte ihn bei allen Elogen mißmutig, die Zweifel an seinem theoretischen Konzept des epischen Theaters trafen den Kern seiner gründlich erarbeiteten Schaffensweise. Hätte er Erpenbecks teilweise nach Fontane klingende Romane gelesen, hätte er sie sicher für Umsetzungen Lukácsscher Realismusvorstellungen gehalten. Die sich schnell verengende Kulturpolitik der ersten DDR-Jahre erbitterte ihn. Er mußte Erpenbeck für einen ihrer Drahtzieher halten. Daß die führende Theaterzeitschrift Ostdeutschlands, »Theater der Zeit«, in dessen Händen lag, war ein weiterer Grund von Erbitterung. Hier erschienen zwar durchaus freundliche Besprechungen seiner Stücke und Inszenierungen, das Schwergewicht lag jedoch schon vom Umfang her auf Rezensionen klassischer Schauspiele und mittelmäßiger, selbst schwacher ostdeutscher Dramatik, die inhaltlich in Neuland vorstieß.

Ein anderer Grund von Animositäten war sicher der große Erfolg, den Hedda Zinner mit einem durchaus konventionell gebauten, das Publikum jedoch ganz in seinen Bann ziehenden Bühnenwerk, dem *Teufelskreis*, erzielte. Während Brechts Stücke vom breiten deutschen Publikum zunächst nicht angenommen wurden und nur in den Aufführungen seines Berliner Ensembles triumphale Erfolge feierten, wurde der *Teufelskreis* im ersten und zweiten Jahr nach der Premiere an fast allen ostdeutschen Bühnen nachgespielt. Das Publikum war emotional betroffen, begeistert, enthusiastisch, ein Film wurde danach gedreht, der ein Massenpublikum erreichte. Selbst Brecht mußte widerwillig zugeben, so erzählte

mit Stefan Brecht,
124 East 57th street,
Manhattan, New York.
Foto: Ruth Berlau

meine Mutter oft, daß dies das erste Nachkriegsstück sei, bei dem das Publikum antifaschistisch fühle.

Er konnte zwar, seine Fäden ziehend, verhindern, daß Hedda Zinner den Nationalpreis erster Klasse bekam, aber auf die Publikumsreaktionen hatte das keinerlei Einfluß.

Der *Kreidekreis* war für meinen Vater eine lyrisch-musikalische Aneinanderreihung genialer Texte, kein Theaterstück. Eislers *Faustus* fand er einen schwächlichen Abklatsch des Goetheschen, die Kontroversen hierum machten ihm Brecht natürlich nicht gewogener. Brecht glaubte überdies, die deutschen Marxisten zum wahren Marx führen zu können. Viele der Äußerungen des Erfinders dialektischen Theaters waren jedoch so undialektisch, soziologistisch, daß sie nicht nur bei Marxapologeten, sondern auch bei Marxkennern auf Widerstand stießen.

Dennoch waren sich meine Eltern wohl bewußt, daß sie einem literarischen Genie begegnet waren. Sie hielten ihn für einen großen Dichter, nicht für einen großen Dramatiker – etwa, wie sie Goethe als großen Dichter, Schiller aber als größeren Dramatiker schätzten.

Andererseits hielten sie einige seiner Stücke für Weltliteratur. Der *Galilei* war ihnen am bedeutendsten. Als er endlich gedruckt vorlag, wurde er im Familienkreis vor-

gelesen. Die Eltern lasen mit verteilten Rollen, vordergründig, um den Sohn mit bekannten Dramen vertraut zu machen. So wurde mir auch der *Wilhelm Tell* vorgelesen, und der erste Teil des *Faust*. Die Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reichs* sahen sie als vollkommene kleine Dramen an und fragten sich, warum Brecht auf diesem Weg, Dialoge dramatisch zu bauen, Charaktere wirklich zu gestalten, Konflikte bis zum Äußersten zuzuspitzen, nicht fortgegangen sei. Man muß dabei bedenken, daß beide Eltern – wie Stanislawski – Schauspieler gewesen waren und in Stücken zunächst Gestaltungsmöglichkeiten für Schauspieler suchten. Gestalten hieß für sie durchaus traditionell: psychische Vielfalt, psychologisch differenzierte Menschen, bedeutende Charaktere und tiefgründige Konflikte einfühlbar darzustellen; nicht, die Schauspieler als Sprachröhren politischer oder sozialer Vorgefaßtheit zu gebrauchen, wie klug und poetisch deren Äußerungen auch formuliert seien. Der Verfremdungsgedanke erschien ihnen nicht als neue schauspielerische Möglichkeit, sondern als Abglanz des Agitationstheaters der zwanziger Jahre, da man noch hoffte, Zuschauer rational überzeugen zu können. Sie mißtrauten dem Rationalismus auf der Bühne, weil sie den Irrationalismus im Leben – in faschistischer und stalinistischer Ausprägung – fürchten gelernt hatten

Image not
available

due to copyright
restrictions

und wußten, daß er gegen Rationalität immun ist. Nur Gefühle ändern Einstellungen, ohne Affekte keine Katharsis – davon blieben sie zeitlebens überzeugt. Zudem meinten sie, daß Brecht bei den Inszenierungen seiner betont epischen Stücke sehr wohl Affekte erschlich, aber mit außerdramatischen Mitteln: durch Lyrik, Musik und Bühnenmalerei. Brechts episches Theater bot ihrer Ansicht nach Schauspielern weniger Gestaltungsmöglichkeiten und legte Regisseure auf einen, seinen Stil fest. Schadenfroh erzählten sie von seinen bekannt gewordenen Dressurleistungen an mittelmäßigen Schauspielern, bei denen es ansonsten »nicht einmal für Kötchenbroda gereicht hätte«. Das auf den Regisseur, nicht auf den Schauspieler ausgerichtete Theater hielten sie für einen Irrweg. Trotzig setzte Fritz Erpenbeck dem »epischen Theater« seine Zukunftshoffnung, das »komödiantische Theater« entgegen.

Neben diesen kulturpolitischen und kunstästhetischen Reibungen gab es rein politische und fast persönliche. Die Zeit in der realsozialistischen Sowjetunion hatte meine Eltern nachhaltig geprägt. Sie glaubten mit religiöser Überzeugung an den Sieg des Sozialismus. Zugleich hatten sie erlebt, was im Namen dieses Sozialismus geschehen und möglich war. So konnten sie über manche der politisch naiven einerseits-andererseits-Konstruktionen Brechts, über den großen, schrecklichen Vereinfacher nur milde, manchmal auch boshaft lächeln: Wenn Du wüßtest ... Sie hatten 1945 ihren XX., ihren XXII. Parteitag längst hinter sich. Brecht konnte auf die fürchterlichen Wahrheiten kaum noch reagieren. Er wußte manches davon. Aber zwischen Wissen und Erleben liegen Abgründe. Worüber sich meine Eltern oft mokierten, waren die jahrelangen Probendauern und die für die damalige Zeit enormen Gelder, welche seine Inszenierungen verschlangen. Daß echtes Kupfer, echtes Leder für Bühnenausstattungen verwendet wurden, empfanden sie als überflüssigen, weil kaum zur Wirkung kommenden Luxus, als Räuberei an der armen DDR. Die schätzte damals ohnehin nicht Brecht, sondern seinen Erfolg, besonders im Ausland. Erbstob berichtete meine Mutter von einer Versammlung junger Dramatiker, die ihr großes Vorbild um Rat fragten, wie sie ihre Stücke an den Theatern unterbringen könnten. »Sehr einfach«, lautete die Antwort, »ihr müßt euch ein eigenes Theater zulegen – wie ich«.

Ein ständiger Gegenstand ihrer Spöttelei war der Personenkult um Brecht. Sie fanden es komisch, wie junge Adepten sich um den Meister scharten und andächtig seine weisen Worte registrierten, wie sie ihn in Kleidung, Sprache und Verhalten nachahmten. Sie lächelten über den Sohn der langjährigen treuen Sekretärin meines Vaters, Wolfgang Harich, der sich beglückt eine Geliebte mit dem Meister teilte. Sie ulkten über Brechts Vorliebe fürs Graue und Häßliche. »Sie können jede Farbe verwenden«, soll er zu einem Bühnenbildner gesagt haben, »nur grau muß sie sein«. Von Ausnahmen abgesehen meinten sie, von den Schauspielerinnen des Berliner Ensembles sei eine häßlicher als die andere. Kurz: Erpenbeck und Brecht waren einander herzlich unsympathisch. Und ich selbst? Da ist nicht viel zu sagen. Brecht war mir fremd und fern. Ich akzeptierte anfangs die Meinungen meiner Eltern. Meine pubertäre Opposition bediente sich

Brechtcher Werke. Dabei lernte ich den Lyriker bewundern; wo ich neuer, aus dem Nachlaß publizierter Gedichte in Zeitungen und Zeitschriften habhaft werden konnte, schnitt ich sie aus und heftete sie zur eigenen Werkausgabe zusammen. Den *Lukullus* liebte ich, noch heute weiß ich vieles daraus auswendig. Das Schlüsselerlebnis auf dem Theater war für mich jedoch die Dramatisierung von Tolstois *Auferstehung* am Deutschen Theater, ein Remake einer Produktion der Wiener Neuen Scala: da begriff ich, was mein Vater mit »komödiantischem Theater« meinte. Seither weiß ich: Regiemoden werden kommen und gehen, aber große Schauspielkunst, die flüchtigste aller Künste, wird bestehen bleiben bis zum Ende der Menschheit. Und sie wird sich immer wieder den großen, dramatischen Werken Brechts nähern: auf komödiantische Weise.

Adversaries

According to their son's memories Brecht was for Fritz Erpenbeck and his wife Hedda Zinner a worldly but politically irresponsible writer. Erpenbeck was close to Lukács and shared his aesthetic predilections. Whereas Brecht considered him to be a narrow-minded cultural functionary who pulled the strings of GDR cultural policy, Erpenbeck recognized in his opponent the talent of a poet rather than that of a dramatist. Although he counted several of Brecht's plays among world literature, as a trained actor he was more interested in psychologically differentiated human characters. Brecht's idea of alienation struck him as a pale reflection of agitprop theater from the twenties. Burdened with the ambivalent experience of Soviet exile, he regarded Brecht as politically naive.

*John Erpenbeck
geboren 1942,
Physiker, Philosoph,
Schriftsteller. Professor
für Philosophie an der
Universität Potsdam.*

*Born 1942, physicist,
philosopher, author.
Professor of Philosophy
at the University of
Potsdam.*

Bertolt Brecht

Leben des Galilei



theater nord
hausen/leh
orchester
sonders
hausen gmbh
03631/983452

PREMIERE: 19. JUNI 1998

REGIE: ARMIN PETRAS

SOMMER 1998

Hans Mayer

»Wir haben es schwerer, wir sind Dialektiker«

Im Gespräch mit Christoph Hein und Holger Teschke

CH Die Gründe für den Tod von Brecht sind ja bekannt, das ist eine Fehldiagnose gewesen. Der Besson sagte mir, Brecht ist an einem Schnupfen gestorben. Ich denke, Besson meinte es in einem übertragenen Sinne: er war verschnupft, er hatte keine Lust mehr. Es gibt so eine Tagebuchnotiz von Brecht, wo er aus der Probe geholt, zum Magistrat vorgeladen wird und dort warten muß. Er schreibt dann sehr verärgert ins Arbeitsjournal: Ich spüre wieder den stinkenden Atem der Provinz. Die großen Arbeiten, die er anfängt, sein *Büsching-Projekt*, *Rosa Luxemburg*, *Glücksgott*, es geht alles nicht weiter. Er hat schwere Kämpfe gehabt im Exil und für den Aufbau seines Theaters, und plötzlich ist, salopp gesagt, die Luft raus. Er hat das Theater, er hat sein Ensemble und seine Mitarbeiter, und plötzlich sieht er die Zunahme von Dummheit und Ignoranz um sich herum. Für mich gibt es so eine Parallele zu dem Tod von Heiner Müller – am Ende steht da Mommsens Block. Haben Sie so etwas auch bei Brecht bemerkt, daß er sich in die Theaterarbeit stürzte, um dem Schreiben zu entgehen, und daß die Theaterarbeit ihn dann langweilte?

HM Dafür könnte ich jetzt eine Stunde lang absolut die entsprechenden Beweise bringen. Brecht hat mir immer wieder Dinge erzählt, wo er sich mit den Behörden rümpelte oder sich schikaniert fühlte. Ich will Ihnen einige Beispiele geben, die er mir erzählt hat:

Er reist nach Prag. Nachts soll er an der Grenze herauskommen: aussteigen, Papiere zeigen und dann weiterfahren. Er weigert sich. Er sitzt da, und der deutsche Grenzbeamte, der den Ausreisenden zu kontrollieren hat, sagt: Sie müssen aussteigen. Brecht sagt: Ich bin sehr krank. Der Beamte sagt: So sehen sie aber nicht aus. Brecht: Ich bin auch uralte. Darauf der Beamte: So sehen Sie auch nicht aus. Darauf wieder Brecht: Außerdem bin ich Nationalpreisträger. Da erst durfte er sitzen bleiben.

Eine andere Geschichte: Brecht fährt häufig durch das Brandenburger Tor, um seine Tochter Hanne Hiob zu besuchen. Er hat eine Sondergenehmigung, aber er wird jedes Mal kontrolliert. Die Offiziere da kennen ihn längst, aber sie wollen jeden Tag das Papier sehen. Schließlich reißt Brecht die Geduld und er sagt: Nun lassen Sie mich schon durch, sie kennen mich ja schließlich.

Darauf verärgert der Offizier: Mit Ihnen hat man doch immer seinen Ärger. Darauf hat Brecht nur gewartet, er schreibt einen Brief an Grotewohl und beschwert sich, und das Ritual hört auf. Aber eine Woche später ist es etwas anderes. Sie kennen den schönen Schlußsatz von Lessing aus dem *Philotas*. Da sagt der verzweifelte Vater, dessen Sohn sich umgebracht hat: »Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt bekommt?« Das ist die Frage. Brecht hat mich irgendwann mal gefragt: »Sagen Sie, Mayer, was soll ich machen, wenn man mir den Vaterländischen Verdienstorden in Bronze gibt?« Und ich hab ihm geantwortet: »Sie sollten ihn auch in Gold ablehnen.« Und da hat er genickt.

Ich glaube schon, daß sein Ekel sehr groß war. Er war ja seit Beginn des Jahres 1956 sehr krank. Da kam vieles zusammen. Er wollte immer nach München zu seinem Arzt. Man hat ja in der Charité offenbar im entscheidenden Augenblick nicht einmal ein richtiges EKG gemacht. Der Brugsch war nicht da, der ließ sich vertreten, und



erst am Tag des Todes stellten die Ärzte fest, daß Brecht schon vor Tagen einen Herzinfarkt gehabt hatte. Es ist im Grunde wie mit dem Tod von Mozart. Mozart ist an einer Grippe gestorben, aber es war natürlich nicht nur das Physische. Es war ihm so vieles Leid geworden. Und ich glaube, jetzt muß ich doch auch einmal die Namen nennen, die ich sonst – wenn ich von diesen Dingen sprach – nie genannt habe. Ich fragte ihn eines Tages, wann er endlich seinen Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* vollenden werde, und er antwortete »Wenn mir Erpenbeck und Rühle das Theaterspielen endgültig verleidet haben werden.« Fritz Erpenbeck war ein Mann des KGB, der nach Deutschland gekommen war, um die stalinistische Linie durchzusetzen, Theaterkritiker von *Theater der Zeit*, und Jürgen Rühle ein Kritiker der *Berliner Zeitung*. Die haben systematisch versucht, das Berliner Ensemble kaputtzumachen. Im Juni 1956 rief mich Brecht dann in Leipzig an, aus Buckow,

ob wir uns vielleicht sehen könnten. Ich war mitten in den Examen, das Semester ging im Juni zu Ende, und außerdem hatte ich noch Stapel von Diplomarbeiten. Ich sagte also: Ich kann jetzt nicht kommen, aber wir sehen uns im Herbst. Und dann war er tot. Er hatte wirklich ein *taedium vitae*, einen Lebensekel.

CH Aber das heißt auch, diese Rühle-Erpenbeck-Kritiken, diese miese Form von Haltung gegenüber seiner Arbeit hat ihn doch berührt, er hat sie nicht einfach ignorieren können.

HM Nein, nein. Das kann man auch nicht.

CH Irgendwann hatte es mal wieder Kritik um meine Arbeit gegeben, und da kam Heiner Müller zu mir und sagte fast sentimental: »Christoph, die Kröten, an denen man nicht vorbeikommt, die muß man schlucken.« Und ich merkte, daß er sehr viele Kröten geschluckt hatte.



Daran erinnerte mich, als Sie das eben von Brecht erzählten, daß auch ihm diese geschluckten Kröten möglicherweise das Schreiben verleidet haben.

HM Was Heiner Müller betrifft, ist das sicher richtig. Bei Brecht war das etwas anders. Ich glaube, er hatte die Lust an den Intrigen um das Ensemble, auch im Ensemble verloren, die Lust am Theater. Dieses *taedium vitae* betraf, glaube ich, nur den Stückeschreiber, nicht den Lyriker. Darüber hat mir Hans Winge, der mit Brecht sehr befreundet war, ein Wiener Filmmann im amerikanischen Exil, folgende Geschichte erzählt:

Brecht hatte sich wieder einmal über amerikanische Behörden und irgendwelche Filmleute geärgert und fluchte fürchterlich, aber Winge, der seinen Brecht kannte, sagte nur: »Brecht, zeigen Sie das Gedicht, das Sie gemacht haben.«

Und Brecht zog es aus der Tasche.

HT Er hat das auch später in Gedichten sehr präzise und lakonisch benannt. Da gibt es dieses wunderbar knappe Epitaph für M. von 1946, das auch auf Müllers Grabstele stehen könnte: *Den Haien entrann ich / Die Tiger erlegte ich / Aufgefressen wurde ich / Von den Wanzen.*

HM Genau. Eine der schönsten Geschichten, die ich mit Brecht erlebt habe, hat auch mit seinen Gedichten zu tun. Ich hatte vor dem Ensemble gesprochen, es ging um die Vorbereitungen zum *Urfaust*, danach waren wir noch zusammen in der Chausseestraße. Brecht sagte zögernd: »Mayer, ich habe da ein paar Gedichte geschrieben – soll ich sie Ihnen mal vorlesen?«

Das war das einzige Mal, wo er von sich aus gesagt hat, er will mir etwas vorlesen. Und das waren seine Kinderlieder. Typisch Brecht. Er liest die Kinderlieder nicht Kindern vor, sondern einem Erzintellektuellen. *Die Pappel am Karlsplatz* und das wunderbare Gedicht von den Vögeln im Winter vorm Fenster, die um ihr Korn bitten und die *Kinderhymne*. Das hat er mir vorgelesen, und das werde ich nie vergessen.

CH Die Akademie der Künste bereitet für das Brechtjahr eine Ausstellung vor, und eine Mitarbeiterin zeigte mir die originalen Kindergedichte, die Erstfassungen. Da beginnt der erste Vers der *Kinderhymne* noch: »Arbeit sparet nicht noch Mühe«, und das ist dann handschriftlich geändert in: »Anmut sparet nicht noch Mühe.« Das ist genial. Und dennoch: er testet die Gedichte, indem er sie Ihnen vorliest. Glauben Sie, daß er da auch unsicher war, daß er, der Brecht, solche einfachen Kindergedichte schreibt?

HM Ich kenne meinen Brecht, den Dialektiker. Er hat irgendwann, als wir beide mal wieder Ärger hatten, den unvergeßlichen Satz gesagt: »Ja sehen Sie, Mayer, wir beide haben es eben schwerer, wir sind schließlich Dialektiker.« Ich glaube eher, Brecht hat mich testen wollen. Nämlich inwieweit ich in der Lage war, die Besonderheit dieser Form brechtscher Lyrik zu sehen. Er wollte nicht seine Gedichte testen, sondern seinen Zuhörer.

CH Sagen wir es dialektisch: Er wollte beide testen. Ich habe das auch bei Heiner Müller erlebt, bei der ersten Fassung der *Hamletmaschine*. Ich war mit Tragelehn bei Müller, und er gab uns die Blätter. Und ich merkte, es war ihm ganz wichtig zu wissen, was wir von der Qualität dieser Arbeit hielten. Natürlich hat er uns gleichzeitig auch getestet, ob wir überhaupt etwas davon begreifen. Aber ich sah es an seinem Blick, wie er Tragelehn anschaute, daß da auch ein Moment von Besorgnis war, die ihn selbst betraf. Ich denke, das wird bei Brecht ähnlich gewesen sein.

HT Ich möchte noch einmal zurückkommen auf die Ursachen seines Ekels. Erst 1978 wurde das »Arbeitsjournal« in der DDR veröffentlicht. Ich war damals noch in der Lehre und kaufte mir das Buch, begann es zu lesen und finde plötzlich unter dem 19. Juli 1943 einen Eintrag, und der heißt: »souvarines niederdrückendes buch über stalin gelesen. die umwandlung des berufs-

revolutionärs in den bürokraten, einer ganzen revolutionären partei in einen beamtenkörper gewinnt durch das auftreten des faschismus tatsächlich eine neue beleuchtung.« Und dann kommt der Hammer: »im faschismus erblickt der sozialismus sein verzerrtes spiegelbild. mit keiner seiner tugenden, aber allen seinen lastern.« Der Satz hat mich umgehauen, deswegen weiß ich ihn heute noch auswendig. Ich war zwanzig Jahre alt und dachte in dem Moment, das hat der Brecht also schon 1943 so gesehen, wie hat er das alles überhaupt ausgehalten bis 1956?

HM Das ist vollkommen richtig. Aber wollen wir uns doch sehr hüten, nun zu sagen, der Brecht vertritt die Totalitarismusthese von Hannah Arendt. Das meint Brecht ja gerade nicht. Ich würde sagen, das ist eher eine wirkliche dialektische Darstellung dessen, was dann Horkheimer und Adorno, die Brecht ja nun wirklich nicht mochte, Dialektik der Aufklärung nannten. Das heißt, in jeder Freiheitsbewegung steckt der Umschlag in die Repression und auch in die Restauration. Aber in jeder Restauration steckt auch die Möglichkeit einer neuen Freiheitsbewegung, steckt das Prinzip Hoffnung, das dann die Restauration doch wieder sprengen kann. Im übrigen, wenn die Leute vom Ende der Utopien reden, dann liegt das meistens daran, daß sie nicht Griechisch können. Utopos heißt ein Ort, der nicht vorhanden ist. Aber etwas, das nicht vorhanden ist, kann also auch nicht zu Ende gehen. Es ist eine Denkmöglichkeit, die realisiert oder nicht realisiert werden kann, was ja Brecht auch immer wieder gesehen hat. Für mich gilt das im gleichen Maße. Ich bin in den 20er Jahren aufgewachsen und habe sehr früh schon Trotzki gelesen, ohne Trotzki zu werden. Ich gehörte zu den oppositionellen Kommunisten, den Freunden, Schülern und Erben von Rosa Luxemburg und Franz Mehring, also zu Brandler und Thalheimer. Und bei mir gab es keinerlei Billigung für Stalin. In dem Band, der 1957 zu meinem 50. Geburtstag bei *Volk und Welt* herauskam, mit allen wichtigen Arbeiten außer dem Büchner-Buch, kommt Stalin im Register dreimal vor. Einmal in der Verbindung Lenin und Stalin, bei einer Rede, einmal Stalin hinsichtlich der *Optimistischen Tragödie* von Wischnewski und einmal über die Grundlagen Stalins früher Arbeiten in Georgien gegen den Anarchismus. Sonst kommt er nicht vor. Ich glaube, auch Brecht hatte das Gefühl, daß alle Arbeit und alle Hoffnung und Anmut scheitern werden an diesem Stalinismus, an der Tatsache, daß eben die DDR doch nur eine Kronkolonie und ein Aufmarschgebiet für die Rote Armee war. Das hat Brecht ganz klar erkannt. Ich glaube dennoch: zu Lebzeiten von Brecht hätte es keinen Prozeß gegen Walter Janka gegeben. Das hätte Ulbricht nicht gewagt. Die Verhaftung von Bloch hatte Ulbricht zurückgenommen. Die hatte Melsheimer schon unterschrieben. Ich war damals bei Ernst und Carola Bloch, sie saßen auf ihren gepackten Koffern. Dann kam der reitende Bote mit der Botschaft von Ulbricht: Sie werden zwangsemeritiert, die Universität dürfen Sie aber noch betreten, Ihr Gehalt bekommen Sie weiter, was Sie publizieren, wird gedruckt. Es ist natürlich nichts gedruckt worden, aber sie wichen zurück. Ich bin nach wie vor der Meinung: wenn der ungarische Aufstand nicht

eskaliert wäre, wäre Ulbricht gestürzt worden. Es stand alles bereit. Aber am Ende des Jahres 1956 haben wir alle gewußt, daß es jetzt mit einer Alternative zum Stalinismus vorbei war.

HT Wenn Brecht besonders wütend war nach all diesen bürokratischen und kulturpolitischen Querelen, soll er gesagt haben: man muß nach China auswandern und es da noch einmal von vorne probieren. Hat er mit Ihnen über so eine chinesische Alternative ernsthaft geredet, oder war das nur ein bitterer Witz?

HM Nein, das war ganz ernst gemeint. Das ist auch meine Meinung. Ich habe in der Rede zu meinem 90. Geburtstag in Potsdam am 8. Dezember 1996 auf einen Gedanken hingewiesen, den Ende des letzten Jahres Lord Dahrendorf geäußert hat. Er sagte: Das, was wir uns für die Gesellschaft wünschen, ist dreierlei: persönliche Freiheit im weitesten Sinne, größerer oder geringerer



Wohlstand und sozialer Zusammenhang in dem Sinne, daß nicht immer mehr aus den sozialen Zusammenhängen herausfallen und eine immer kleinere Kaste dabei unermeßlich profitiert.

Dazu fällt mir die Geschichte von den drei guten Feen und der bösen Fee aus dem Märchen ein. Es treten drei gute Feen an die Wiege, die dem Neugeborenen drei gute Eigenschaften wünschen, und dann kommt die böse Fee, die kann das zwar nicht mehr verhindern, aber sie sagt, ich werde dafür sorgen, daß das Kind nur zwei von drei Eigenschaften bekommen wird. Daraus wurde dann ein Anti-Nazi-Witz im Dritten Reich. Die drei guten Feen kommen und sagen dem Neugeborenen: Du sollst intelligent werden, du sollst ehrlich werden und du sollst ein Nationalsozialist werden. Dann kommt die vierte, die böse Fee, und sagt, das werde ich verhindern, du sollst nur zwei von diesen Dingen bekommen, und das hat Folgen: Wenn du intelligent und ehrlich bist, wirst du

kein Nazi. Wenn du intelligent und Nazi wirst, dann bist du nicht ehrlich. Und wenn du ehrlich und ein Nazi wirst, bist du nicht intelligent.

Aber zurück zu den drei Elementen von Lord Dahren-dorf: Das eine haben wir ja: Wohlstand – so wie wir ihn kennen; und Freiheit – so wie wir sie kennen, also auch Ausbeutungs- und Selbstentwicklungsfreiheit, ohne Rücksicht auf irgendeine Verantwortung. Die zweite Möglichkeit ist der soziale Zusammenhang, die Sorge darum, daß alle zu essen und zum Leben und ein erträgliches, menschenwürdiges Dasein haben. Es ist das, was man in China unter bescheidenem Wohlstand versteht, aber in einem autoritären Regime. Bleibt die Frage: Freiheit und sozialer Zusammenhang – schön und gut, aber dann muß der Begriff des Wohlstands doch gesellschaftlich neu definiert werden. Und es bleibt die Frage, wie diese Quadratur des Kreises zu lösen ist.

Millionen Arbeitsplätze werden vielleicht auch leicht ersetzt werden können, wenn sie zum Beispiel aus Europa oder Amerika dorthin exportiert werden: billige Löhne, keine Gewerkschaften, keine Umweltschutzgesetze und so weiter. Ich denke, das wird die größte Provokation für die Zukunft des Kapitalismus sein.

Und dann werden Europa und Amerika auf den Versuch der Quadratur des Kreises verzichten und bewußt noch mehr minimalisieren auf den einen Punkt: den Punkt der wirtschaftlichen Freiheit, oder wie man es hierzulande sagt: auf den Wirtschaftsstandort Deutschland.

HM Ja, und damit sind wir wieder bei Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*, die Verzweiflung darüber, daß da nur Unrecht ist und keine Empörung. Die Frage ist, ob das so bleiben wird.

(Das Gespräch wurde im Juni 1997 in Berlin geführt.)

»We have a harder time, we're dialectical thinkers.«

To avoid writing problems, for example, with the BÜSCHING project, Brecht threw himself into his theater work. Owing however to a lack of understanding, with which he was constantly confronted, it did not satisfy him. Only poetry, which he tested on Mayer as listener, remained untouched by the crisis. His existential disgust vis-a-vis the bureaucratic relationships that determined the policy quarrels in the cultural domain became ever more serious and consequently, in Mayer's judgment, the psychological cause of his death. The alternative worked out by Brecht in his confrontation with Stalinism – emigration to China – was prevented by his early death.

Hans Mayer
geboren 1907,
Literaturwissenschaftler,
Professor für deutsche
Sprache und Literatur
(Emeritus) in Hannover

Born 1907, professor
for German literature
(emeritus) in Hannover

Christoph Hein
geboren 1944, Erzähler,
Dramatiker, Essayist.

Born 1944, novelist,
playwright, essayist.



CH Ich denke, daß die geschichtliche Entwicklung zur Zeit ins Gegenteil läuft. Dahrendorf stellt ja in seiner Betrachtung die amerikanische und die rheinische Republik gegenüber. Wir erleben zur Zeit – aus Asien kommend, besonders auch aus China –, daß die moderne Industriegesellschaft nicht einmal mehr zwei von diesen drei Punkten erreichen wird, sondern lediglich einen. China gibt zur Zeit die 'eiserne Reisschüssel' auf, also den sozialen Zusammenhang. Man erwartet nicht ganz grundlos 200-300 Millionen Arbeitslose innerhalb der nächsten zehn Jahre. Es wird lediglich die wirtschaftliche Freiheit erlaubt, allerdings mit enormem Erfolg. Das könnte für Amerika und Europa auch eine enorme soziale Provokation darstellen, denn wirtschaftlich ist diese Minimalisierung viel erfolgreicher. In dem Moment, wo ich von den drei Punkten nur noch einen einzigen erfülle, wird es für das Individuum finster, und diese Verfinsterung erleben wir gerade in China. Aber diese 200-300



Die Fotos zu diesem
Beitrag: 1942/43, Santa
Monica, Cal.

links: Stempel auf den
Rückseiten der Abzüge
des BBA.

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Alexander Stephan

»Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen«

Bertolt Brecht, Gestapo, Reichsaußenministerium und FBI

*Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustande wie ein Mensch (...). Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.*¹ Mit diesen Worten läßt Brecht 1940/41 einen Exilanten im Bahnhofsrestaurant der finnischen Stadt Helsingfors die *Flüchtlingsgespräche* eröffnen. Ein paar Wochen später wechselt der seit 1933 selber vertriebene Autor zum drittenmal seinen Exilort und flieht von Finnland nach Kalifornien – mit einem deutschen Paß, der ihm seit seiner Ausbürgerung nicht mehr zustand. Seiner »deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig« erklärte wurde »Brecht, Bertolt (Bert), geb. am 10. Februar 1898« zusammen mit 37 anderen »Reichsangehörigen« durch den Minister des Inneren am 8. Juni 1935. Die Entscheidung, stand in verschobenem Beamtendeutsch im »Deutschen Reichsanzeiger und Preußischen Staatsanzeiger« vom 11. Juni 1935 zu lesen, sei »im Einvernehmen mit dem Reichsminister des Auswärtigen... auf Grund des § 2 des Gesetzes über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit vom 14. Juli 1933 (Reichsgesetzbl. I S 480)« getroffen worden, weil Brecht »gegen die Pflicht zur Treue gegen Reich und Volk« verstoßen habe und durch sein »Verhalten« »die deutschen Belange« schädige.² Ergänzt wurde diese in jenen Jahren bei jeder Ausbürgerungsliste benutzte Formel durch eine »Kurze Begründung der Entscheidung« überschriebene »Niederschrift zur vierten Ausbürgerungsliste«. In ihr ist davon die Rede, daß der »marxistische Schriftsteller« Brecht »in der Nachkriegszeit durch seine tendenziösen Theaterstücke und Gedichte für den Klassenkampf Propaganda machte«, daß »nach der nationalsozialistischen Erhebung« »zahlreiche deutschfeindliche Artikel und Gedichte von ihm... in der Emigrantenpresse und in Broschürenform« erschienen sind, daß er »unter anderem den deutschen Frontsoldaten beschimpft« habe und daß seine »Machwerke« allgemein »von niedrigster Gesinnung« zeugen.³ Das Datum von Brechts Ausbürgerung war von den Nationalsozialisten zur Abschreckung öffentlich gemacht worden, und auch die Begründung der Entscheidung blieb kein Geheimnis. Was meines Wissens bislang nicht bekannt war, ist der 25 Blätter umfassende Schriftverkehr, in dem das Geheime Staatspolizeiamt (Gestapa bzw. Gestapo), der Reichs- und Preußische Minister des Inneren, das Auswärtige

Amt (AA) und dessen Gesandtschaften in Kopenhagen und Prag die 'rechtliche' Grundlage für Brechts Ausbürgerung schafften. Willkür nämlich war die Sache von preußischen Beamten, auch wenn sie überzeugte Nazis waren, damals zumindest noch nicht. Penibel genau werden in dem kleinen, aber aufschlußreichen Dossier Dienstwege, Kompetenzen und Vorschriften beachtet. Fachressorts und Sachbearbeiter zeichnen Entscheide nicht spontan ab, sondern aufgrund eines komplizierten, quasi-juristischen Verwaltungsverfahrens. Der deutsche Paß – so als Anlage zur 4. Ausbürgerungsliste ein im Auftrag des Leiters des Referats Deutschland, Vicco von Bülow-Schwante, unterschriebenes Rundschreiben des Auswärtigen Amtes vom 12. Juni 1935 an alle »deutschen diplomatischen und berufskonsularischen Vertretungen« – sei dem von Ausbürgerung »Betroffenen« »bei sich bietender Gelegenheit« »abzunehmen«.⁴

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle dem komplexen Gewirr von Gesetzen, Verordnungen und bisweilen durchaus kontrovers verlaufenden Arbeitsgesprächen zwischen den neuen Nazibehörden und traditionsreichen Ministerien nachzugehen, in denen nach 1933 die Ausbürgerungspraxis 'legalisiert' wurde. Soviel steht jedoch fest: Brechts Ausbürgerung ist in durchaus 'normalen' Bahnen verlaufen. Eröffnet wird das Verfahren durch eine von der Gestapo zusammengestellte Liste von 36 Personen, darunter neben Brecht die Schriftsteller Alfred Kantorowicz, Max Heinz Liepmann, Klaus Mann, Balder Olden, Franz Pfempfert und Arnold Zweig, die den zuständigen Ministerien des Auswärtigen und Innern sowie Joseph Goebbels Reichspropagandaministerium zur Ausbürgerung vorgeschlagen werden. Sieben dieser Fälle – darunter Ernst Gläser, Kantorowicz, Liepmann, Pfempfert – werden vom Sachbearbeiter des Reichsinnenministeriums als »schwerwiegend« eingestuft und ohne Angabe weiterer Gründe akzeptiert. Bei drei der Betroffenen handelt es sich »um Personen von mehr oder weniger untergeordneter Bedeutung«, die für eine »Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit nicht geeignet« sind. »Die übrigen Vorschläge des Geheimen Staatspolizeiamts«, inklusive Brecht, erscheinen dem Innenministerium »noch nicht hinreichend begründet«.⁵ Das Auswärtige Amt, dem damals bereits mehrere Berichte zu Brecht vorliegen, etwa über einen Besuch des »jüdischen Emigranten Hans Eisler« in Svendborg⁶, fragt daraufhin bei seiner Vertretung in Kopenhagen an, ob – wie es in einem ähnlichen Schreiben heißt – »die Tätigkeit und das Verhalten« der Zielperson »unter Zugrundelegung der dort bekannten Richtlinien ... eine Ausbürgerung rechtfertigen«. Ein wohl ebenfalls vom Gestapa zusammengestellter – und, wie bei Geheimdiensten nicht unüblich, keineswegs fehlerfreier – »Personalbogen über den Vorgenannten«⁷ soll den Auslandsvertretern bei der Faktensuche weiterhelfen: »Schriftsteller« sei »Bert Brecht (eigentlich Berthold Brecht)« von Beruf, »Religion: Dissident«, »Letzter Wohnort: Berlin, Hardenbergstr. 1a«. Mit seinen Stücken wolle dieser Brecht »nicht der Kunst dienen«, sondern »das Volk in marxistischem Sinne... beeinflussen«. In der Weimarer Republik sei er als Mitarbeiter der *Welt am Morgen* und »Verfasser der Legende von toten Soldaten« aufgetreten. »Zu Beginn des Jahres 1933 wurden bei Brecht«, der »seit dem 29. März 1933... flüchtig« ist, »zahlreiche illegale Schriften und Bücher sowie russische Abzeichen beschlagnahmt«.

Fotos aus einem Foto-Automaten (?), 1940.
Faksimile einer Archivseite des BBA.

1 GBA 18, 197.

2 Abschrift, in: Brecht, Bert, Ausbürgerungen, 4. Liste, A-G, Referat Deutschland, Inland II A/B, Akz. 83-76. (Dokumente, die ohne Quellenangaben zitiert werden, befinden sich im Politischen Archiv des AA in Bonn.)

3 Auszugsweise Abschrift zu Nr. 83-76 16/5 35.

4 (Vicco) von Bülow-Schwante, Memorandum »In Abschrift den deutschen diplomatischen und berufskonsularischen Vertretungen« v. 12. 6. 1935, in: Brecht, Bert, Ausbürgerungen, 4. Liste, A-G.

5 Der Reichsminister des Inneren, Brief an das AA v. 23. 7. 1934, in: Ausbürgerungen, 3. Liste, A-M, Referat Deutschland, Inland II A/B, Akz. 83-76.

6 Dt. Gesandtschaft Kopenhagen, Brief an das AA v. 13. 3. 1934, in: Dt. Emigrantentätigkeit im Ausland, Bd. 4/5, Referat Deutschland, Inland II A/B, Akz. 83/75.

7 Hds. Bemerkung auf dem Entwurf eines Briefes des AA an das Reichsministerium des Inneren v. 22. 8. 1934, in: Ausbürgerungen, 3. Liste, A-M.

In Stockholm, undatiertes Foto aus dem Nachlaß von Curt Trepte, BBA.

8 Bert Brecht (eigentlich Berthold Brecht), undatiertes Dokument (wahrscheinlich zusammengestellt vom Gestapa), o. D., in: Brecht, Bert, Ausbürgerungen, 4. Liste, A-G.

9 Dt. Gesandtschaft Kopenhagen, Brief an das AA v. 18. 9. 1934, a. a. O.

10 AA, Brief an den Reich- und Preussischen Minister des Innern v. 26. 1. 1835, a. a. O.

11 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Brief an den Reichsminister des Innern v. 1. 9. 1934, in: Ausbürgerungen, 3. Liste, A-M).

12 Der Reichs- und Preußische Minister des Innern, Brief an das AA v. 21. 2. 1935, a. a. O.

13 AA, Brief an Dt. Gesandtschaft Prag v. 15. 3. 1935, in: Ausbürgerungen, 3. Liste, A-M.

14 Dt. Gesandtschaft Prag, Brief an das Auswärtige Amt v. 26. 3. 1935, a. a. O.

15 Dt. Gesandtschaft Kopenhagen, Brief an das AA v. 21. 3. 1935, a. a. O.

16 Gestapa, Brief an den Reichs- und Preußischen Minister des Innern v. 31. 3. 1935, a. a. O.

17 Der Reich- und Preußische Minister des Innern, Brief an das AA v. 10. 4. 1935, a. a. O. Der Vorschlag von John Fuegi, daß Brechts Ausbürgerung mit seiner Reise in die Sowjetunion im Frühjahr 1935 zu tun hat, wird durch das AA-Material nicht gestützt (J. F.: Brecht and Company. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama. New York: Grove 1994, S. 329).

»Gegen das neue Deutschland« »hetzt« er »ebenso wie zahlreiche andere Literaten der Vergangenheit als Mitarbeiter der *Neuen deutschen Blätter* und des *Monat*« sowie in »antifaschistischen Kampfgedichten mit antideutscher Tendenz« wie den »Hitlerchorälen«. ⁸ Doch die Gesandtschaft in Kopenhagen kann oder will die Exilantenjäger in Berlin nicht bedienen. Über den »deutschen Emigranten, Bühnenschriftsteller Bert Brecht« sei »bisher nichts Ungünstiges bekannt geworden«, meldet sie am 18. September 1934 in einem »Adler und 32 Gen. (3. Liste)« überschriebenen Bericht an die Zentrale in der Wilhelmstraße. Und auch der deutsche Konsul auf Fünen meint, »daß Brecht sich sehr ruhig verhalte«, »keinerlei Verkehr unterhält« und man »nur selten von ihm... etwas höre und sehe... Brecht soll früher bei der Schriftstellerin Karin Michaelis auf der Insel Thurø gewohnt haben. Zurzeit hält er sich in Skovsbostrand bei Svendborg auf Fünen auf.« ⁹ Als das Auswärtige Amt »unter diesen Umständen... eine Ausbürgerung Brecht's einstweilen nicht für tunlich« hält ¹⁰, fährt der Sachbearbeiter des Innenministeriums, dem inzwischen ausdrücklich die Zustimmung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda für die Aktion gegen Brecht vorliegt ¹¹, schwerere Geschütze auf. »4 Zeitungsausschnitte mit Gedichten«, die er »ergebenst« »unter Rückertbitung« übersendet, belegen seiner Meinung nach Brechts »gehässige Einstellung gegen Deutschland in einwandfreier Weise«. »Weitere Erörterungen« des Ausbürgerungsbegehrens seien deshalb »nicht erforderlich«. ¹² Aber das AA läßt sich vorerst noch nicht einschüchtern und besteht auf seinem Kompetenzbereich. Aus Prag holt es sich am 26. März 1935 die Meldung, daß Brecht seit dem Abdruck des Gedichts *In den Konzentrationslagern* am 26. April 1934 nicht mehr in der »deutschfeindlichen Hetzschrift« ¹³ *Die neue Weltbühne* veröffentlicht habe. ¹⁴ Und in Kopenhagen bewertet ein offensichtlich literarisch interessierter Angestellter der Gesandtschaft namens Richthofen zwar generell »die in der Emigranten-Presse erschienenen Hetzgedichte« als »hinreichende« Bestätigung für Brechts staatsfeindliche Einstellung, nimmt den Exilanten aber gleichzeitig nach Art von Schwejk in Schutz: »seit der Rückfrage im September v. J. ... hat der Emigrant, Bühnenschriftsteller Bert Brecht, ... in der dänischen Presse keine deutschfeindlichen Artikel bzw. Gedichte unter Namensnennung veröffentlicht. Brecht hat einen solchen Stil, der sofort zu erkennen wäre! Er schreibt ja auch keine politischen Artikel sondern Gedichte!« ¹⁵ Zuende kommt der wohl weniger aus einer liberalen Grundeinstellung als aus dem Territorialdenken der verantwortlichen Behörden abzuleitende Widerstand des Auswärtigen Amtes gegen Brechts Ausbürgerung, als das Reichsinnenministerium dem AA einen Gestapa-Bericht schickt, dem ein »polizeilich beschlagnahmtes« Exemplar des bei dem Exilverlag Editions du Carrefour in Paris erschienenen Buches *Lieder, Gedichte und Chöre* beiliegt ¹⁶, das »einen so hohen Grad von gemeinsamer treuloser Gesinnung« bekundet, »daß Zweifel an der Notwendigkeit der Ausbürgerung des Verfassers wohl nicht mehr bestehen können« ¹⁷. Das Referat Deutschland und die anderen einschlägigen Abteilungen des Auswärtigen Amtes stimmen jetzt ohne weitere Einwände Ende April der Ausbürgerung des Stückeschreibers zu. Ein paar Wochen später erscheint Brechts Name zusammen mit Hermann Budzislawski, Kurt Hiller, Max Hodann, Erika Mann, Walter



Mehring, Erich Ollenhauer, Friedrich Wolf und dreißig anderen auf der 4. Ausbürgerungsliste des Dritten Reiches. Brechts Vermögen wird beschlagnahmt. Die Androhung im »Reichsanzeiger«, den Verlust der deutschen Staatsangehörigkeit auf Familienangehörige auszudehnen, macht der Nazistaat zwei Jahre später auf Liste 10 wahr, mit der Helene Brecht [Weigel] und die Brecht-Kinder Stefan und Barbara ohne Begründung nach dem Prinzip der Sippenhaft ebenfalls ausgebürgert werden. Und: »Gewährung deutschen Schutzes« kommt für Brecht und seine Angehörigen fortan »selbstverständlich nicht mehr in Frage.« ¹⁸ Doch die sprichwörtliche Genauigkeit der preußischen Bürokratie scheint im Fall von Brecht nicht sauber funktioniert zu haben. Jener »edelste Teil« des Hitlerflüchtlings nämlich, sein 1931 von der Weimarer Republik ausgegebener Reisepaß, wird dem »Regisseur«, »Wohnort: z. Z. New York – Charlottenburg, Gestalt mittel... Farbe des Haares d'braun« ¹⁹ trotz der bereits rechtskräftigen Ausbürgerung Anfang 1936 vom deutschen Generalkonsulat in New York für eine Gebühr von \$1,60 ²⁰ unter Nr. 538 mit Gültigkeit bis zum 27. Januar 1941 und »Geltungsbereich... fuer Deutschland und das gesamte Ausland« neu ausgestellt. Da sich die Akten des New Yorker Konsulats nicht erhalten haben, ist nicht mehr auszumachen, ob man dort einfach schlampig gearbeitet hat oder ob sich unter den deutschen Diplomaten ein verkappter Antifaschist befand. So oder so, die kleine Paßaffäre von New York geriet nicht in die Unterlagen der Gestapo, sondern in die Akten einer anderen Geheimpolizei, die sich damals für den Exilanten Bertolt Brecht – »Height 5'9", Weight 130..., Complexion Dark,... Scar on left cheek« ²¹ – seine Ausweis-papiere und seine politischen Überzeugungen interessierte: J. Edgar Hoovers Federal Bureau of Investigation (FBI). »... in placing his name on the American quota waiting list«, meldete FBI Special Agent Ernest van Loon am 2. Oktober 1944 dazu von Los Angeles aus in einem »Bertolt Eugen Friedrich Brecht with aliases: Eugen Berthold Friedrich Brecht, Bert Brecht, Berdat« über-

schriebenen Bericht mit der »Character of Case« – Bezeichnung »Internal Security-R«, wobei »R« für 'Russian', also Kommunist, steht, »he indicated that he possessed a German passport written in New York in 1936.«²²

Der eng mit dem FBI zusammenarbeitende und für Paßangelegenheiten zuständige United States Immigration and Naturalization Service (INS) hat Brechts Dossier bislang nicht finden können,²³ und wir wissen deshalb nicht, wie die amerikanischen Behörden auf die für damalige Verhältnisse höchst ungewöhnliche Verlängerung von Brechts Paß reagierten.

Wohl aber belegen die umfangreiche FBI-Akte über den verdächtigen Antifaschisten und ein Interview, das ich mit dem inzwischen pensionierten Special Agent van Loon führen konnte, daß sich das FBI bis in die fünfziger Jahre nicht nur um Brecht, sondern auch um seinen Paß kümmerte.²⁴

Aufgestört durch echte oder vermeintliche Beziehungen des Hitlerflüchtlings zur Sowjetunion und zur amerikanischen KP widmet da zum Beispiel das New Yorker Büro des FBI dem USA-Besuch Brechts in den Jahren 1935/36 einen Kommentar, in dem es heißt: »Manifest Number 1-56-12312 reflected that Bertolt Brecht was admitted at the Port of New York City on the S.S. Aquitania on October 5, 1935 from Southhampton, England... The subject had passport Number 114/126/31 issued at Berlin, Germany, dated April 29, 1931 by the German Government.«²⁵ Interessiert vermerken Hoovers Mitarbeiter, daß Brecht sich unter #7624464 als Deutscher und damit als »alien enemy« registrieren ließ, »though he had been expatriated by that country.«²⁶ Anträge des FBI, Brecht zu internieren oder zu deportieren, werden u. a. damit begründet, daß – wie Ernest van Loon mitteilt – die Zielperson mit Hanns Eisler in Verbindung steht, der Ende 1935 bei Auftritten mit Brechts

Liedern gleichzeitig von Hoovers Männern und von Mitarbeitern des deutschen Konsulats in San Francisco für das Auswärtige Amt, die Gestapo und das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beobachtet wird.²⁷

»Vor ungefähr 450 Personen«, meldet das Konsulat erfinderisch nach Berlin, »von denen mehr als 400 Juden, etwa 20 Neger und der Rest weisse Sozialisten und Kommunisten waren,... wurden sieben Kompositionen vorgetragen«. Die dritte dieser Kompositionen, das Lied »Price of learning«, machte dabei mit dem »beschwörenden... Kehrreim 'You must be ready to take over'«²⁸ nicht nur auf das Publikum und den deutschen Konsulatsangestellten Eindruck, sondern auch auf das FBI und jenes berüchtigte House Un-American Activities Committee (HUAC), die dem Song in ihren Akten bzw. einem Verhör Brechts beachtliche Aufmerksamkeit widmen.²⁹

Viel Staub wirbelt im FBI-Field Office von Los Angeles ein Protokoll der Telefenzensur und ein Spitzelbericht von einer Hollywood-Party auf, »that Brecht had stated that... he would escape from the United States with a Czechoslovakian passport which he could secure through Benes,... nephew of the leader of the Czech government in exile.«³⁰ Wiederholt weisen Special Agents in ihren Berichten darauf hin, daß Brecht zwar am 8. Dezember 1941 »declared his intention to become a citizen of the United States«, seither aber kein Interesse mehr zeige, seinen Einbürgerungsantrag weiterzuverfolgen (»has done nothing further towards securing final citizenship papers«).³¹

Am 20. August 1947, also in den Tagen unmittelbar vor Brechts Verhör durch das HUAC, weist der Special Agent in Charge des FBI-Büros in Los Angeles seine Kollegen in Philadelphia und Washington an, eine Wiedereinreise von

18 von Bülow-Schwante, In Abschrift den deutschen diplomatischen und berufskonsularischen Vertretungen.

19 Abschrift des Reisepasses fuer Bertold Brecht, Schwedische Botschaft, Kopenhagen, 21. 3. 1939 (Henry Peter Matthis Sammlung, Kungl. Biblioteket, Stockholm).

20 Pass-Journal, Generalkonsulat, New York, 28. 1. 1936, Laufende Nummer 9.

21 FBI-Report, Los Angeles, v. 6. 3. 1943, S. 2 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

22 FBI-Report, Los Angeles, v. 2. 10. 1944, S. 9 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

23 Immigration and Naturalization Service, Los Angeles, Brief an den Verfasser v. 8. 4. 1991: »We have completed our records search and, although our indexes reflect the existence of a file, we have been unable to locate it.«

24 Ernest van Loon, Gespräch mit dem Verfasser, Phoenix, USA, 18. 11. 1994

25 FBI-Report, New York, v. 2. 5. 1945, S. 3 (FBI-Akte, Bertolt Brecht). Brechts neuer Reisepaß wurde am 28. Januar 1936 in New York ausgestellt.

26 FBI-Report, Los Angeles, v. 2. 10. 1944, S. 3 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

27 D. M. Ladd, Memorandum an Director v. 28. 2. 1947, S. 2 (FBI-Akte, Hanns Eisler).

Das deutsche Luftschiff LZ 129 »Hindenburg« 1936 über der Südspitze von Manhattan. Foto: Ullstein

Image not
available

due to copyright
restrictions

28 *Generalkonsulat San Francisco, Besuch des Komponisten Hanns Eisler in San Francisco, Bericht für die Deutsche Botschaft, Washington*, v. 21. 3. 1935, in: *Deutsche Emigrantentätigkeit im Ausland*, Bd. 4/5.

29 Bertolt Brecht *Before the Committee on Un-American Activities. An Historic Encounter*. Hrsg. v. Eric Bentley. New York: Folkways Records, FD 5531, 1961 und Jürgen Schebera: *Hanns Eisler im USA-Exil*.

30 FBI-Report, Los Angeles, v. 2. 10. 1944, S. 23 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

31 *Special Agent in Charge, Los Angeles, Memorandum an Director, FBI*, v. 24. 2. 1948, S. 2 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

32 R. B. Hood, *Special Agent in Charge, Los Angeles, Brief an Director, FBI*, v. 8. 8. 1947 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

33 FBI-Report, New York, v. 4. 5. 1956, S. 1-2 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

34 John Edgar Hoover, *Memorandum an Director, CIA*, v. 28. (unleserlich) 1962, S. 5.

35 A. a. O., S. 4.

36 GBA 18, 197.

»subject« Brecht in die USA zu verhindern und beim Department of State »the type of passport on which he is travelling«³² ausfindig zu machen. Als das Open Stage Theater in New York im März 1956 *The Private Life of the Master Race* aufführt, mischen sich Angestellte der Einwanderungsbehörde INS und Special Agents des FBI unter das Publikum, weil der rechtslastige Klatschkolumnist und langjährige Hoover-Vertraute Walter Winchell das Gerücht verbreitet hatte, Brecht sei illegal in die USA eingereist.³³ Und noch 1962 regt J. Edgar Hoover beim »Director, Central Intelligence Agency« unter der Überschrift »East German Propaganda. Internal Security« an, daß nicht nur Anna Seghers und »Helen Weigel Brecht« – »mannish appearance, dresses very oddly at times, wearing ankle-length skirts and peasant costumes« –, sondern auch der 1937 als Kind von den Nazis ausgebürgerte Sohn Stefan Sebastian überprüft werden soll, »to determine current citizenship and status of foreign travel«.³⁴ Stefan Brecht, soviel hätten FBI,

CIA und INS wissen können, war 1947 nicht mit seinen Eltern nach Europa zurückgekehrt und besaß seit seinem Eintritt in die U.S.-Armee im Jahre 1944 die amerikanische Staatsbürgerschaft. Helene Weigel, »Height five feet, three inches, Weight 114 pounds, ... Hair brown, combed straight back and cut short«³⁵, war gebürtige Wienerin. Und Brecht selber hatte sich als erfahrener Exilant und politisch Verfolgter noch von seinem Zwischenasyl in der Schweiz aus um einen österreichischen Paß beworben, der ihm seit 1950 eine Bewegungsfreiheit gab, die seine DDR-Papiere nicht garantierten. Ein Paß nämlich, egal von wem und wo ausgestellt, so wußte schon der Hitlerflüchtling Kalle in den Flüchtlingsgesprächen, »ist die Hauptsache, Hut ab vor ihm...« – und fährt dann als Dialektiker fort: »Und doch könnte man behaupten, daß der Mensch in gewisser Hinsicht für den Paß notwendig ist.« Denn »ohne dazugehörigen Menschen wär er nicht möglich oder mindestens nicht ganz voll«.³⁶

Alexander Stephan
geboren 1946,
Professor für moderne
deutsche Literatur an
der Universität Florida
(in Gainesville).

Born 1946, professor
of modern German
literature at the
University of Florida
(Gainesville).

Paßfoto, 1950.
BBA



A Passport Is the Most Noble Part of the Human Being

Brecht's expatriation upon the denial of his German citizenship in 1935 was preceded by twenty-five pages of correspondence between the Secret Police, the Foreign Office (in Prague and Copenhagen), and the Interior Minister, which laid down the legal basis. Not personal details or general information but rather actual texts by Brecht document his anti-State attitude as the grounds for expatriation. Nonetheless, in 1936 his passport was renewed in New York for unknown reasons, as can be tracked through FBI documents, since Brecht's contacts to the Soviet Union were grounds for FBI surveillance into the fifties. This observation was extended as well to Helene Weigel and the Brecht children, relativizing the freedom of movement guaranteed by the passport, as the files prove.

Regine Lutz

Gedanken, die mir herüber und hinüber gehen

Immer, wenn ich gefragt werde – und ich werde oft gefragt – ob denn Brecht selber seine Stücke heute nicht auch anders inszenierte, höre ich hinter dieser zeitgemäß selbstverständlich gestellten Frage stets eine so lauernde Hoffnung, einen so unversteckten Vorwurf, daß ich gar nicht anders kann, als kühl und emotionslos »nein« zu sagen.

Denn just diese Hoffnungen auf Veränderungen, diese Vorwürfe gegen das doch wohl Überholte, sah Brecht schon in den fünfziger Jahren klar voraus, und um sich genau dagegen abzusichern, ließ er, von 1949 an, Modellbücher seiner eigenen Stückinszenierungen herstellen. Wozu – wenn nicht als verpflichtende Mahnung an die Nachgeborenen – hätten sonst wohl seine Assistenten in stundenlangem, mühseligster Fittelararbeit – eine wahrlich mittelalterlich mönchische Kopierfron – Foto um Foto mit den exakt dazu passenden Textstellen in riesige Folianten kleben müssen?

Brecht hatte seine Form und seinen Stil für seine Stücke geschaffen und selbst ausprobiert; er war als Theaterleiter und als Interpret seiner Stücke absolut autoritär und hätte niemals eigenwillige Eingriffe ehrgeiziger theatererneuender Jungregisseure geduldet. Er kannte seinen Wert, Literatur- und Theaterarbeit betreffend, sehr wohl, und, so bescheiden er auch immer auftrat, bezeichnete er sich selber doch völlig selbstverständlich als den letzten Klassiker. Allerdings waren jene Modellbücher schon zu seinen Lebzeiten ein knallrotes Tuch für alle anderen Bühnen und deren Regisseure und Schauspieler, aber trotzdem – oder gerade deswegen – sandte Brecht bereits in der ersten Spielzeit seines Berliner Ensembles seinen Assistenten aus, um zu verhindern, daß in Rostock sein Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* nicht in seinem Sinne aufgeführt wurde.

Schon 1947, in Zürich, ging ihm dieser Ruf, eine genaue Vorstellung des Interpretationsstils seiner Stücke zu haben, voraus, und ich vergesse die Nervosität unserer großen Therese Giehse nicht, als Brecht damals unsere Vorstellung von Gorkis *Wassa Schelesnowa* – mit ihr in der Titelrolle – besuchte und sie ihn anschließend treffen sollte. Wußte sie doch nur zu gut, daß er, nach der Durchsicht der ihm in die USA ins Exil zugesandten Kritiken und Fotos der Uraufführungen von *Mutter Courage* und *Der gute Mensch von Sezuan*, dem Zürcher Theaterstil äußerst skeptisch gegenüberstand. (Therese Giehses Angst vor seiner Kritik stellte sich aber als völlig unbegründet heraus, denn Brecht war ein viel zu höflicher Mensch, um sich unmittelbar nach einer



Mit Regine Lutz, 1947 in Zürich während der Proben zu *Puntilla*.
Foto:
Leonhard Steckel, BBA

Vorstellung einer Hauptdarstellerin gegenüber kritisch zu äußern.)

Aber als er ein paar Monate später seinen *Kaukasischen Kreidekreis* in Zürich inszenieren sollte, lehnte er die ihm vorgeschlagene Hauptdarstellerin kategorisch ab, da sie seiner festen Vorstellung nicht entsprach, und so mußte statt *Kreidekreis* kurzfristig *Herr Puntila und sein Knecht Matti* angesetzt werden.

Während dieser ersten Regiearbeit Brechts im Mai 1948 stieß er auf großen – wenn auch äußerst respektvoll geäußerten – Widerstand vieler Darsteller, die sich – aus Furcht, ihrer bewährten komödiantischen Effekte beraubt zu werden – nur ungern und öfters auch gar nicht seinem für sie ungewohnten und zum Teil auch unverständlichen epischen Regiekonzept beugten. Ich vermute, daß ihm da klar wurde, daß er ein Theater seines Stils nur mit einem neu zu gründenden Ensemble mit sehr jungen, unverbrauchten und deshalb in seinem Sinne unverdorbenen Schauspielern verwirklichen konnte.

Merkwürdigerweise wurde diese Idee – im Gegensatz zu vielen anderen auch sehr brauchbaren – Jahrzehnte später von Regisseuren und neugebackenen Intendanten begeistert übernommen.

Wir, das Berliner Ensemble waren aber nicht irgend eine neu gegründete Theatergruppe, die einen Spielplan nach dem Motto »Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen« verwirklichen sollte, wir waren ausschließlich die Interpreten von Brechts Stücken oder seinen Stückbearbeitungen (die auch Literatur wurden), genauer gesagt, wir spielten die Werke aus seiner Feder, und wir spielten sie unter seiner Regie so, wie er sie gespielt haben wollte.

Man konnte den Stil völlig ablehnen oder doch mindestens davor zurückschrecken (was viele taten), aber da der Autor sie selber inszenierte, konnte schlecht ein Gegenkonzept ins Feld geführt werden, ohne sich und ihn ad absurdum zu führen. Und quod licet Iovi...

Regine Lutz
geboren 1928,
Schauspielerin. Von
1949 bis 1960 am
Berliner Ensemble.

Born 1928, actress.
From 1949 to 1960 at
the Berliner Ensemble.

Wir spielten keinen Ibsen, keinen Strindberg, keinen Tschechow – Brecht war an Psychologie null interessiert –, also standen all diese Stücke nie zur Debatte. Brecht war kein Regiespekulant und hätte uns nie dazu benutzt, querebet die dramatische Literatur auszuprobieren, um einer eventuellen, inszenatorischen Eitelkeit zu frönen. Eine solche war ihm völlig fremd; nach einem seiner größten Triumphe, dem *Hofmeister* 1950, war er selbst durch die enthusiastischsten »Brecht, Brecht«-Rufe der Zuschauer nicht zu bewegen, sich vor dem eisernen Vorhang zu zeigen. Zugegeben, einmal verunglückte bei uns ein *Urfaust*-Versuch, ein Ostrowskij-Stück blieb blaß, und auch das *Glockenspiel des Kreml* verhallte echolos.

Aber *Der zerbrochne Krug* gelang, da Brecht, mit unendlich zartem Fingerspitzengefühl, der Giehse (die für die Marthe Rull zu uns zurückgekehrt war) ihre naturalistisch ausgerichtete Regie aus der Hand nahm und dann vollendet vorführte, wie sich Kleists große Dichtung kampf- und krampflos dem epischen Stil eines ebenfalls unsterblichen Dichters hinzugeben bereit war.

Da leuchtete Brecht die Kleist'schen Figuren mit großer Liebe sozialkritisch aus, er ließ die Dramatik einzig aus der beschriebenen Situation – ohne aufgepropfte Mätzchen – entstehen, und die Komik erwuchs allein aus einer Wortregie, die den Text glasklar und ganz modern zu sprechen verlangte. Jahrelang blieb diese Aufführung auf unserem Spielplan. Niemals hätte sich Brecht an großen Dichtern vergriffen, wenn sie sich für seinen Regiestil nicht eigneten; schon gar nicht um sie parodistisch bloßzustellen.

So war ihm Schiller zwar ein Greuel, denn auch das aufrichtigste Pathos tönte ihm verdächtig, aber er war nobel, er zollte Dichtern Achtung, auch wenn er sie nicht mochte, und ließ sie in ihrem Frieden ruhn.

Allerdings beanspruchte er die gleiche Achtung vor seinem Werk. So bleibt mir ein spielfreier Abend während unseres Gastspiels in Weimar unvergänglich, an dem einige ewig mit Rollenversprechungen abgespeiste unbeschäftigte Ensemblemitglieder den Aufstand probten und dafür die Songs aus dem Stück *Die Mutter* umdichteten, sie mit Witz und Ironie pfefferten, um durch diesen Vortrag auf ihren schauspielerischen Notstand aufmerksam zu machen. Zum Beispiel »Gut, das ist das Röllchen – aber wo bleibt die Hauptpartie?« anstelle des Originals »Gut, das ist der Flicker – aber wo bleibt der ganze Rock?« Brecht verzog keine Miene bei dieser Darbietung. Einer Verfremdung seiner Werke gegenüber war er total humorlos, seine Stücke, seine Themen, seine Weltanschauung waren nicht dazu da, verhohnepiepelt zu werden.

Und deswegen glaube ich mich durchaus im Recht, wenn ich die Frage, ob Brecht seine Stücke heute nicht auch ganz anders inszenieren würde, glatt mit »nein« beantworte. Ich glaube sogar, daß er sie eher überhaupt nicht mehr inszenierte als different.

Was hatten wir ihn Anfang der fünfziger Jahre gequält, er möge doch mit uns sein Erfolgsstück *Die Dreigroschenoper* wieder aufführen – er blieb unerbittlich. Das Stück – Thema und Ausführung – sei, so sagte er mir wieder und wieder, nun, in den fünfziger Jahren, für ihn uninteressant und vorbei; bei der Durchsicht seiner Stücke fiele es unweigerlich durch.

Aber um unsere Bitten diesbezüglich nicht ganz ungehört

verhallen zu lassen, zog er, wie immer, Elisabeth Hauptmann zu Rate, die daraufhin die John Gay Zeit (*Beggar's Opera*) zu durchforsten hatte und so Farquhars *The Recruiting Officer* entdeckte, ein Stück, das bei Brecht Gefallen genug fand, um es unter dem Titel *Pauken und Trompeten* für uns zu bearbeiten.

So blieb, auf Brechts Geheiß, *Die Dreigroschenoper* für uns tabu und kam erst vier Jahre nach seinem Tode auf unseren Spielplan, als Remake – im gleichen Theater unter demselben Regisseur wie 1928. Natürlich wurde die Aufführung ein Publikumsrenner, und doch hatte Brecht nicht unrecht gehabt, es war viel Nostalgie dabei, der 1928er »Biss« fehlte, das Thema war passé.

Was hingegen nie passé sein dürfte, ist Brechts Schönheitsinn für die Bühne, respektive auf der Bühne. Vom Kleinsten bis zum Größten – alles wurde seinem Schönheitsideal, das sich an den alten Meistern (Dürer, Breughel, Hogarth etc.) orientierte, unterworfen. So gab es kein einziges Requisit (keinen Holzbecher, keinen Suppenlöffel), das nicht in Form und Material kunstvollstes Handwerk verriet, kein einziges Kostümdetail (kein Schaltuch, keine Schuhschleife), das nicht farblich und stofflich vollendet durchdacht war – alles hatte zeitlos schön zu sein.

Und erst die Bühnenbilder! – immer auf einer Schräge gebaut –, sie alle zeugten von nichts Geringerem als von »edler Einfalt und stiller Größe«.

Niemand, der sie gesehen hat, kann die riesigen Hänger aus reiner Seide im *Kaukasischen Kreidekreis* vergessen, die, an den Querstangen aufgerollt, vom Schnürboden heruntergelassen und, sich abrollend, so rasch wieder hochgezogen wurden, daß die chinesischen Tuschkizzen darauf sich blähen und den Hintergrund, wellenartig bewegt, luftig abschlossen.

Oder die zarten Stahlstich-Hänger, die in *Pauken und Trompeten*, zum Teil als liebevollst ausgeschnittene Wäldchen, Häuserfronten oder Bücherwände den weiten, weißen Bühnenrundhorizont einzugrenzen schienen. Unvergänglich auch die Amts- und Schlafstube des Dorfrichters Adam, wie aus einem holländischen Genrebild des siebzehnten Jahrhunderts kopiert und mit so viel Liebe zum Detail ausgeführt, daß das wichtigste Requisit des Stücks, der zerbrochne Krug, zu einem Meisterstück unseres Cacheurs erklärt werden konnte.

Gerade diese Handwerkskünstler schätzte Brecht ausnehmend und behandelte sie mit ausgesuchtester Höflichkeit, wenn sie seine Wünsche verstanden und vollendet auszuführen wußten. Er duldet keinen Pfusch und keine Halbheiten, nichts Überflüssiges oder Zufälliges, und es gab nichts Häßliches oder gar Abstoßendes auf unserer Bühne. Einzig die Beleuchtung war geradezu aufdringlich grell und knallhart. Brecht hatte das romantisierende Rampenlicht abgeschafft, und kein Scheinwerfer durfte getönt werden; wir hatten uns in gnadenlos weißem Flutlicht zu präsentieren.

Diese blendende Helligkeit sehe ich in vielen modernen Aufführungen wieder – das wohl wurde von Brecht übernommen –, doch wird nicht nur Schönes davon bestrahlt wie damals bei uns, heute wird damit viel Abfall ausgeleuchtet, Mist-, Müll- und Unratberge, Wracks und Schrott, Aborte noch und noch, und mit Vorliebe dazwischen nackte, kalbfleischfarbene, spärlich behaarte Schauspielergestalten, eher bejammernswert als lächerlich wirkend.

Wie streng waren da bei uns die Sitten! Wie genau achtete Brecht (von vielen als der Urheber des heutigen Theaters angesehen) damals auf die Wahrung des Schamgefühls seiner Zuschauer! Er war scheu, ja fast prüde, was die Zurschaustellung des menschlichen Körpers auf der Bühne anging, und – wenn es auch kaum einer hören und noch weniger glauben will – »züchtig« war eines seiner ureigensten Worte zu diesem Thema.

So mußte noch auf der Hauptprobe von *Hofmeister* eine derbe Litze aus weißem Baumwollstoff vorne an den Ausschnitt meines Unterkleides (das ich in der Bettszene trug) genäht werden, um den Busenansatz zu verbergen, und auch das nach Brechts Meinung zu großzügig ausgefallene Décolleté meines Kostüms als Lagerdirne Yvette wurde auf sein Geheiß durch einen zusammenschnürbaren Battistebesatz verkleinert. Und wie oft die Hosenbeinlänge meiner shorts als Eva Puntila geändert werden mußte, weiß ich nicht mehr, aber ich erinnere mich heute noch an die Verzweiflung in der Damenschneiderei, da der Stoff filzartig und deswegen schwer zu bearbeiten war. Nein, kein Kostüm durfte Anstoß erregen oder gar den Schauspieler desavouieren; gerade das Verhüllte sollte erregenden Reiz wecken. Genau die gleiche strenge Wahrung des Schamgefühls seiner Zuschauer beachtete Brecht, was zweideutige Textstellen in seinen eigenen Stücken betraf. Da wurden etwelche Anzüglichkeiten sofort auf den ersten Proben von ihm selbst gestrichen. So sind mir Leonard Steckels völliges Unverständnis und sein unverhohlen geäußertes Mißmut noch gut im Gedächtnis, als Brecht den Text (als Puntila zu mir als Kuhmädchen gesprochen): »Was, da sitzt du mit nichts als einem Eimer zwischen den Beinen?« diskussionslos strich und auch zu keinerlei gekürztem Kompromiß bereit war. Und wie bitter wurden wir Ensembleschauspieler enttäuscht, als wir für das Gastspiel in London im Hochzeitsbild der Grusche (im *Kaukasischen Kreidekreis*) als »Gäste« mitzuwirken hatten, da man aus Ersparnisgründen unsere Kleindarsteller nicht mitnehmen konnte. Nicht daß unsere Enttäuschung aus dem winzigen Auftritt resultierte, nein, nein, ganz im Gegenteil, wir stürzten uns vehement in diese Aufgabe, weil wir alle unbedingt das schweinsche Lied von »Fräulein Rundarsch...« zum Besten geben wollten. Wir hatten es vierstimmig einstudiert und sangen es mit perfid ausgeklügeltester Deutlichkeit als höchsten Kunstgesang auf der Probe vor, doch selbst unser gregorianischer Chor erweichte den Meister nicht. Allerdings wollte er seinen Schauspielern – den Hauptdarstellern der anderen Stücke – auch nicht die Laune verderben, und so gestattete er uns, wohl gefühlvoll zu singen, aber dafür völlig unverständlich zu bleiben, und zwar nicht nur für englische, sondern auch für eventuell anwesende deutsche Ohren.

Diese Probe im August 1956 war eine der letzten Proben Brechts, er sprach da nurmehr über das Mikrophon am Regiepult mit uns. Er erlebte unsere Abreise nach London nicht mehr.

Seine letzte Regieanweisung war die Bitte an uns alle, locker, leichtfüßig und spielerisch zu agieren, angesichts eines nicht deutschsprachigen Publikums.

Er dachte stets an die Zuschauer. »Der Theaterbesucher ist unser Kunde, und der Kunde hat immer recht«, sagte er mir einmal als Kriterium meines allzu ungestümen Spiels – und: »Man darf den Kunden nicht erschrecken, man muß ihn bedienen. Was bei ihm erreicht werden soll, kann nur die

Zeit bringen.« Das waren seine Wort als Theaterleiter, und seine Vorstellungen waren alle ausverkauft.

So rücksichtsvoll er dem zahlenden Publikum gegenüber begegnete, so behutsam ging er auch mit seinen Ensemblemitgliedern um. So wurden wir niemals geduzt; die diktatorisch alle gleichmachende Flutwelle der Duzerei hatte unsere Gestade noch nicht erreicht, wir waren individuelle Persönlichkeiten und wurden geachtet, gehegt und gepflegt und fühlten uns nie in eine devote Haltung gezwungen. Ach ja, dabei fällt mir doch der Hund ein; Brecht hatte einen Schäferhund, der komischerweise Rolf hieß und dessen Fell – völlig atypisch für diese Rasse – genau so drahtig gelockt war wie Brechts Haar. Manchmal spielte Brecht mit seinem Hund, dann bückte er sich, hob ein Steinchen auf, bespuckte es ein paarmal und warf es, rückartig und linkisch – Brechts Bewegungen waren merkwürdig eckig – ein paar Meter weg und ließ Rolf apportieren. Rolfs Eifer machte ihn lachen, und er verglich das Tier mit Mitteldorf, dem obrigkeitshörigen Amtsdieners aus Gerhart Hauptmanns *Biberpelz*. »Ein ganz dummer Hund« konnte er dann freundlich sagen, »der hilft den Dieben noch die Ware raustragen!« Doch so liebevoll auch die Beziehung zu Rolf war, Rolf hätte das Theater nie betreten dürfen. Während der Proben hatte er sich mit Pucette, der Mischlingshündin von Besson, auf dem Hof herumzutreiben. Niemals wäre Rolf auf einer Probe aufgetaucht, Brecht hätte keinem seiner Schauspieler zugemutet, vor einem Hund zu probieren, vor einem Hund sein Können zu Markte zu tragen, und keiner von uns hätte, sich vor dem großen Regisseur duckend, seine Perlen vor den Hund werfen müssen. Das waren die goldenen Fünziger im Berliner Ensemble.

Zum Schluß noch ein Brecht-Zitat »Wir sind nicht das Jahrhundert des Theaters«, sagte er mir einmal, »wir sind das Jahrhundert des Fußballs.«



Volker Braun

Wieder im Dickicht

Als Lenin die russischen Philosophen auf ein Dampfschiff verlud, glaubte er das falsche Bewußtsein loszuwerden; das war ein Irrtum gleich in der Exposition der großen Handlung, die nicht nur den Frieden und den Boden, sondern auch die Weisheit dekretierte. Ihre letzte ironische Szene ist der Einzug der Evaluierer in den Ostmarkt. Brechts Satz: »Es setzt sich nur soviel Vernunft durch, wie wir durchsetzen«, ist vor diesem Hintergrund eine traurige Wahrheit. Er war der Dramaturg der Weltrevolution, verjagt von einer anderen Aufführung, und kam nie in Versuchung, Epiktet zu glauben, daß man in einem fremden Stück spiele (erst der 17. Juni verfremdete die Bühne). Auf dem Posten hielt er es für ratsam, Furcht und Mitleid durch die Kritik zu ersetzen, eine Katharsis neuen Typs, die aktive Haltung, die er zum Genuß macht. Die Flucht durch die abgelegenen Exile hielt den Denkenden in der Weltmitte; beharrend auf der plebejischen Tradition trieb er auf die kulturelle Höhenlinie, Luxus einer Ästhetik für die Künftigen. Das war der Weg eines Klassikers. Der verständlichste der Dichter stieß auf wenig Verständnis, in seinem Widerspruch bleibt er lebendig. Nach dem Abbruch der Vorstellungen sind wir wieder im Dickicht einer künstlichen Wildnis, der Mythologie des Neoliberalismus. *Überzeugen ist unfruchtbar.* (W. Benjamin) *Im Blick auf die Sachen selbst ist der Zeitgeist, Schauplatz der Ideologien des Tages, das Abseits.* (W. F. Haug)

Volker Braun
geboren 1939,
Dramatiker, Lyriker,
Erzähler.
1965/66 Autor und
Dramaturg am Berliner
Ensemble.

Born 1939,
playwright, poet
1965/66 author and
dramaturgue at
Berliner Ensemble

»Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn.«

Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis

Abbildungen zu diesem
Beitrag:
Reproduktionen des
Exemplars aus dem
BBA

I. Unheimliche Nachbarschaft

Anfang November 1920 arbeitet in der Militär-Turnanstalt Wünsdorf bei Hannover Ernst Jünger an der Formulierung neuer Heeresdienstvorschriften. Nach den Erfahrungen der Materialschlachten reizt ihn die Modernisierung des Reglements für die Infanterie: *Der Kampf gegen Menschen, das Zusammenwirken der Waffen, die Flutstürme von Feuer und Bewegung sind wohl wert, daß man sie theoretisch durchdringt. Die Franzosen sind uns theoretisch voraus, ich lese daher viel in ihren militärischen Revuen und ihren neuen Vorschriften*, schreibt er seinem Bruder in Leipzig. Noch vor dem Frühstück bringt Jünger sich durch Meditation in Form. Er liest »die geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, Graciáns Handorakel, Kants Träume eines Geistersehers ... daneben aber auch die Biographien von Tacitus und Sueton. Dann arbeiten wir acht Stunden lang.«

Hier interessiert die Rolle von Graciáns *Handorakel* beim morgendlichen Attitüden-Training des Leutnant Jünger. Welche Affinität sollte zwischen einer Verhaltenslehre für den spanischen Hof Philipp des IV. mit einem Dandy-Soldaten wie Jünger bestanden haben? Sollte eine Verhaltenslehre des 17. Jahrhunderts die Erkenntnis des »Kampf gegen Menschen, das Zusammenwirken der Waffen« erleichtern? In welchem Verhältnis stehen die jesuitischen Exerzitien zu den Drogen-Experimenten des Offiziers?

Dies wären an dieser Stelle müßige Fragen, wenn man nicht festgestellt hätte, daß Balthasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* in der Übersetzung von Arthur Schopenhauer in den 20er Jahren eine merkwürdige Aktualität gewonnen zu haben scheint. Intellektuelle der unterschiedlichsten politischen Strömungen gerieten in seinen Bann; die Spanne der Leser umfaßt extreme Pole, vom Dadaisten Walter Serner bis zum späteren Kronjuristen des Dritten Reiches Carl Schmitt, vom Lebensphilosophen Theodor Lessing bis Ernst Jünger und dem Mitarbeiter der Roten Kapelle Werner Krauss. Unheimliche Nachbarschaften, warum sollte Brecht nicht dazugehören!

Vom politischen Gesichtspunkt erscheint das schmale Büchlein wie eine leere Matrix, in die beliebige Hand-

lungsanweisungen eingeschrieben werden können. Möglich, daß Graciáns *Handorakel*, das so unterschiedliche Köpfe angeregt hat, auf eine gemeinsame Tiefenstruktur des Denkens verweist, die ihre auseinanderdriftenden politischen Optionen grundiert hat.

II. Der Fund. Brechts Gracián – grün, rot und blau unterstrichen

In Brechts Bibliothek fand sich die Ausgabe von Balthasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* in der Übertragung von Arthur Schopenhauer, die Otto von Taube 1931 im Insel-Verlag herausgegeben hat (Insel-Bücherei Nr.423). Das Buch ist Teil eines Supplements von Brechts Nachlaßbibliothek, einem Bestand von 100 Bänden, die 1940 keinen Platz in Brechts Fluchtgepäck nach Finnland fanden und darum dem Stockholmer Arzt Jan Ek zur Aufbewahrung gegeben wurden. Erst 1977 überließ dessen Witwe die geretteten Bücher dem Bertolt-Brecht-Archiv.

Das *Handorakel* ist ein Geschenk Walter Benjamins für Brecht. Benjamin hat in seiner kleinen Schrift mit schwarzer Tinte eine Zeile aus dem *Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* aus der *Dreigroschenoper* auf das Titelblatt gesetzt: »Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug«. Die Zeile nimmt in einer ironischen Wendung den Charakter des Büchleins als Vademecum auf und sucht dem konstatierten Mangel an Schläuheit durch »Weltklugheit« des Spaniers Abhilfe zu verschaffen. Der Zeitpunkt der Übergabe des Geschenks läßt sich nicht genau datieren; irgendwann zwischen 1931 und der letzten Begegnung im Sommer 1938 – kaum wohl als Postsendung danach. War es zu einem Zeitpunkt, an dem Brecht – von Benjamins Blickpunkt aus – am Ende seines (politischen) Lateins war und durch die Widmung seines Freundes daran erinnert wurde, daß ihn sein eigener Satz von der Unzulänglichkeit der Lebensplanung eingeholt hatte? Brecht unterstrich im *Handorakel* unter anderem den Satz: *Eine große Feinheit beim Geben besteht darin, daß es wenig koste und doch sehr ersehnt sei*. Das schmale Inselbuch war billig. In ihm standen Maximen, die für einen sozialen Raum gedacht waren, der unter extremer agonaler Spannung steht und mit Personen bevölkert ist, die ihn ohne inneren Kompaß durchqueren müssen. Eine ersehnte Wiederbegegnung? Hier, im Buch des Jesuiten aus dem Jahre 1647, begegnete Brecht dem Raum, den er für seine Städtebewohner konstruiert hatte. Und als hätte er sich damals schon nach den Verhaltenslehren des spanischen Jesuiten gerichtet, hatte er seine Figuren mit Ratschlägen mobilisiert, die er nun in Benjamins Gabe wiederfinden konnte: suche Distanz, betrachte Unterkünfte als Provisorien, trenne dich von der Kohorte, zerschneide Familienbände, meide auffällige Individualisierung, ziehe den Hut tief in die Stirn. Als Brecht in den 30er Jahren das Geschenk empfing, traf da für ihn und Benjamin die Regel zu, die Brecht unterstrich: *man suche sich jemanden, der das Unglück tragen hilft?*

Auf jeden Fall faszinierte beide in den 30er Jahren, als sich die Zukunft, die sie einmal gemeinsam ins Visier genommen hatten, verdunkelt hatte, die Weise, in der der spanische Jesuit in seinen Verhaltenslehren gelehrt hatte,

»die Zeit auf seine Seite zu bringen« (Benjamin in einem Brief an Adorno). Brecht unterstrich den Philipp II. zugeschriebenen Satz: *Die Zeit und ich nehmen es mit zwei andern auf.*

Brecht hat das Buch offenbar wiederholt zu Rate gezogen. Er versieht 26 der 300 Verhaltensregeln mit An- und Unterstreichungen. An den Beginn der Graciánschen Maxime: *Nie aus Mitleid gegen den Unglücklichen, sein Schicksal auch sich zuziehn*, die ein Motiv berührt, das ihm als Nietzsche-Leser allzu vertraut geklungen haben mag, malt er ein Fragezeichen. Neben den Satz: *denn nicht nur mit Worten, sondern auch mit Werken wird gelogen* setzt er ein Ausrufezeichen.

Brechts Bearbeitungsspuren ergeben zusammengestellt sein kleines Handorakel (siehe eine Auswahl davon am Rande).

Brecht verwendete für die Markierungen einen grünen, einen roten und einen blauen Farbstift und einen Bleistift. Die unregelmäßig eingesetzten Farbmarkierungen legen den Schluß nahe, daß ihnen ein Prinzip zugrunde liegt. Bei genauerer Betrachtung läßt sich jedoch kein System der Farbverwendung erkennen; die Farben haben keine inhaltliche Bedeutung, sondern zeigen lediglich, daß Brecht mehrfach, jeweils mit einem anderen in der Nähe liegenden Stift im *Handorakel* gelesen hat. Das stimmt mit den Beobachtungen zu Brechts Leseverhalten überein. Er las wie er schrieb: zielgerichtet und rastlos. In seiner Büchersammlung ist ein umfassend-systematischer Zug nicht zu erkennen. Mit sicherem Griff fand er Texte, die er gebrauchen, bearbeiten, verwerten konnte. Er hatte bekanntlich keine Scheu, sich die Lektüererfahrung anderer nutzbar zu machen. Auf diese Weise akkumulierte er eine erstaunliche Menge Lesestoff. Konnte ihm

*Brechts
kleines Handorakel
(zusammengestellt aus
den von Brecht ange-
strichenen Gracián-
Sätzen)*



*Über sein Vorhaben in
Ungewißheit lassen. –
Man ahme daher dem
göttlichen Walten
nach, indem man die
Leute in Vermutungen
und Unruhe erhält.*

*Die Hoffnung zu
erhalten, nie aber ganz
zu befriedigen.*

*Das Wesentliche in den
Dingen ist nicht
ausreichend, auch die
begleitenden Umstände
sind erfordert.*

*Die Daumschraube
eines Jeden finden. –
Diesen Götzen eines
Jeden kenne(n), um
mittelst desselben ihn
zu bestimmen.*

*Sich zu entziehn
wissen.*

*Die Zeit und ich
nehmen es mit zwei
andern auf.*

*Nie mehr Kraft
verwenden, als gerade
nötig ist.*

*Für den Behutsamen
gibt es keine Unfälle
und für den
Aufmerksamen keine
Gefahren.*

Ist man noch im
Werden, so halte man
sich zu den
Ausgezeichneten,
aber als gemachter
Mann zu den
Mittelmäßigen.

Die Reife des Geistes
zeigt sich an der
Langsamkeit im
Glauben. Die Lüge ist
sehr gewöhnlich; so sei
der Glaube ungewöhnlich.
– Nicht nur mit
Worten, sondern auch
mit Werken wird
gelogen.

Das Schwierigste beim
Laufen ist das
Stillestehn.

ein Buch nichts mehr geben, ließ er davon ab. Zwei Eintragungen offenbaren die Lust Brechts, sich kommentierend mit Graciáns Handlungsanweisungen auseinanderzusetzen: an den Rand der Regel *Nicht mit übermäßigen Erwartungen auftreten* notiert er in der Höhe der Zeile *Viel besser ist es immer, wenn die Wirklichkeit die Erwartung übersteigt und mehr ist, als man gedacht hatte* den Vermerk *übertriebene greuel nicht verbreiten*. Auf der Rückseite des hinteren Vorsatzblattes findet sich die Eintragung: *eines vollkommenen menschen vollkommenheit würde man kaum wahrnehmen*, die ein Verweis der Seite 50 zuordnet.

III. Sammelplatz des gefährlichen Lebens

Walter Benjamin kannte und schätzte die Schriften Graciáns. Seine Rezension eines Buches über Gracián von 1928 enthält eines bemerkenswerthes Bekenntnis zur Aktualität des spanischen Moralphilosophen: »Gracián ist nicht nur ein großer Autor, sondern gerade heute einer der interessantesten«. In der Zeit von 1932 bis 1935 beschäftigt er sich mit einem größeren Kommentar

zu Gracián, in seinen Aufzeichnungen zum Projekt der *Pariser Passagen* findet sich noch der Satz »Graciáns Maxime 'in allen Dingen die Zeit auf seine Seite zu bringen wissen' wird von keinem besser und dankbarer verstanden werden als von dem, dem ein langgehegter Wunsch in Erfüllung gegangen ist«.

Auffällig ist jedoch, daß in den Anmerkungen von Benjamin und den Unterstreichungen von Brecht grellere und amoralisch klingende Maximen keine Rolle spielen. Es sind eher die gedämpften, defensiven, die Ökonomie der Zeit in Rechnung stellenden, die Brecht sich merkt.

Anders als in den Verhaltenslehren der Kälte vermutet, sind die Anweisungen des *Lesebuchs für Städtebewohner* nicht unter dem direkten Einfluß des *Handorakels* entstanden. Aus Denkmotiven des Gracián-Lesers Nietzsche, den Exerzitien des Ignatius von Loyola, der behavioristischen Abkehr von der Psychologie und dem marxistisch desillusionierten Blick auf die Graben-Gesellschaft der Weimarer Republik hatten sich freilich Verhaltenslehren ergeben, die denen des spanischen Jesuiten verteuelt ähnlich sahen.

Der spanische Hof erscheint bei Gracián als ein Sammel-

nicht vollkommenen menschen vollkommenheit würde man kaum wahrnehmen.
nicht nur mit Worten, sondern auch mit Werken wird gelogen.

Lh. 50 →

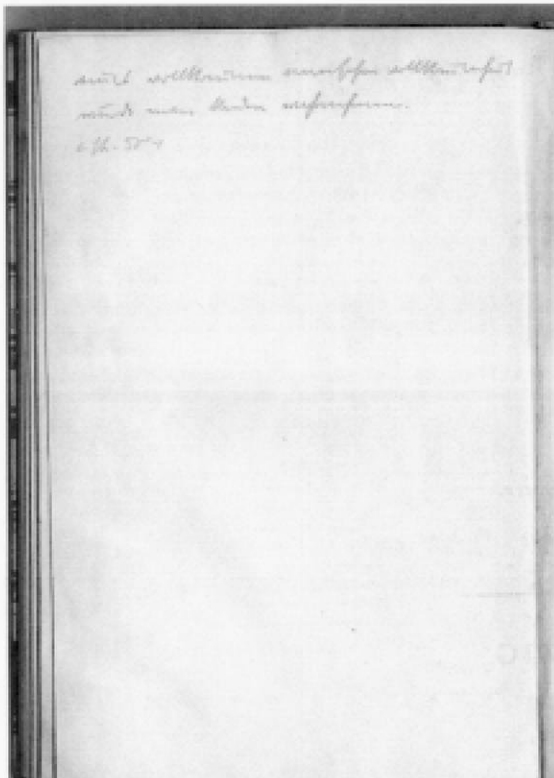
Seinen heutigen
Freunden traue man
so, als ob sie morgen
Feinde sein würden,
und zwar
die schlimmsten.

Wenn man eine Sache
nicht erlangen kann, ist
es an der Zeit, sie zu
verachten.
Nie seine Sachen sehen
lassen, wenn sie erst
halb fertig sind.

Nie die Ehre jemandem
in die Hände geben,
ohne die seinige zum
Unterpfand zu haben.

Eine vorhergängige
Verpflichtung aus dem
machen, was nachher
Lohn gewesen wäre.

Bei den Dummen weise
und bei den Narren
gescheut sein, wird
wenig helfen.



platz des gefährlichen Lebens, auf dem man Grundregeln einer so wendigen wie militanten Lebensführung beherrschen muß, um zu überleben. Gracián hat eine Person im Blick, die sich nicht an moralischen Maximen orientiert. Eine innere Stimme des Gewissens wird nicht laut. Inmitten allgemeiner Bedrohtheit reduziert sich Moral auf taktische Regeln des Vorstoßes und des Rückzugs; der Kunst, mit dem Strom zu schwimmen und dabei einen klaren Kopf zu behalten; nie aus der Fassung zu geraten, Spontaneität zu zügeln; wenn nötig, künstlich in Zorn zu geraten – aber niemals sehen lassen, daß man ein Mensch sei. Es gibt nur eine Sünde: sich gehen lassen.

Mit Graciáns Handorakel befinden wir uns im höfischen Theater der Scham! Die menschliche Existenz realisiert sich auf einem politischen Schauplatz, dessen Horizont von den Blicken der Anderen gebildet wird. Die Person, an die Gracián seine Ratschläge richtet, entwirft ein zweckmäßiges Bild von ihrer Identität in der Fremdwahrnehmung der mit ihr wetteifernden Personen. Da diese Umwelt immer unversöhnlich ist, wirft ihr Spiegel der Person ein Bild realitätstüchtiger Selbsterkenntnis zu. Denn es gilt zu überleben. Aufrichtigkeit am falschen Platz ist ein Defekt. In dieser Form der Schamkultur »befindet das Subjekt sich in einem nie endenden Theaterpiel«, bemerkte Hans-Thies Lehmann. Die Person gerät in eine »Szene von Projektion, Spiegelung und Rückspiegelung, das sich grundlegend vom Theater als Tribunal in der Schuldkultur unterscheidet«. Eine Gestalt, die Macht ausüben will, umhülle sich mit dem Ruf der Unergründlichkeit, lehrte Gracián. *Über seine Vorhaben in Unge- wißheit lassen* unterstreicht Brecht.

Denkwürdig genug illustriert Gracián die Meisterschaft in der Beherrschung körperbedingter Leidenschaften mit dem leuchtenden Vorbild von Isabell von Kastilien. Diese »katholische Amazone« habe sich, um zu gebären, in die finsterste Kammer weggeschlossen. Dort habe sie die Seufzer ihres Schmerzes in ihrer königlichen Brust versiegelt, so daß sich kein Ach habe vernehmen lassen. Zudem habe sie den Schleier der Dunkelheit über ihr Gesicht gedeckt, damit die Verwerfung, die der Schmerz im Antlitz bewirke, nicht von Anderen gesehen werde. So sei ihr Ansehen nicht durch einen Riß, der Kreatürliches entblößt habe, entstellt worden. Die Beherrschung der »katholischen Amazone« nachzuspielen, scheitern Frauen auf Brechts Bühne.

IV. Ein Nutzen der Verhaltenslehre: Bewachung der Körpergrenzen

Verhaltenslehren von der Art Graciáns haben Brecht zeit- lebens fasziniert. In einem Brief an Korsch bezeichnete Brecht auch seinen *Me-ti* als ein Büchlein mit »Verhaltenslehren«. Der Gestus des »Verwisch die Spuren« im *Lesebuch für Städtbewohner* lehnt sich der Diktion des *Handorakels* an. Der Status von Verhaltenslehren ist allerdings merkwürdig schwebend. Ihre Regeln sind keine Kommandos. Es sind eher Meditationen über regelgeleitetes Verhalten. Wachsamkeit ist ihre Kardinaltugend; Selbstvergewisserungen der Person in Momenten, in denen sie vom motorischen Raum der Anderen absorbiert zu werden droht, ihr Ziel. Sie dienen weniger der

Handlungsanweisung als der Alarmierung, der Herausbildung eines Habitus zwischen stoischer Gelassenheit und nervöser Dezi- sion. Die Bewegungssuggestionen, die von den Maximen ausgehen, sollen einen Reflexionsraum erschließen, der es mit den Kämpfen aufnehmen kann. Das erklärt auch, warum in Graciáns *Handorakel* wie in Brechts *Me-ti* dunkle Bilder und paradoxe Denkfiguren spontane Handlungsimpulse hemmen, um die Möglichkeit der Bewegung nach vielen Seiten durchzuspielen. Verhaltenslehren üben erhöhte Anziehungskraft in Zeiten des Normverfalls aus, wenn die Horizonte der Orientierung einstürzen und der Bewegungsraum des Menschen unter kriegerischer Spannung steht. Im Weimarer Jahrzehnt entsteht der neusachliche Grundsatz: »Man muß ein Lebewesen in seinem Aktionsraum vor sich haben, um den Bewegungen dieses Lebewesens ablesen zu können, wie und wohin es sich wendet« (Karl Bühler).

Historische Augenblicke, in denen diese Art Verhaltenslehren faszinieren, sind durch folgende Merkmale bestimmt:

1. Es sind Situationen, in denen Menschen die Konturen ihres Körpers zu verlieren glauben. Das »Theater der Scham« inszeniert den Versuch, feste Konturen zurückzugewinnen (Lehmann). Es inszeniert auch die Gefahr, daß das Ich sich bis zur Bewegungslosigkeit »panzern« kann. Durch Distanz-Regeln und Bewegungsdiagramme, die in den Verhaltenslehren vorgezeichnet sind, sollen scharfe Grenzlinien von Körpervolumen wiedergewonnen, Haltungen eingeübt werden. Verhaltenslehren entwerfen motorische Bilder der Gesellschaft: sie spiegeln ein Handlungsfeld vor, auf dem die Person nach ihren sichtbaren Bewegungen und Gesten im Verkehr mit anderen taxiert wird. Alle Ausdruckgebärden werden als Signale möglicher Aktionen gewertet. Die Augen der anderen bilden den Horizont der Reflexion. Die Person vergewissert sich ihrer Identität in der Fremdwahrnehmung.
2. Die Wirklichkeit, die eine Verhaltenslehre wie die Graciáns entwirft, ist leicht physikalisch getönt. Ihre Welt besteht aus sich bewegenden Körpern, deren wechselnde Figurationen genau beobachtet werden. Mentale Prozesse sind als Elemente in dieses Bewegungssystem eingelassen. Subjektivität erscheint (wie bei Thomas Hobbes) als ein Ding unter Dingen, woraus sich eine gesteigerte Reflexivität des Verhaltens ergibt. Die Individuen selbst sind verschlossen, durch keine Verständigungsprozesse oder talking cures aus ihrer privaten Opazität herauszuholen.
3. Verhaltenslehren empfehlen Techniken der Mimikry an die gewalttätige Welt und legen alles darauf an, den Menschen in seiner schutzlosen Objektivität abzuschirmen. Das ist ihre Politik. Sie versprechen, den einzelnen weniger verletzbar zu machen, und raten Maßnahmen an, mit denen er sich gegen die Beschämungen, die jedes Kollektiv dem einzelnen bereiten will, abpanzern kann. Daraus ergibt sich die Bedeutung der Masken. »Die Maske verwandelt den auf beschämende Weise Bloßgestellten in einen schamlosen Darsteller, einen, der sich fürchtet, schwach gesehen zu werden, in jemanden, der gesehen und als starkes Wesen gefürchtet wird« (Leon Wurmser).
4. In ihrer Welt ist der Mensch ein riskantes Wesen, stets

Viel glaubt, wer nie lügt, und viel traut, wer nie täuscht.

Nie dem Rechenschaft geben, der sie gefordert nicht hat. Die von selbst gemachte Entschuldigung weckt das schlafende Mißtrauen. Auch soll der Kluge einen fremden Verdacht nicht zu merken scheinen: denn das heiße die Beleidigung aufsuchen; sondern er soll denselben alsdann durch die Rechlichkeit seines Tuns widerlegen

Wer nichts weiß, der lebt auch nicht.

Keinen allzu deutlichen Vortrag haben.

Eine große Feinheit beim Geben besteht darin, daß es wenig koste und doch sehr ersehnt sei.

Es nie zum Bruche kommen lassen.

Man suche sich jemanden, der das Unglück tragen hilft.

Brecht, Bertolt, GBA 23
(=Schriften Bd. 3),
Berlin/Weimar, 1993

Bühler, Karl,
Ausdruckstheorie. Das
System an der Ge-
schichte aufgezeigt.
Jena 1933.

Gracián, Balthasar,
Handorakel und Kunst
der Weltklugheit. Nach
der Übertragung von
Arthur Schopenhauer
neu herausgegeben
von Otto Freiherrn von
Taube. Leipzig 1931

Lehmann, Hans-Thies,
Das Welttheater der
Scham, in: Merkur,
45.Jg., H. 10, Oktober
1991

Lethen, Helmut,
Verhaltenslehren der
Kälte. Lebensversuche
zwischen den Kriegen.
Frankfurt am Main
1994

Wurmser, Leon, Die
Masken der Scham.
Berlin/Heidelberg 1990

Das Arbeitszimmer,
Skovsbostrand, 1934
BBA

Helmut Lethen
geboren 1939,
Professor für deutsche
Literatur an der
Universität Utrecht.

Born 1939, professor
of German at the
University of Utrecht.

Erdmut Wizisla
geboren 1958, Direktor
des Bertolt-Brecht-
Archivs Berlin

Born 1958, director of
the Bertolt Brecht
Archive in Berlin

vom Absturz bedroht. Er bedarf des permanenten Balanceakts, um nicht ins nichtzivilisierte Rohe oder ins konkurlos Familiäre zu kippen.

Die Verhaltenslehren gehen von einer schwarzen Anthropologie aus, die den Menschen als gefährliches Wesen mit unbändiger Destruktionslust, ohne natürliche Neigung zum Guten, anlegt und darum äußere Regularien empfiehlt, um ein Zusammenleben zu ermöglichen. Gleichwohl schließen sie die Hoffnung nicht aus, daß sich die zivilen Zwänge auf Dauer nach innen auswirken könnten oder daß durch wechselseitige Neutralisierung der Affekte ein gewisses Maß an Moralität erzeugt werden könnte.

Die Welt, in der die Verhaltenslehren gelten, ist unheimlich, auch wenn sie Maßstäben gerecht zu werden beansprucht, die einmal die eigenen waren. Um 1955 notiert Brecht einige Gedanken zum Thema »Die Welt ist unser

Heim«. Die Notiz findet sich in der Großen Ausgabe in unmittelbarer Nachbarschaft zu seiner Formulierung des Gelöbnisses zur Jugendweihe und den Stichworten zu Buchenwald. Sie lautet:

Die Welt ist unser Heim, der Betrieb, das Haus, die Familie, alles unser Heim. Jenseits ist das Unheimliche. Vorher war das Unheimliche. In der Welt, im Betrieb, im Haus, in der Familie steckt das Unheimliche auch, es ist unterdrückt, es bewegt sich jedoch. Das Unheimliche ist heimlich da. Es kann heraustreten, dann ist es nicht mehr heimlich.

Der Park kann nicht gedacht werden, ohne daß der Urwald gedacht wird.

Er ist der bezwungene Urwald. Hört der Zwang auf, wird er wieder Urwald.

Beide können verschwinden, sie arbeiten darauf hin.



»It is most difficult when running to stand still.«

In the thirties Brecht received from Walter Benjamin a copy of Gracián's »Brevier«. Brecht's numerous underlinings document an intensive reading. Written for the Spanish court in 1647, the compendium of adaptable and militant maxims advises how to survive under extreme conditions of conflict. This background of disintegrating norms and loss of values corresponds to that of the Weimar Republic as the basis for Brecht's »Reader for Those Who Live in Cities«, where the issue was also »to get time on one's side« (Gracián), to define one's own boundaries, to maintain privacy, and to learn adaptability. Since the codes of behavior emerge from a potentially destructive image of humankind, their relevance should be understood differently for the late Brecht.

Günther Heeg

Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau

Einar Schleefs archäologische Lektüre von Brechts *Puntila*

Nachruf

Die Machtergreifung des Knechts - »ein Fall von Despotie auf dem Theater«¹

Einar Schleef war nicht beglückt, als ihm Heiner Müller den Auftrag zur Inszenierung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble erteilte. Verständlich: Von Anfang an hatte dieser Wechselbalg aus Volksstück, Komödie und epischem Theater, der das unmögliche Verhältnis zwischen dem Gutsbesitzer Puntila und seinem Chauffeur Matti im Verlauf der doppelt gescheiterten Verlobung von Puntilas Tochter Eva exemplifiziert, mit dem Vorwurf des Anachronistischen zu kämpfen. Unter den im Exil verfaßten Stücken Brechts, die die Kritik seit geraumer Zeit für tot hält, gilt der *Puntila* als besonders prominente Leiche. Gegen alle Versuche der Wiederbelebung, gegen die Anstrengungen der Auferstehung oder zumindest gegen heimliche gespenstische Ausflüge bei Nacht ist er gleich mehrfach eingesargt. Nicht gesprochen werden soll an dieser Stelle vom ersten und zweiten Sarg, Brechts *Anmerkungen zum Volksstück*² und der Theorie der Komödie.³ Von ihnen wird allenfalls implizit die Rede sein. Ausführlich sprechen möchte ich hingegen vom dritten Sarg, der stillgestellten Dialektik von Herr und Knecht. Dieser dritte Sarg ist der gewichtigste, am dichtesten verschlossene und der am meisten tabuisierte. Deshalb und weil Schleef mit dem 'Aufsprengen' hier ansetzt, lohnt es sich, einen Augenblick länger bei ihm zu verweilen.

Gleich nach der Züricher Uraufführung 1948 hält es Brecht für dringend geboten, davor zu warnen, daß »der Darsteller des Puntila (...) das Publikum (nicht) durch Vitalität oder Charme so mit(.)reiß(t), daß ihm nicht mehr die Freiheit bleibt, ihn zu kritisieren«. Brecht mag geahnt haben, daß das »vorzeitliche Tier«,⁴ der Gutsbesitzer Puntila, in seiner baalsgleichen Asozialität die Zuschauer künftig ungleich stärker faszinieren würde als sein braver Gegenspieler Matti. Deshalb fordert er von künftigen Regisseuren und Darstellern eine entschiedene Aufwertung Mattis: *Die Rolle des Matti muß so besetzt werden, daß eine echte Balance zustande kommt, das heißt, daß die geistige Überlegenheit bei ihm liegt.*⁵ Wie dieses überlegene Bewußtsein jedoch zustande kommt, war für Marxisten, die nicht auf die Anleitung durch die

Partei vertrauen wollten, stets eine heikle Frage. 1971 hat Hans Mayer das Thema von Herrschaft und Knechtschaft⁶ im *Puntila* durch den Rückbezug auf Hegel – das Kapitel Herr und Knecht in der *Phänomenologie des Geistes* – philosophisch zu adeln und bürgerlich salonfähig zu machen versucht. Bekanntlich bildet sich das Selbstbewußtsein des Knechts dort durch die Arbeit, ein Vorgang, der von den Mayer nachfolgenden Exegeten freilich nicht näher analysiert, sondern mystifiziert wird. Zugespitzt gesagt: Die Tatsache, daß der Knecht arbeitet, wird fortan zur Legitimation seines Bewußtseins. So hat sich eine Interpretationstradition von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* verfestigt, die das nach Hegel 'erarbeitete' Selbstbewußtsein des Knechts von der Geschichte seiner Bildung und Erarbeitung abspaltet und in den Stand eines absoluten Geistes versetzt, der nicht mehr der Hegels ist. *Matti*, so ist in einer Standardarbeit zum *Puntila* zu lesen, *durchschaut das gesellschaftliche Grundverhältnis zwischen Herr und Knecht und weicht deshalb allen Anbiederungsversuchen Puntilas aus. (...) Matti ist diejenige Person des Stückes, die alle Vorgänge und Beziehungen zwischen den Personen richtig erkennt (...) Insofern kann er auch anderen mit Rat und Tat zur Seite stehen (...) wie die Szenen beweisen, in denen sich Eva hilfessuchend an ihn wendet.*⁷

Das ist nahezu perfekt, aber es kommt noch besser: Das Selbstbewußtsein des Knechts zeigt sich nämlich nicht nur auf der Ebene der dargestellten Handlung, sondern wird gleichsam zum Prinzip der Dramaturgie.

Dem knechtischen Selbstbewußtsein wird, über die Rolle Mattis hinaus, die Stelle des von der Epik her bekannten allwissenden Erzählers zugewiesen. Was Wunder, daß eine Figur, die alles kennt, weiß und durchschaut, es verdient, im epischen Theater zum Stellvertreter des Autors zu avancieren. Die Dialektik von Herr und Knecht wird ersetzt durch die Zusammenarbeit des Autors mit einer Figur, die ihn im Drama vertritt: Herr Brecht und sein dramaturgischer Handlanger Matti. *Matti fungiert (...), so lesen wir dazu in einem andern Standardwerk, als überlegener Spielleiter. Sein gesellschaftliches Bewußtsein befähigt ihn, die Vorgänge zu beherrschen und zu arrangieren.*⁸ Mattis 'Arbeit' sei die Inszenierung von 'Spiel im Spiel'-Szenen, die die 'Widersprüche' des Herrn entlarven sollen, indem sie sie 'ausstellen', d.h. sie den Zuschauern einsehbar und begreifbar machen. Die Bildung, die dafür erforderlich ist, läßt sich überraschenderweise auf wenige Grundsätze reduzieren. Erstens: Das Wissen, daß »sich das Wasser mit dem Öl nicht mischt«, d.h., daß kein Klassenkompromiß, auch kein individueller in Form einer Heirat zwischen Gutsbesitzerstochter und Chauffeur, möglich ist. Zweitens: Daß man nicht gleichzeitig 'Herr' und 'Mensch' sein kann, daß der Wunsch, beides zu vereinigen, nur im Rausch zu realisieren ist und unweigerlich die Spaltung in den besoffenen 'menschlichen' und den nüchtern 'ausbeuterischen' Herrn nach sich zieht. Drittens: Daß man als Knecht sich von der Verlockung der im Rausch gegebenen Versprechungen nicht betören lassen darf, sie als nichts anderes als das dem Gutsbesitzersein entsprechende notwendige falsche Bewußtsein zu begreifen hat und tapfer das Geschäft der Ideologiekritik betreiben soll.

1 Von einem Fall Schleef als einem Fall von totalitärer Despotie auf dem Theater sprach die Kritikerin Sigrid Löffler anlässlich der *Puntila*-Inszenierung von Einar Schleef. Sigrid Löffler: *Autoritärer Ego-trip*. In: *Die Woche* vom 1. März 1996, S. 43.

2 Brechts *Anmerkungen zum Volksstück* (GBA 24, 293-299) und die in seinem Bann stehenden Auslegungen sind als Programm einer ästhetischen Erziehung zu lesen, deren politische Fundierung in den Ausführungen über Volkstümlichkeit und Realismus (GBA 22, 405-413) zu suchen ist.

3 Unter Berufung auf Marx' Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie entstand eine marxistische Geschichtsphilosophie der Komödie, in der die Tragödie vergangener Klassenkämpfe im 'heiteren Abschiednehmen' von überwundenen Zuständen und Widersprüchen verdampft.

4 GBA 6, 285.

5 GBA 24, 301/302.

6 Hans Mayer: *Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprünge und Folgen*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), S. 251-279

7 Hans Poser: *Brechts Herr Puntila und sein Knecht Matti. Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück*. In: Jürgen Hein (Hg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf 1973, S. 187-200, hier S. 192.

8 Jörg-Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller, Michael Voges: *Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung*. München 1985, S. 292 f. *Ausführlich entwickelt wird die Dramaturgie der Spielleitung Mattis in Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980, bes. S. 217-224.

9 GBA 6, 370.

Schadenfrohe Berliner
und eine Kiste kaputter
Eier, 1957.

Foto: Will McBride,
bpk

Image not available

due to copyright restrictions

Das überlegene Wissen, das sich hier kundtut, ist nicht erarbeitet, sondern erschlichen, nicht Selbstbewußtsein im Sinne Hegels, sondern ein phantasmatisches Größenselbst, hervorgegangen aus der Kreuzung des 'ABCs des Kommunismus' mit infantilen Omnipotenzphantasen. Wenn dieses phantasmatische Größenselbst des Knechts sich anschickt, sich als Arrangeur der 'Fabel', 'Parabel' oder des 'Modells' zur Belehrung des Zuschauers auf dem Theater geltend zu machen, erstickt es die Vieldeutigkeit des Textmaterials, unterdrückt die Ambivalenz der theatralen Zeichen und tötet insgesamt die Bewegung, die dem Text des Dramas wie dem Text der Aufführung innewohnt. Diese Bewegung ist die 'Arbeit' des Texts. Ihr Zentrum und geheimer Antrieb ist – wie bei Hegel – die Furcht.

Absolute Furcht, der Todesschrecken, ist für Hegel die Voraussetzung des Selbstbewußtseins. Unlösbar verknüpft ist die Dialektik von Herr und Knecht mit der des Kampfs um Anerkennung, den zwei Individuen auf Leben und Tod führen. Herr ist, wer in diesem Kampf sein Leben riskiert und im riskierten Leben seines Gegenübers zum Bewußtsein seiner selbst gelangt. Nicht zum stabilen Selbstbewußtsein eines mit sich selbst identischen Individuums, sondern allenfalls zur prekären Balance aus Selbstbehauptung, drohendem Selbstverlust und riskierter Selbstaufgabe. Knecht hingegen ist, wer aus Furcht um sein Leben den Kampf gescheut hat und, einem Ding unter Dingen gleich, an die Kette des Daseins gebunden bleibt. Die Arbeit aber, durch die auch der Knecht zum Bewußtsein seiner selbst gelangen kann, ist nicht Selbstzweck und kein Wert an sich, sondern abhängig von der Furcht. Sie ist Ab-arbeitung der Todesfurcht, die das knechtische Bewußtsein um sein Leben ausgestanden hat, das fertige Werk die Vergegenständlichung dieser Furcht und ihrer Überwindung. Bildung, die den Status

entfremdeter Arbeit transzendieren soll, wäre so gesehen nichts anderes als die Sublimierung des tödlichen Schreckens. Keineswegs feiert Hegel am Ende des Kapitels das über Bildungsarbeit erlangte Selbstbewußtsein, vielmehr ist er darum besorgt, daß die Erschütterung durch die Furcht umstürzend genug ist, um als Antrieb zur Arbeit auszureichen und ihre Bewegung in Gang zu halten. So sehr ist ihm daran gelegen, daß die Furcht im fertigen Produkt gegenwärtig erhalten und erfahrbar bleibt, daß man versucht ist, die Arbeit der Bildung schon bei Hegel als einen unabschließbaren Prozeß der Formierung und durch den Einbruch der Furcht stattgehabten De-formierung zu lesen. In diesem Prozeß tritt an die Stelle der Arbeit, die sich im Resultat des vollendeten Werks und des seiner selbst gewissen Bewußtseins erfüllt und verschwindet, die Erfahrung der Praxis, in der das knechtische Selbstbewußtsein stets aufs neue seiner Ohnmacht und Auslieferung innewird.

In der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des *Puntilla*, z.T. bereits im Produktionsprozeß des Autors, ist die Furcht als bewegende Kraft der Arbeit, auch die der künstlerischen Gestaltung, nicht mehr auszumachen. Die Praxis des Textes, d.h. die Bewegung aus Bedeutungssetzung und ihrem Ent-setzen, ist im fertigen Wissen erstarrt. An die Stelle des in Arbeit und Furcht zerrissenen Selbstbewußtseins setzt sich das phantasmatische Größenselbst des Knechts. Der Usurpator tilgt die Erinnerung an das 'Furchtzentrum' (Fatzter) des Textes und etabliert die Diktatur eines vorab festgelegten Sinns des Ganzen – der Fabel –, deren bedeutende Sätze dem Publikum vom Regisseur im einzelnen zu demonstrieren sind.¹⁰ In der Tat, um mit Frau Löffler, aber nicht in ihrem Sinne zu sprechen, »ein Fall von Despotie auf dem Theater«.

10 Der Regisseur als Knecht des Autors und seines Stellvertreters im Text hat den Sinn der Fabel im einzelnen Gestus umzusetzen, dessen Bedeutung sich dem Zuschauer wie die Bilder einer biblia pauperum einprägt: Jeder Blick auf die Bühne, fordert Brecht in den Anmerkungen zum *Puntilla*, muß nach Sinn und Raumaufteilung und Farbe, ein sehenswertes Bild fangen können. (GBA 24, 301)

Dramaturgie der »Besprechung«
Sucht nach der Droge, Männerbund und Frauenopfer

Es ehrt ein Theater wie das Berliner Ensemble, das jahrzehntelang als Heimstätte des knechtischen Geistes gegolten hat, wenn es einen Regisseur wie Schlee mit dem Auftrag beauftragt, die unheimliche Herrschaft dieses Geistes – und die seiner Erben – zu brechen. Sieht man sich um, wer dem Regisseur in diesem Kampf zur Seite steht, stößt man überraschenderweise wiederum auf Brecht, besser gesagt: Brechts Text, präziser noch: die Textfassungen von *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Schlee verbündet sich mit dem Text des *Puntila*, der »klüger ist als der Autor« (Heiner Müller), gegen den Autor und Theatermacher Brecht, der es besser zu wissen meint. Gewiß hat Brecht die Dramaturgie, in der *Matti* als überlegener Spielleiter fungiert, in seinem Material durchzusetzen versucht; wobei er im Fortgang des schriftstellerischen und theaterpraktischen Produktionsprozesses immer stärker auf Abrundung, Vereinheitlichung und Eindeutigkeit dringt. Die 'Fassung letzter Hand' ist also von Abweichungen und Widersprüchen des Materials am weitestgehenden gereinigt. Deshalb geht Schlee den Weg gleichsam zurück und wird dabei fündig: Die erste Niederschrift vom September 1940 ist eine Fundgrube an Geschichten und Ansätzen, die in späteren Erzählungen fallengelassen und übermalt wurden. Schlee seinerseits löscht die obersten Schichten der Übermalung, also das Belehrende der späten Fassung, nicht einfach aus, sondern legt die Fassungen übereinander, um aus dieser Umschrift die verschütteten Erfahrungen des Textes – hier verstanden als Auseinandersetzung der Fassungen – wiederzuholen. Dieses gleichsam archäologische Vorgehen der Dramaturgie möchte ich im folgenden in Grundzügen nachzeichnen. Bereits an der späten Fassung von 1950, die der historisch-kritischen Ausgabe zugrunde liegt, fällt auf, daß die Geradlinigkeit der gesellschaftlichen Demonstration von einer auffallenden Redundanz, man ist versucht zu sagen: Geschwätzigkeit, konterkariert wird. Sie scheint zunächst der Umarbeitung von Brechts Vorlage, dem Stück *Die Sägemehlprinzessin* von Hella Wuolijoki, geschuldet. Brecht hat die am strikten Ablauf orientierte Konversationskomödie aufgebrochen und die von der Liebesintrige getragene Handlung in den Hintergrund gerückt zugunsten der Thematisierung des Antagonismus von Herr und Knecht. Dieser selbst erfährt keine Entwicklung. Das Ende – der Abschied *Mattis* von seinem Herrn – ist schon im Ausgang beschlossen: *Matti* kündigt bereits in der ersten Szene *Puntila* den Dienst auf, die Meinungen und Fronten sind von Anfang an klar, das Thema Herr und Knecht tritt von Szene zu Szene auf der Stelle. Dem Komödieschema zuliebe – so scheint es jedenfalls aus dieser Perspektive – wird es auf die Verlaufsachse der Verlobungsgeschichte projiziert und zur Belehrung der Zuschauer daran durchexerziert. Aus einer anderen Perspektive jedoch kann man im Aufder-Stelle-Treten und den Wiederholungen noch etwas anderes entdecken: die Such- und Abstoßbewegungen zweier Männer nämlich, die voneinander nicht lassen können, weil jeder das alter ego des andern ist. Unübersehbar konstituiert sich eine besondere Männer-

freundschaft über das Gespräch. Das Bedürfnis, um nicht zu sagen: die Sucht zu reden, zu erzählen, einen Zuhörer zu finden, auch wenn er einem widerspricht, sind bei *Puntila* nicht minder stark ausgeprägt als die nach dem Alkohol. Die Droge des etwas miteinander Besprechens und des miteinander Trinkens sind für ihn eins. Denn dem Besprechen wie dem Trinken wohnt das Versprechen inne, den eigenen beschränkten Standpunkt, das Korsett der Individuation, in der Gemeinschaft mit anderen überwinden zu können. Darum vor allem geht es in der ersten, großartigen Szene des Stücks im Parkhotel von Tavasthus, die Saufen und Reden als heroischen Kampf und Arbeit gegen die Isolation und Verlassenheit des Ichs exponiert. Bildet sich der Geist bei Hegel im Kampf um Anerkennung, so der Geist der Männerfreundschaft im Spiritus und Selbstgespräch mit dem andern. Denn oft ist der andere nur dazu da – wie es in Becketts *Endspiel* so schön heißt –, um dem Sprecher die Replik zu geben. Wozu dieser Anstoß führt, ist dennoch nicht auszurechnen. Beispiel:

Puntila: Matti, bist du mein Freund?

Matti: Nein

*Puntila: Ich dank dir. Ich wußt es.*¹¹

11 GBA 6, 288/89.

Schwer auszumachen, was dieser kleine Gesprächsfetzen 'sagen will': Er kann auf das chronische Mißverstehen des Egozentrikers deuten, der sich immer nur selber vernimmt, er kann den Wunsch nach einem ernstzunehmenden Gegner signalisieren oder auch Groucho Marx' paraphrasieren, der nicht einem Klub angehören will, der jemanden wie ihn aufnimmt. Die endgültige Bedeutung jedenfalls bleibt in der Schwebe, denn immer verführt die Antwort des andern dazu, die Grenzen der eigenen vorgefaßten Meinung und des vorgeschriebenen Standpunkts zu überschreiten. »Ich krieg Durst, wenn ich dich nur anschau«¹² sagt *Puntila* zu *Matti* und beschwört damit eine Lust an der Abweichung, die in der ersten Niederschrift des *Puntila* noch ausformuliert, später gestrichen ist:

12 GBA 6, 365

Puntila: (...) Ich hab immer gesagt, dass es eine gewisse Seelenstärke verlangt, auf dem rechten Weg zu bleiben.

Kalle: Man hat immer mehr davon, wenn man abirrt, Herr Puntila. Fast alles, was hübsch ist, liegt sozusagen vom rechten Weg ab, man könnt fast vermuten, dass der eigens schlecht geführt ist zum Verleiden.

*Puntila: Ich nenn den rechten Weg den hübschen. Und dich betracht ich als einen guten Wegweiser.*¹³

13 Bertolt-Brecht-Archiv(BBA) 178 / 179

14 Keineswegs erschöpft sich die erste nächtliche Unterredung im Diktum der sozialen Kluft, die jede menschliche Annäherung zwischen *Puntila* und seinem Chauffeur illusorisch macht; die Besteigung des *Hatelmabergs* mit dem Preisgesang der *tavastländischen Heimat* läßt sich nicht auf die *Pointe* reduzieren: *Das Herz geht mir auf, wenn ich Ihre Wälder seh, Herr Puntila!* (GBA 6, 369)

Allenfalls unter erheblichen Verrenkungen sind Passagen wie diese dem ideologiekritischen Konzept dienstbar zu machen. Die mäandernden Dialoge lassen sich schlecht auf Linie bringen:¹⁴ Mehr und mehr schweift die 'Dramaturgie der Besprechung' vom Konzept der souveränen Spielleitung *Mattis'* ab, entfernt sich von ihm, ohne es ganz aus den Augen zu verlieren. Sie stellt es in Frage, aber verdrängt es nicht von der Bühne.

Zu diesem In-die-Schwebe-Bringen der Meinungen im 'Besprechen' trägt der sogenannte 'Schwejk-Ton', *Mattis* Sprache des plebejischen Einverständnisses, entscheidend bei.¹⁵ Die um den rechten Standpunkt besorgte

15 Vgl. zuerst Hans Mayer: *Bertolt Brecht oder Die plebejische Tradition*. In: H.M.: *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt/M. 1965, S. 7-23.

Puntila-Forschung wollte darin nichts anderes als die Schlaueit des Knechts am Werk sehen, der dem Herrn nach dem Mund redet, um ihn umso sicherer dem Publikum vorführen zu können. Sie übersieht dabei, daß das vorgeblich geniale Mittel zum heimlichen Zweck diesen durch seine Uneindeutigkeit tendenziell ruiniert. Weil es den Standpunkt des Sprechers verschleiert, also den performativen Status der Sätze im Ungewissen läßt, ist es anfällig für Verführungen der Aussage, von denen nicht abzusehen ist, wo sie enden. Eine Schlüsselstelle ist in dieser Hinsicht die Geistererzählung Mattis in der ersten Szene. Auf dem Gut des Herrn Pappmann, wo er zuvor angestellt war, will Matti Geister gesehen haben, die vor ihm noch keiner gesehen hat, und er macht deutlich, warum:

Wenn Sie mich fragen, ich glaub, es war, weil schlecht gekocht worden ist. Warum, wenn den Leuten der Mehlpapp schwer im Magen liegt, haben sie schwere

auf die Schliche kommt. An genau diesem Punkt läßt sich die Urfassung des Puntila zu einer weiteren Erzählung hinreissen, die ich wegen ihrer initiatorischen Bedeutung für Schleefs Puntila-Projekt hier in ganzer Länge anführen will:

Der Herr Pappmann hat herumgeschrien, dass er die Polizei auf mich aufmerksam machen wird und dass ich mir auf den (!) Pferdeberg die Hügel von die Roten genau anschauen soll, die geschossen worden sind, weil sie verdient haben. Das hätt er nicht sagen sollen, weil es die Phantasie angeregt hat und ein neues Kuhmädchen zusammen mit einem Arbeiter auf den Hügeln Preiselbeerkränz sehen, die von den Grabkreuzen der Weissen, die auch geschossen worden sind im Jahr 18 (,) gekommen sein müssen, denn da habens gefehlt. Ich hab es nur so erklären können, dass sie selber im Schutz der Nacht hinübergewandert sind, umsomehr, als ich selber 2 Tage später mit eigenen Augen was Unglaubliches

Gelangweilte
Darstellerinnen.
Carola Neher und
Roma Bahn in
»Gefallene Engel« von
Noel Coward, Theater
am Schiffbauerdamm.
Foto: Joseph Schmidt,
bpk



Träume, oft Alpdrücken. (...) Ich hab' schon an Kündigung gedacht, aber ich hab nichts anderes in Aussicht gehabt und war deprimiert, und so hab ich düster gered't in der Küch, und es hat auch nicht lang gedauert, da haben die Küchenmädchen auf den Zäunen abends Kinderköpfe stecken sehn, daß sie gekündigt haben.¹⁶

Matti läßt noch einige weitere Gespenstererscheinungen folgen, die er allesamt auf die soziale Magenfrage zurückführt bzw. indirekt als solche inszeniert, um dem Publikum ein gelungenes Beispiel versteckter Agitation zu geben, bis der Gutsbesitzer ihm in seiner Erzählung

beobachtet hab, wie ich auf Geheiß des Herrn Pappmann mir die Hügel der Roten angesehen hab. Aus den Gräbern der Weissen hab ich gesehen, wie sich Geister gehoben haben und nach einem gewissen Schwanken sich auf den Weg nach dem Pferdeberg gemacht haben und wie ich ihnen folg, seh ich, dass dort auf den Hügeln der Roten tatsächlich ebenfalls Geister geschwebt sind, die Roten höchstwahrscheinlich und im Moment, wo die Weissen angekommen sind, haben sie sich alle mit 3 Knixchen begrüsst und sind erst dann wieder in ihre Gräber zurück, aber nicht mehr in die selben, sondern in die falschen, die Roten in die von den Weissen und umgekehrt, es hat einen eigentümlichen Eindruck

¹⁶ GBA 6, 290.

auf mich gemacht, weil ich gedacht hab, da ist es in Zukunft gleich, wo man die Preisselbeerkränz hinlegt.¹⁷

Letzteres geht Brecht zu weit. Die von Matti angedachte Gleichsetzung von Rot und Weiß im finnischen Bürgerkrieg paßt dem Autor nicht ins Konzept, hätte ihm wohl auch erheblichen Ärger im kommunistischen Lager eingebracht. Und weil er ahnt, wie Matti zu dieser Überlegung kommen konnte, hat Brecht umgehend, d.h. in der Reinschrift der Niederschrift, die ganze Passage gestrichen. Wir, die wir in deutlich weniger finsternen Zeiten leben, sind nicht gezwungen, reflexhaft zu beteuern, daß es in einer Klassen- und gar Bürgerkriegsgesellschaft nie, nie, nie gleichgültig sein darf, »wo man die Preisselbeerkränz hinlegt«, sondern können das Augenmerk auf Spuren der Verführung innerhalb der politisch korrekten Erzählung richten: Berichtet wird zunächst von einer heimlichen Totenehrung der »geschossenen« Roten – in der Sklavensprache wird sie wie von Geisterhand vorgenommen –, bei der die Kränze auf den Gräbern der Weißen entwendet und auf die der Roten gelegt wurden. Als Matti dann in wörtlicher Befolgung der Aufforderung des Gutsbesitzers die Gräber der Roten anschaut, unterläuft ihm die Vision einer wechselseitigen Begrüßung und Verbeugung der antagonistischen Gespenster. Offensichtlich haben sich Klassenkampf und Bürgerkrieg in den Kampf um Anerkennung transformiert. Das trotzige Beharren des Knechts auf einer Ehrung der toten Genossen, dem Gutsbesitzer listig präsentiert, geht über in den Wunsch nach Anerkennung durch die Vertreter der Herenseite, mehr noch: nach Verbrüderung mit deren toten Kombattanten. Den Gegensatz von Herr und Knecht überlagert die Sehnsucht nach dem Bündnis soldatischer Männer. Auch wenn (oder gerade weil) dieser gleich zu Beginn des Stücks ausgesprochene Wunsch postwendend unterdrückt wird, geistert er durch alle weiteren 'Besprechungen' des Texts. Dabei offenbart sich eine zweite, entscheidende Bedeutung von 'besprechen': das Besprechen böser Geister, der Exorzismus der Dämonen. Die sind in den Besprechungen von Herrn Puntila und seinem Knecht Matti unzweifelhaft weiblicher Natur. Immer wieder kreisen die Gespräche der beiden Männer um die Bedrohung durch das nicht domestizierte Weibliche. Früh schon spricht Puntila Matti gegenüber vom Opfer, das es für ihn bedeutet, sich an Frau Klinckmann zu verkaufen. Begnügen sich die späteren Fassungen damit, Puntila, dem seine Tochter im eigenen Haus das Saufen verboten hat, auf den Weg zum gesetzlichen Schnaps in die Arme der sozial abhängigen Frühaufsteherinnen zu treiben, von denen er nichts zu befürchten, aber auch nichts zu gewinnen hat, so spricht die Urfassung hierzu wiederum eine andere Sprache. Nicht Puntila ist der eigentliche Herr auf Lami, sondern die Haushälterin Hanna, die zum Drachen mutierte Mutter. Vor ihr kuschelt Puntila, vor ihr, der »rostige(n) Rechenmaschine«, flüchtet er mit seinem alter ego Matti auf den 'Hatelmaberg' in der eigenen Wohnstube, um sich an der Phantasie der tavastländischen Heimat, der »Großen Mutter«, zu berauschen. Wahrhaft von 'Flüchtlingsgesprächen' könnte man sprechen, die Herr und Knecht angesichts der imaginierten Übermacht des Weiblichen führen. Unter dem 'Weib-

lichen' ist dabei nichts Substantielles, keine irgend geartete Gestalt der 'Weiblichkeit', kein 'Frauenbild' zu verstehen, sondern das, was sich vom mit sich selbst identifizieren und integrieren läßt.¹⁸ Imaginiert ist die Übermacht des Weiblichen, weil der Feind zuvörderst im Innern sitzt. Die bacchantische Lust, die Grenzen des Ich zu überschreiten im Sich-gemein-Machen mit anderen birgt gleichzeitig das Risiko, daß das Ich sich selbst aufs Spiel setzt. Deshalb werden jene Strebungen, die sich der Selbstbeherrschung und vernünftigen Handlungskontrolle entziehen, als 'Schwäche' und Bedrohung des männlichen Herr-im-Hause-Standpunkts empfunden, nach außen verlagert und auf das andere Geschlecht projiziert, wo sie als Schreckbilder weiblicher Domination wiederkehren.

Von dieser männlichen Furcht zeugen – in der ersten Niederschrift – nicht zuletzt die Figur der Eva und Mattis/Kalles Reaktion auf sie. Eva ist dort der eigentliche und eigensinnige Widerpart des Knechtsgeistes, lebendiger, d.h. schwer zu fassender Einspruch gegen seine angemäßte Souveränität. Ist sie in der bekannten Fassung aufs Klischee der höheren Tochter zurechtgestutzt, die – ganz etepetete – auf der Verwendung der »Geräte« beim Knechtfangen und anderen Verrichtungen besteht, aber für das Leben einer Chauffeursgattin zu ungebildet ist, so sehen wir sie in der ersten Niederschrift mit sprachlicher Ironie, aber auch Direktheit für ihr Recht auf den selbsterwählten Mann und die selbstgewählte Lust eintreten, bis es Matti/Kalle mit der Angst zu tun bekommt und er sich ihrer nicht anders erwehren kann, als daß er Zuflucht in einem Gespräch von Mann zu Mann mit Puntila sucht. Der ist damit einverstanden, daß Matti »die Eva (examiniert), bis sie blau wird.«¹⁹ Dieses Examen Evas, gewöhnlich als Höhepunkt der Demonstrationen des souveränen Spielleiters Matti gepriesen, zeigt sich aus der Perspektive der Urfassung, die Eva die Treue hält, in seiner ganzen Erbärmlichkeit: als rituelles Frauenopfer, das einer Gemeinschaft 'schwacher' Männer Halt geben soll. Tatsächlich finden Puntila und Matti am Ende des Examins in der Verstoßung der Tochter und potentiellen Gattin »wegen ihrer Unnatur« ohne weiteres zusammen. Triumphfeiert das rigideste knechtische Bewußtsein, das sich in den erwarteten Antworten des Examins artikuliert, die Eva nicht zu geben weiß: Hering essen, bis es einem zu den Ohren raus kommt, Strümpfe stopfen, Maulhalten gegenüber dem Gatten als Beweis weiblichen Einfühlungsvermögens und keinerlei Aufmucken gegen den Herrn, der am längeren Hebel sitzt. Gebot vollkommener Anpassung an die Umstände, Ächtung jeder spontanen Regung,²⁰ Wunschverbot. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Verwerflich daran sind nicht die von Not und Armut erzwungenen Verhaltensweisen an sich, sondern daß sie im Examenritual zu Tugenden umgemünzt und aufgewertet werden. Kein überlegenes Selbstbewußtsein des Knechts spricht daraus, sondern eins, das mit dem Rücken zur Wand steht. »Wenn einer zurückhaltend ist, und seine Leidenschaften zügelt, kann er's weit bringen«,²¹ weiß Matti, »(z)ehn Schritt Abstand und keine Vertraulichkeiten, sonst herrscht das Chaos, da bin ich eisern«,²² dekretiert Puntila. Goldene Worte, von der Angst dik-

17 BBA 178 / 37,38

18 Nichtessentialistische Ansätze zur Theorie der Weiblichkeit wie die Lacans, Irigarays und Butlers verstehen das Weibliche als Grenzphänomene der Darstellung. (vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M. 1991, S. 40.) Insofern die theatrale Repräsentation des Weiblichen dem Gesetz eines mit sich selbst identischen Subjekts folgt, zwingt sie das Nichtrepräsentierbare in die Ökonomie des binären Gegensatzes, innerhalb dessen das Weibliche nur als Imago, Inszenierung und Maskerade Gestalt annehmen kann.

19 GBA 6, 350.

20 Vgl. dazu den Prozeß um die Spontaneität in der Massnahme.

21 GBA 6, 305.

22 GBA 6, 332.

tiert. Ihnen soll durch das Opfer des Weiblichen im Examensritual der Anschein von Geltung verschafft werden. An Eva, dem unterdrückten 'Furchtzentrum' des Stücks, muß ein Exempel statuiert werden, damit die Furcht vor Ichverlust und Schwäche hinter den Anmaßungen des knechtischen Bewußtseins zum Verschwinden gebracht werden kann.

Dem Verschwinden arbeitet die Praxis des Texts entgegen. Im Widerspiel der Fassungen liegt alles offen zutage: die Sinnsetzung im Konzept der souveränen Spielleitung und ihre Unterminierung durch eine Dramaturgie der Besprechungen. Das Gegenkonzept einer männerbündischen Gemeinschaft und der Entzug ihrer Legitimationsbasis durch die Sichtbarmachung des Opfers, auf die sie sich gründet. Nichts wird definitiv ausgeschlossen, keines kommt im andern zur Ruhe. Schleefs archäologische Dramaturgie setzt in der Leiche des Puntila die Unruhe in Gang, die die Voraussetzung ihrer aktuellen Wiederkehr auf dem Theater ist.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Günther Heeg
geboren 1948,
Privatdozent am
Institut für Theater,
Film- und
Medienwissenschaft
der Universität
Frankfurt/M.

Born 1948, teaches
theater, film, and
media at the Institute
of Theater of the
University of
Frankfurt/Main.

oben:
Einar Schleef,
Berlin 1995.
Foto:
Roland Hochstetter

*Master and Servant, Fear and Labor, Man and Woman.
Einar Schleef's Archaeological Reading of Brecht's Puntila*

Following Brecht's advice, the widespread revaluation of Matti as sovereign stage manager and representative of superior intelligence arrests the dialectic of master and servant (Hegel) that the text constructs. Schleef's Puntila reactivates it by defining the secret focus, the fear of death, as the point of reference in his production. His archaeological approach, which builds up layers of textual versions rejected by Brecht, reveals in Puntila an ambivalent »dramaturgy of negotiation« whose endpoint – the yearning for bonding between soldierly men – demands the exorcism of the female principle. Schleef discovers in Eva's test the play's repressed »center of fear« (Fätzer) whose dramaturgical and scenic transposition can resist all ideological-critical inscriptions.

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Herr Puntila und sein
Knecht Matti

*Regie: Einar Schleef
Berliner Ensemble,
1995*

*Fotos:
Karin Rocholl*

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

Her Punkte und sein
Kreuz 2010
Folge: Eine Schale
Köln: Enschel
1992
Form:
Kam. Schell

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

**Page image
not available**

due to copyright
restrictions

Joachim Lucchesi

Leben in der Inzwischenzeit

Brechts Ansätze für eine Kunst im Krieg

»Der Puntila geht mich fast nichts an, der Krieg alles«¹, umschreibt Brecht seine Existenz im finnischen Exil September 1940. Die Rolle des Intellektuellen am Rande der europäischen Kriegsschauplätze – Brecht hat sie vor allem in seinen Journalen zu bestimmen versucht: er ringt förmlich um eine neue Definition seiner künstlerischen Existenz im Schlagschatten des Krieges, er sieht sich aus seinem bisherigen Leben herausgerissen, stellt seine schriftstellerische Produktion auf bisher ungekannte Weise in Frage, analysiert schonungslos die Ohnmacht von Literatur und Kunst, die doch Waffe sein soll im Kampf gegen Hitler. Brechts Äußerungen in den Journalen signalisieren den dünnen, brüchigen Boden unter seinen Füßen, das Krisenbewußtsein, die persönliche Katastrophe in Wechselwirkung mit der gesellschaftlichen. Und hier, im Erkennen der Gleichzeitigkeit von poetischer Arbeit und Panzerproduktion – in diesem Moment scheint die Keimzelle einer ganz anderen Brecht-

schen Kunst schemenhaft auf. Als »Kriegskunst« will sie der sieghaften Technologie der deutschen Waffenprodukte ein Theater, eine Poesie entgegensetzen, die nicht minder vom militärstrategischen Kalkül Geschwindigkeit, Präzision und Motorisierung bestimmt sein soll. Brecht versucht, der Gewalt der Kriegsrealität eine Kunstform entgegenzusetzen, welche die Gewalt der Bilder unseres Jahrhunderts vorausnimmt. Erkennend, wie mit jedem durch deutsche Tanks eroberten Kilometer sich seine Kunst umgekehrt proportional verkleinert, wie die Staubwolken der Blitzkriegswagen zugleich das avantgardistische Theater der Weimarer Republik begraben, formuliert er Ansätze zu einer Relation von Krieg und Kunst, die ein Vorschein der Positionen des französischen Technikphilosophen Paul Virilio sein könnten. Seziert Virilio in seinem 1984 erschienenen Buch *Krieg und Kino* die gegenseitigen Abhängigkeiten und Innovationsschübe von Kriegstechnik und ziviler Filmkunst, so versucht Brecht, die strategischen Parameter der deutschen Blitzkriegslogistik für seine Theaterkunst nutzbar zu machen, erkennend, daß eine Antikriegskunst, die formal das Niveau eines Shakespearschen Armbrustschützen hält, nichts gegen die Stahlgewitter einer angreifenden Stuka-staffel auszurichten vermag: »Das Tempo wird zu einer neuen Qualität der Kriegshandlungen«, schreibt Brecht, »und die Technik fügt dem Kriegstheater eine neue Dimension zu.«² Es gelte nicht mehr das anachronistische »Vorne« und »Hinten« der französischen Verteidigungslinien, denn das »Schlachtfeld wird zum Schlachtwürfel«³, zur explosiven Ausdehnung in alle Dimensionen. Brecht sieht den menschlichen Akteur, den Soldaten nur noch als steuerndes Beiwerk von Kriegstechnik. Die großen Emotionen des elisabethanischen Dramas wie Tapferkeit, Heldentum, List und Verrat verkümmern in der Übermacht der hochtechnisierten Kriegsmaschinerie. Sie ist es, die dem Manne persönli-

1 GBA 26, 424
(16.9.1940).

2 GBA 26, 377
(8.6.1940). »Ich bin gespannt«, notiert Brecht 1941, »ob es mir gelungen ist, dem Epischen Geschwindigkeit zu verleihen – man muß ja nicht glauben, daß es grundsätzlich gemächlich sein muß. Prinzipiell kann man im Epischen sowohl Zeitraffer als Zeitlupe benutzen« (GBA 26, 470, Eintragung vom 2.4.1941).

3 GBA 26, 377
(8.6.1940).

V1-Rakete wird von der Mannschaft startklar gemacht. August 1944
Foto: Ullstein

Image not
available

due to copyright
restrictions

4 GBA 26, 373
(3.6.1940).

5 GBA 26, 374
(3.6.1940).

chen Kampfesmut angesichts seiner Feinde raubt, sie ist es, die den »Geist der Truppe«⁴ durch die Zuverlässigkeit der Motoren ersetzt. Und schließlich: »Bomben brauchen keinen Mut«.⁵

Das Verschwinden des Menschen hinter dem militärisch-industriellen Komplex muß den Theatermann Brecht provozieren. Wie, so muß er sich fragen, kann man diese geschichtlichen Prozesse auf dem Theater darstellen? Was Shakespeare noch durchschaubar machen konnte, kann er es auch noch? Und was bedeutet die extreme Beschleunigung des Krieges, dessen unmenschliches Tempo für das epische Theater? Brecht experimentiert mit Epigrammen, die er immer mehr verknappt: erst Achtzeiler, dann Vierzeiler. Ist Kunst nur noch als Fragment, als Splitterwerk eine Antwort auf die präzisen Bombenteppeiche? Haben die Brechtschen Fotoepigramme nicht zugleich auch auffällige Ähnlichkeiten mit den Flugblättern und Propagandaschriften der psychologischen Kriegsführung? Scharf auf den Punkt gebrachte Aussagen in Verbindung mit Kriegsphotografie? Die *Kriegsfibel*, ein Lehrbuch über den Krieg: Könnte es nicht auch analysiert werden unter dem von Brecht und Virilio bereitgestellten bzw. weiterentwickelten Begriffsinstrumentarium, das der moderne Krieg hervorgebracht hat? Brecht verweist in diesem Zusammenhang auf Picasso: das Betrachten einer *Guernica*-Abbildung löst in ihm die Assoziation einer bildauflösenden, zerplatzenden Granate aus, und er notiert, daß der erdfarbene Tarnanstrich der Tanks angeblich auch auf eine Idee Picassos zurückgehe.⁶ (Eine Ausstellung in München zeigte unlängst ein tarnfarbendes Kriegsflugzeug des ersten Weltkrieges, das der eingezogene Paul Klee bemalen mußte. Spuren dieser Tarnmalerei – so wurde in dieser Ausstellung hingewiesen – finden sich verschlüsselt im Spätwerk Klees wieder.)

Doch Brechts Versuche, dem Gewaltzusammenhang des hochtechnisierten Krieges eine neue ästhetische Qualität für seine Antikriegskunst abzurufen, bleiben fragmentarisch und sind keineswegs für sein gesamtes Exilwerk relevant.

In den Journalen notiert Brecht zwischen Oktober 1940 und Februar 1941 vier Gespräche mit dem jüdisch-schwedischen Komponisten Simon Parmet, dessen Be-

6 GBA 26, 377
(12.6.1940).

7 GBA 26, 414
(19.8.1940).

kanntschaft er in Helsinki gemacht hatte. Es ging Brecht dabei um die Musikalisierung zweier Exilstücke. Da Eisler fehlte, gab er dem mit seinem Theater unerfahrenen Komponisten Hilfestellung. Parmet sollte zur *Mutter Courage* eine Musik nach dem Vorbild der *Dreigroschenoper* schaffen, wohl wissend, daß er vor allem mit diesem Werk in Skandinavien rezipiert wurde. Dieser mit Parmet geführte Diskurs muß allerdings eine Kehrtwende auf die rückwärtigen Linien der Brechtschen Kriegsästhetik bedeuten. Denn wie kann Brecht mit dem radiophonisch übermittelten Sirenton der deutschen Stukas im Ohr ein Musikmodell favorisieren, welches das Berlin der Weimarer Republik mit ihrer *Dreigroschenoper* repräsentiert? Das mit den bittersüßen Welthits, den Tango- und Foxtrott-Morbiditäten eines noch klassisch mit dem Messer (statt mit unbemannten V1-Raketen) in London mordenden Helden den Zerfallsprozeß einer noch nicht zerfallenen Welt darstellt? Brechts Katastrophen-Denken, das in der aphoristischen Struktur der Journale und in verknappten Epigrammen Gestalt anzunehmen scheint, gerät in einen auffälligen Widerspruch zu einer Musik, Musiktechnik und Musikästhetik, die im Kriegsjahr 1940 nur noch ein Zerrbild ihrer selbst war und die ihm – wie beim zeitgleichen Wiederlesen des *Messingkaufs* – eine »Staubwolke« ins Gesicht blasen mußte.

Zu fragen wäre, ob Brechts Position, an die Kunstexperimente der Vorkriegszeit inmitten des Krieges anzuknüpfen, also ein Bewahren und Weiterentwickeln des im faschistischen Deutschland Verbotenen zu betreiben, zugleich beides ist: eine ebenso antifaschistische wie für die Gestaltung der Kriegsgegenwart anachronistische Basis. Brecht entwickelt Neuansätze, die – als Reflexe der tiefgreifenden Kriegskatastrophe – auf ein verändertes Kunstdenken abzielen. Parallel aber, als Moment des widerständigen Bewahrens, greift er ebenso auch auf seine Vorkriegskunst zurück, an diese anknüpfend oder sie zitierend.

Diese Elemente des »Neuen« und »Alten« durchdringen sich ständig, widersprechen sich, reiben sich, heben sich gegenseitig auf. Brecht hat diese Position sehr genau reflektiert. Im August 1940 bezeichnet er seine erreichte Lebensetappe als die »Inzwischenzeit«.⁷

Joachim Lucchesi
geboren 1948. Musik-
und Theaterwissen-
schaftler, Lehrauftrag
an der Alice-Salomon-
Fachhochschule Berlin.

Born 1948. Music and
theater historian,
lecturer at the Alice
Salomon College in
Berlin.

Life in the Between-Time

Brecht's condensed epigrams and journal entries from 1940 document his recognition that – in order to have any impact – the increasing speed, precision, and technology of war necessitate a different kind of art. As such, his work deriving from the simultaneity of poetic creation and tank production, by which he defines »speed as a new quality of war event,« anticipates Paul Virilio. In addition, the disappearance of the human being behind the war machinery forces Brecht to find an adequate theatrical translation, as in the use of »Blitzkrieg« logistics, for example. Brecht's concept of »between-times« characterizes, then, a period when he integrated both new insights and older aesthetic elements.

Sue-Ellen Case

»Wer raucht, sieht kaltblütig aus«

Brecht, Müller, and Cigars

Bertolt Brecht and Heiner Müller appeared with a cigar in mouth or hand in many photos and personal appearances, making it a signature symbol of the radical German playwright. Brecht inherited the image of the cigar-smoking capitalist from revues and paintings of the early Weimar years in which the cigar symbolized productive power with the pleasures awarded thereto. By adopting the cigar's traditional signification as an image of success, he reversed its referent to denote the success of anti-capitalist cultural production. His youthful image, in leather jacket with cigar, produced a masculine, anti-bourgeois persona which emphasized a theater practice closer to sport and smoking than to the canon of high culture. Heiner Müller fashioned his work and his public persona as the continuing correction of Brecht. The telling photo of Müller as the post-unification co-director of the Berliner Ensemble, posing next to the statue of Brecht which stands before the theater, both ironized and concretized the genealogy he was always careful to construct. Müller further deployed the cigar as a symbol of both later communist experiments and their containment by capitalist successes. As we shall see, his incessant smoking would mark the final years of the GDR, and his death from throat cancer produced what many saw as the funeral of the state.

Both Brecht and Müller inserted the image of pleasure and consumption into the picture of the political playwright, visibly foregrounded by the cigar as accoutrement. Within a Marxist critique traditionally focused on the conditions of production, introducing a sign of the necessary link to pleasure and consumption creates a powerful intervention. The sign of the cigar served to organize the symbolic realm around the problematic relationship between politics and pleasure. A critical review of the cigar's uses in their writings, interviews, and reception reveals how it serves as the site where masculinity, politics, consumption, and production meet. While Brecht's cigar pointed to new uses of pleasure's past, Müller carefully scripted the ways in which the past continues to form the new nation. For Müller, these familiar pleasures may be used to provoke the lingering bourgeois subtext within the seemingly new socialist agenda. However, at the same time that Brecht and

Müller sought to reconfigure the signs of pleasure, they also kept the embers of bourgeois morality burning. The very hint of decadence with which they flirted continued to make bourgeois morality seductive. The following considerations organize the reception of the image of the cigar in the construction of the personae of these two playwrights through the critical lens of contemporary socialist feminism and in the historical period of late twentieth-century capitalist signification in the United States. This article was written close to Santa Monica – a city where both Brecht and Müller, in different ways, suffered from cigar consumption.

I. A Good Cigar?

In his cold-war evaluation of Brecht Martin Esslin ascribes a kind of originary status to Brecht's reception of the image of the cigar:

In Germany after the First World War the picture of commercial society was certainly an ugly one. There [was] the bull-necked, bloated financier, in his loud suit, his bowler hat, chewing enormous cigars in dreary night-clubs ... The horror of this picture left a lasting mark on Brecht's writing. It is the origin of his crude and oversimplified ideas about the nature of all business ... Brecht needed a new core of positive belief. Marxism, as Brecht understood it, provided such a framework. (Esslin, 170-71)

As Esslin would have it, then, Brecht's move from capitalist to communist principles was catalyzed by the sight of the cigar in the mouth of the fat capitalist. As overdetermined as this passage may seem today, it does register a familiar image of the times. The fat, cigar-smoking capitalist was a familiar character in agit-prop sketches. While Esslin's observation does not explain Brecht's own adoption of the cigar, it does register a role the cigar plays in his works. In some places the cigar signifies the pleasures of profit, as it had done in the agit-prop tradition. Yet Brecht adds to the image of that pleasure by also revealing how it obscures any critical awareness of the system within which it operates: »Like smoke twisting gray / Into ever colder coldness you / Will blow away« (*Song of the Smoke, The Good Person of Szechwan*, 18). The song is sung by those who have given in to the system. With no sense of change, they smoke cigarettes, while fighting among themselves and wasting their resources. They sing of smoke as a kind of negative transcendence, staging what has been called »false consciousness«.

These and other passages utilize the inherited image of smoking as a reified pleasure within capitalism. Yet, when it comes to cigars, another dimension of meaning accompanies this critique. For example, the following passage from *Mahagonny* seems to convey a message similar to the *Song of the Smoke*:

All of you are going to hell! / Put your Virginia cigars away! / Off to hell the lot of you / Black hell's your lot! /

The men of Mahagonny looked at each other. / Yes, said the men of Mahagonny.

Beyond the simple portrait of mystification offered by the cigar in this passage, Walter Benjamin makes what seems to be a prescient observation, at least from the perspective of the late twentieth-century feminist critique:

The »men of Mahagonny« are a band of eccentrics. Only men are eccentrics. Only persons endowed by nature with male potency can be used to demonstrate without limitation the degree to which the natural reflexes of human beings have been blunted by their existence in

talist, nor is it the simple sign of critical distance.

Instead, it signifies the unstable border between pleasures and politics. Yet, while that border may be unstable, the power accorded to masculinity is not. The potency of subjecthood inheres within the regime of masculinity.

II. Rauchen im Theater

If Benjamin is working from a negative example to extricate these associations, Brecht's notion of *Rauchen im Theater* (smoker's theater) makes them explicit in a positive sense:

Following the astute observations of Benjamin, the notion of *Rauchen im Theater* seems to mark Brecht's sense of the audience as male, or if not male, somehow masculinized. The »man in the stalls« constitutes the address of the actor's craft. This masculinized notion is not in itself the problem. The problem is the way in which the masculinized spectator stands in for all people. If the cigar represents the distance of critical thinking, then the potential for such thinking is masculinized. One wonders what sign women might assume in Brecht's system to stand for their participation in these processes? The exclusivity of the address, marked by the cigar, signals their absence. If critical distance is masculine, then women must somehow become masculinized to become political.

III. The woman caught between tobacco and cigars

The Good Person of Szechwan locates a woman within the circulation of signs concerning cigars and the smoking audience. Presuming an audience situated somewhere along the spectrum of the »downfall of western art« and the cigar, one of the most direct addresses to that audience, in the imperative, comes at its conclusion. An actor, one who may have played Shen Te, implores the audience

Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss! / Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!

The audience is made to appear at the end, admonished as potential subjects of change. The play concludes, then, by situating a prostitute onstage between a cigar store/tobacco factory and a cigar-smoking-type audience.

The Good Person offers one of the few examples in Brecht where tobacco is considered not only within the frame of circulation and consumption, but also the means of production. From the small tobacco shop to the tobacco factory, the making and selling of cigars sets up the economic scenario for the play's story. Yet its production is ahistorical. The play does not take place in, say, Cuba, where the production of cigars produced a wealthy upperclass with unfair working conditions in its factories – a place from which cigars were exported to Germany. So, for example, cigar production is not treated historically as the meat business was portrayed in Chicago in *Saint Joan of the Stockyards*. Instead, Brecht's inclusion of the cigar, as sign of masculine pleasure and potent subjecthood, leads the play into the abstract, mythical realm of morality. Central to the difference be-

the society of today. The eccentric is nothing other than the average man played out. (Benjamin, 48)

Benjamin complicates the portrayal of these men as simple objects of an ideological system. He reveals the way in which the passage underscores the potency accorded

to the male as potential subject. Here, the cigar marks masculinity as both the site of reified pleasure and the site where the potential for revolutionary politics resides. The men of Mahagonny are both temporarily blinded by the smoke of consumption and capable of change. The cigar, then, is a sign which oscillates between bourgeois mystification and the potential for change. It is not the stable sign it was in the traditional figure of the fat capi-

Image not
available

due to copyright
restrictions

tween *Saint Joan* and *The Good Person* are the roles of sexuality, sexual difference, and morality play in relation to economics. Pleasure prompts morality rather than politics. In *The Good Person* Brecht introduces an association between pleasure and politics based on proximate relations between prostitution and revolution that Müller will develop throughout his playwriting career. The »good woman« will be the first in a series of scenes in which prostitution and revolution will be staged. Brecht's »good woman« is suspended between two realms of pleasure: sex and cigars. As a prostitute and lover, she vacillates between the economics and the erotics of sex (with the flyer). As the owner of cigars, she must play the role of a masculinized subject, while still attempting to retain her role as a woman. As Anne Herrmann observes:

Sexual difference is used to figure an economic difference, while the difference between the sexes is neither economic or sexual, but moral. Morality, although differentiated from the hypocritical sexual standards of the bourgeoisie, is largely predicated on psychological differences that lie at the core of sexual stereotypes. (Herrmann, 303)

Unfortunately, a residual morality in the consideration of prostitution did not allow Brecht to perceive the business of the prostitute as the fulcrum for his model of pleasure and politics. Instead of using the character of Shen Te to reveal the revolutionary potential in prostitution, he metonymically set cigars to stand in for both the troubled relation between pleasure and politics and between sexual identities. For as much as Brecht understood the economics of sex through the communist critique, he could not disassociate those economics from their tie, through the emotions, to morality.

Klaus Theweleit discusses this very break between politics and sexuality among revolutionary leaders in the 1920s. He begins by describing the role of women/prostitutes in the Red Army and illustrates the way in which bourgeois morality intrudes into a consideration of women soldiers, careful to distinguish women in the army as fighting for a moral cause, while still suspect in offering sexual wares for soldiers. Theweleit asks: »As the class struggle comes to a head, a 'prostitute' switches her work site in order to fortify the fighting men. Now, couldn't that have been seen as a fragment of a concrete utopia. . .?«(Theweleit,162). Women need not be freed from prostitution to play an effective political role, but may use prostitution to do so. Unlike Shen Te, Theweleit suggests, they need not put prostitution behind them in order to approach the possibility of becoming a social subject. Theweleit turns to Brecht as one who illustrates how these men could entertain a communist critique, while retaining bourgeois structures of the emotions. He illustrates Brecht's use of the term »whore« when writing in anger about Marianne Zoff: *That whore didn't deserve to have a baby – mine left her because her heart was impure! ... I've never seen such a naked display of the prostitute's bag of tricks ... so that's how a pregnant whore unloads ... Being abandoned, seen for what she is, unmasked, abandoned – that's the reason*

for her frightened rage and desperate hope of a new and outrageously powerful situation that might be able to wrestle, trick, steal her away from prostitution. Get her away from me! Let her be used as a whore now! (Brecht, Tagebücher 1920-22, 30 April 1921, 163-64)

These remarks reveal a continuing relation between the word »whore« and a condemnatory attitude. »Whore« is a »dirty« word here, suggesting infidelity, fake foreplay, and other standard bourgeois uses of the word. To be fair, Theweleit notes that *Brecht was hurt and furious when he wrote that. But that's exactly the point. Whenever a man begins to feel – and he feels a lot when he's furious – all else is destroyed. The woman who used to have a name ... has ceased to exist. All that remains is that whore ...* (Theweleit, 164) Theweleit reveals how structures of the emotions may remain bourgeois despite ideological revisions. This was, of course, the political insight that guided the early years of the femi-



nist movement, caught in the slogan »the personal is political.«

The Good Person ironizes these very bourgeois notions of respectability, while it also retains them. Scene 2, a witty banter around Shen Te's respectability, illustrates how the split between the economic critique and moral condemnation entwines. Mrs. Mi Tzu, discussing Shen Te with Shui Ta, imputes Shen Te's respectability as a way to charge a high advance in rent. The wit in the lines counts on the sense of »whore« as a disreputable term in order to get the laugh. Of course, the bourgeois title of »Mrs.« already ironizes the character's perspective on respectability. Mrs. Mi Tzu begins: »She was a common ordinary ... « Shui Ta breaks in to conclude the sentence with »pauper«. Shui Ta has cleverly substituted »whore« with »pauper«, adding »Don't be afraid to say the hard word.«(26) In other words, Shui Ta correctly substitutes Shen Te's economic situation for the moral imputation. Yet this simple substitution also retains the shame of prostitution with the substitution of the politically

*links:
1953.
Foto: Gerda Goedhardt*

*oben:
Schlangestehen, 1946
Foto: bpk*

acceptable term signifying economic oppression. The term »whore« remains unsayable, retaining the sense that it signifies oppression and must be overcome. The discussion continues later between Shui Ta and the Policeman. With cigars as a bribe securely in his pocket the policeman notes that »love« should not be mercenary but that there are sexual practices to which one may be driven by hunger. While the Policeman is also a character whose perspective on morality has already been ironized, explicitly through the trade in cigars, the grounds of the debate remain within the constraints of bourgeois morality. Shen Te is never represented as a prostitute who is oppressed because of the conditions of her labor but because of the nature of it. The prostitute is respectable only from the perspective of economic oppression. Her work has nothing redeemable in it. Moreover, her womanhood resides in her ability to »feel« for others. Thus, while rationality and remove may provide a positive change toward subjecthood, when analyzing socio-economic relations, they seem not to be applauded when organizing (hetero)sexual relations. Instead, emotions are foregrounded and thus morality. The split between pleasure and politics, then, is simply transferred to that between morality and politics. Brecht's portrait of the prostitute fails to deploy the considerable economic sophistication gained from her experience as a woman. Who can better run a shop, after all, than one who had, as a woman, already manipulated scenes of desire and emotions for monetary gain? One who, at the site of sexual pleasure, with words designed to seduce, makes sure the money is on the dresser. In fact, if one imagines the rather naïve role a »john« plays in relation to the business acumen of a prostitute, it seems Brecht would have Shen Te play one of her customers in order to function as a good business »person«. Brecht's staging of sexual difference, consumption, pleasure, and morality may be seen as an early model for bringing these considerations together. In its constellation of social forces, the play is pioneering in its insights. Not until later playwrights, such as Caryl Churchill, would the stage bear the weight of sexual politics. Heiner Müller picks up the strands of the issues around politics and sexual pleasure in several of his plays, both continuing Brecht's equation and correcting it. He relocates prostitution from its role within the capitalist system to its signifying role in terms of the revolutionary project. In *Cement* Dascha tells her husband that she supplied sexual pleasure for the men in the Red Army.

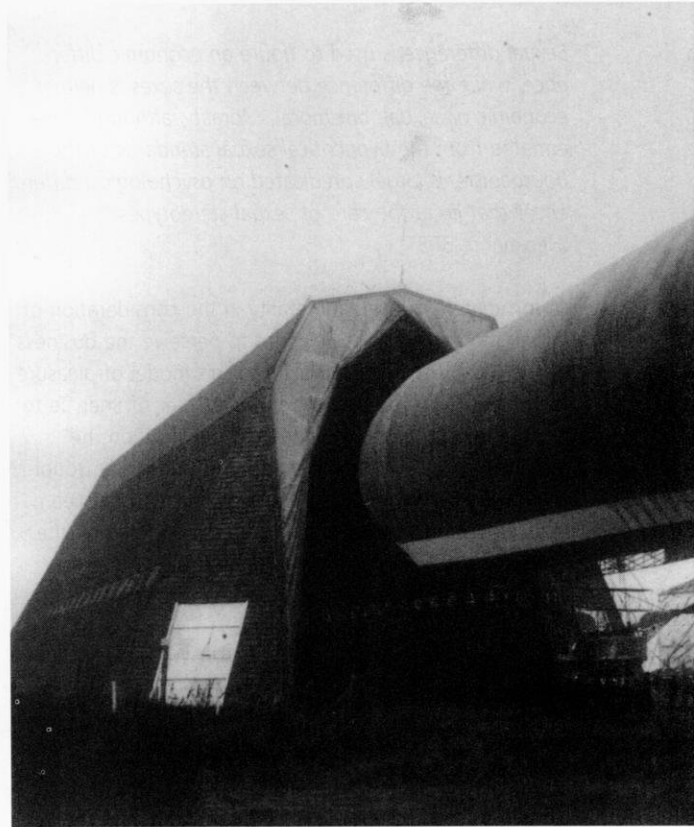
»Between the battles I shared / Our bed with many of our men. The war / Went on and on ... Your fellow proletarians needed me. / It was like work«
(Müller, *Cement*, 45).

At first glance, Müller seems to be addressing the issue of sex and the Red Army in the more positive direction Theweleit suggested above, but Dascha did not do it for money. While she challenges sexual ownership in relation to her husband, she still maintains a mystified relationship between emotions and economics. She must define her sexual activities as »work« for the revolution. It is idealist work and in that sense without financial

remuneration, the work of dedication, not betrayal. The role of the prostitute is suggested here, but overwritten by an idealized communist commitment.

Like Shen Te, Dascha must also struggle with her emotions, but, unlike Shen Te, it is not in order to attain a masculine critical distance. Instead, Dascha seeks to alter her emotional structures, but even more, the structures of her sexual desire, to fit her ideological beliefs:

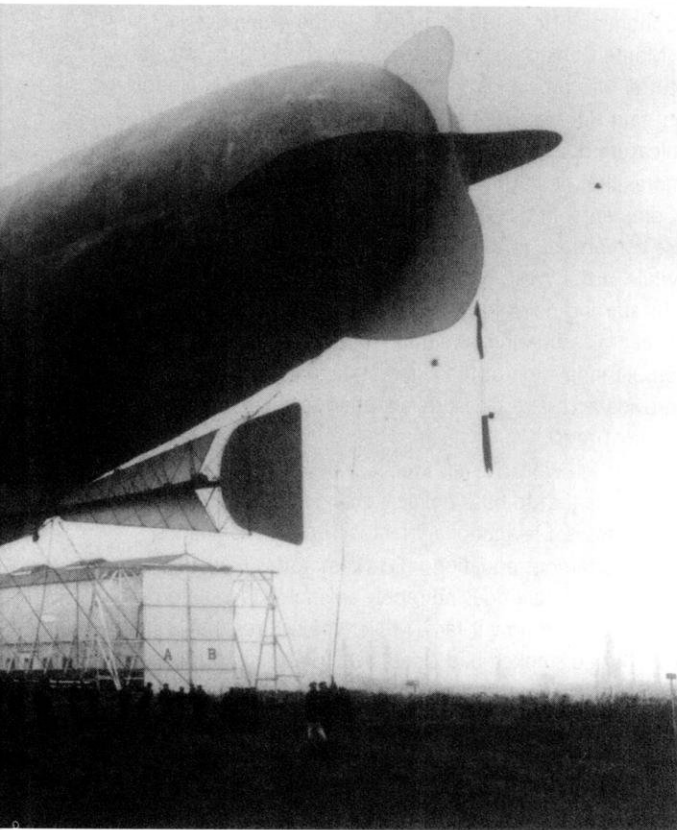
*Something inside me wants the master, Gleb
Just as a dog wants the whip and it doesn't.
I have to tear that out of me each time
I go to bed with a man ...
Maybe I have to tear love, or what is called love
Out of me, and my lust, too, which sometimes*



*Was one with it and sometimes not – just like a nail
Grown into the flesh, so that finally
The waltz of force and submission will end
Which turns us back into the bourgeoisie
As long as there are owners in this world.
(Cement, 43)*

Here Müller moves beyond Brecht's model to fit a sexual revolution to an economic one. Dascha is a hopeful character in this sense, struggling to invent new sexual and emotional relations. However, she disappears before the end of the play, leaving only the female character of Polya on the stage – a cold, sexless terrorist of the revolution. Polya introduces the woman who signifies the betrayal of the revolution in later Müller texts. The image of prostitute reappears in his work, carrying the emotional weight of the »whore«, as Brecht expressed it in his diaries. In the concluding scene of *Germania*, Müller places a prostitute at the deathbed of an old comrade.

As he lies dreaming of his old communist ideals, he sees the prostitute, imagining that she is Rosa Luxemburg. This is a complex scene, but one lingering effect is in the implication that the movement has become a »whore«. What appears to be the »Red Rosa« is actually a »whore«. I use the term »whore« here advisedly to distinguish the bourgeois sense of decadence from the term »prostitute«, which suggests a type of sex work. Part of the power of Müller's scene resides in this subtextual condemnation, conveyed through the sense of »whore«. Similarly, the role of Erste Liebe in *Der Auftrag* connotes decadence and betrayal. Erste Liebe scripts a female sexuality which is in charge of a »scene« as it is called in both theater and in the sex trade, set alongside the betrayal of the revolution. The portrayal of a domi-



natrix prompts a discussion of the slave trade. The subtextual sense of decadence helps to inform the relationship between the two systems of domination. The slippage from sexual to economic conditions produces the sense that »woman«, particularly »fallen woman« is comparable to the betrayal of a political agenda. »Woman« is somehow state and »whore« the betrayal of its citizens. The portrayal of the relation between pleasure and politics in Müller is tied to his faith in the revolutionary project. When he entertains even the fragment of hope, as in *Cement*, that a new society might exist, he sets the necessary reconstruction of pleasure to work in building new social relations. When he loses faith, pleasure becomes a »whore«. Toward the end of his life, whores and cigars will become the ingredients for a molotov cocktail to hurl in the direction of all-consuming capitalism.

IV. No Smoking

In the United States today the moral valence on these images has inverted. Sexual practices, particularly alternative ones, are now the object of much intellectual and political interest, while cigars are forbidden. At the same time smoking cigars has become a new pastime of fashionable, young, upwardly mobile men. Once again, the cigar takes on its role as a marker of status and class. Today, then, the cigar is retroactive in its symbolism. Where once it marked the secure, masculine domain, reeking of men's clubs and smoking cars, it now marks the anxiety of its loss and a nostalgia for those good old days. Yet, while masculinity may be threatened, the rise of a new privileged class is openly celebrated by the adoption of this symbol.

Freud was astute about these oscillations between security and anxiety. In fact, he identified them specifically within the oral phase, although he was not addressing an economic anxiety in this instance, but a sexual one. The oral, phallic pleasures he inscribed onto such symbols would suggest that the cigar could represent homoerotic desire, rather than hetero-normativity.

Nevertheless, Freud asserted that »Sometimes a cigar is only a cigar«. Apparently his own masculinity was at stake in his assessment of the habit, for the cigar was as much an accoutrement of Freud's as of his contemporary Brecht. If one were to apply the Freudian paradigm to the shared symbol of cigars between Brecht and Müller, another set of issues might emerge. But that would entail a more complete study. For the purposes of this argument I note that Freud had identified the way in which symbols such as the cigar represented issues around pleasure and masculinity at the same time Brecht was employing it as an image of his persona. In 1923, Freud underwent his first reconstructive surgery of the mouth. In 1930, he fled Germany. Later, Heiner Müller would undergo reconstructive surgery of the esophagus after the GDR had been dissolved.

The oscillation between pleasure and repression can produce, in national agendas, an almost promiscuous policy of licensing and banning. What is banned at one time, is permitted at another. The current panic in the United States around smoking is accompanied by attempted legislation against homosexuality and abortion. The link between cigars and sexual pleasure seems obvious in the judiciary system. In contrast to repressive systems, Müller and Brecht sought to found a creative and productive relationship between nation and pleasure. At best, the cigar symbolized that hope in both of them. In other instances, when the hope seemed weak, the cigar served as the screen behind which they withdrew from repressive national agendas.

V. Smoke Screen(ing)

The ban on smoking in the 1990s comes in a celebratory moment for capitalism. With the »fall of the wall« much of the anti-communist rhetoric has fallen into disuse. As

links:
Luftschiff,
Moisson, um 1911

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Trans. Anna Bostock. London: New Left Books, 1973.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.

B.B. *The Good Person of Szechwan*. Trans. Ralph Manheim and John Willett, in *Collected Plays 6*. New York: Random House, 1976. 1-104.

B.B. *Tagebücher 1920-1922. Aufzeichnungen 1920-1954*. Ed. Hertha Ramthun. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.

B.B. *GBA 21: Schriften 1. Berlin und Frankfurt/Main: Aufbau und Suhrkamp*, 1992.

Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work*. New York: Doubleday, 1960.

Herrmann, Anne. *Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht, and Churchill, in Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 294-315.

Müller, Heiner. *Ich wünsche mir Brecht in der Peep Show: Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz, in Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*. Eds. Gregor Edelmann and Renate Ziemer. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1990. 115-129.

Müller, Heiner. *Cement*. Trans. Helen Fehervary, Sue-Ellen Case, Marc D. Silberman. New German Critique. Supplement to no. 16 (Winter, 1979).

Schumacher, Ernst and Renate. *Leben Brechts*. Berlin: Henschelverlag, 1979.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies 1*. Trans. Stephen Conway. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

economic antagonisms fade, it seems, prohibitions on pleasure increase. Part of the basis for these new restrictions is a result of national interests colluding with technologies of health. Once again the health of the population is used to condemn certain habits and to support genetic engineering. In contrast, in the era of the 1950s anti-communist prohibitions operated amidst a permissive environment related to smoking. Brecht cynically characterized the House Un-American Activities Committee (HUAC) in terms of their policy on cigars: »They weren't as bad as the Nazis. The Nazis would never have let me smoke. In Washington, they let me have a cigar, and I used it to manufacture pauses between their questions and my answers« (my translation, cited by Schumacher, 177).

Brecht's irony underscores the way in which repressive regimes structurally emulate one another, while they emphasize their surface differences. Over time, their similarities are more visible.

The Schumachers further extrapolate Brecht's comment to mean that »one could also say that Brecht shrouded himself in a curtain of smoke« (177).

Indeed, the much-published photo of Brecht at the hearings reveals him cloaked in a cloud of smoke behind the microphone. The cigar in this case deploys its mystifying effects back against the capitalist system itself, and the license to smoke allowed Brecht to deploy a reified pleasure to obscure his anti-capitalist strategies.

On March 24, 1989, Lea Rosh, the talk-show hostess of the program *Freitagnacht*, gathered several luminaries before the TV cameras to address the issue of »Heimat«. They sat around what was alluded to as the »German table«. Heiner Müller and Ruth Berghaus were seated together on a sofa, directly across from Martin Walser. Walser insisted that »Heimat« denoted one Germany, while Berghaus argued for the necessary dialogue between two Germanies. The direct opposition became painfully heated during the show. Müller looked like a smoking/drinking machine, his smoke drifting before the camera as it panned the other participants. His incessantly repetitive motion heightened the growing intensity of the debate. Walser talked about the division of lands, while Berghaus insisted that her notion of Heimat had nothing to do with land, but only with people creating something together – living together. Müller smoked more than he spoke, but his most jarring statement, one that upset many of the onlookers, was the assertion that the participants from the GDR »were sitting on the bench of the accused«. He insisted that the motive of journalistic profit determined that they were not being invited into a discussion of homeland, but were actually accused of belonging to theirs.

Müller's withdrawal behind the smoke screen was reminiscent of Brecht's strategy at the HUAC hearings. Their smoke screens mark the period of the GDR's rise and its demise. If Brecht left a trail of smoke behind him when he left, eventually, for the GDR, Müller kept the embers alive as long as he could. But in the end, it is as if the cigar, as some trick cigars can do, blew up in his face.

VI. »Wer raucht, sieht kaltblütig aus«

Near the end of his life Müller gave several interviews, now gathered in volumes entitled *Gesammelte Irrtümer*. Discussions of pleasure and politics dominate many of the interviews. Müller seemed particularly interested in correcting earlier Brechtian notions around these issues, using anecdotes about cigars and sexual practices to do so. Since these interviews frame the GDR's end and the end of Müller's life, they represent some final thoughts on the subject.

In an interview in 1988, with Frank Raddatz, Müller responded to a question about the relationship between pleasure, politics, and money by talking about cigars. He relates an incident that took place in the Inter-Continental Hotel in East Berlin. Having ordered a »Monte Christo number 1«, a »very good cigar«, a cigar cutter was provided, but one which was not suitable for cutting Havanas. He calls this »barbarism«, noting that pleasure does not depend solely on money. He then notes that he had the same experience in the Inter-Continental in the West, the difference being that, when he complained in the East, they brought the correct one, while in the West, his complaint led nowhere. For Müller the starting point for the discussion of the dialectic between pleasure and revolution resides in access to the proper inhalation of the cigar. State systems need to provide access to pleasure, adapting to the desires of their citizens.

(Müller, *Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show*, 115). He insists that to base political change on material pleasures is a revolutionary factor. Thus, he concludes, Brecht's famous equation, »Erst kommt das Fressen, dann die Moral« does not apply anymore (116). In order to understand how it fails, Müller conjectures that Brecht had smoked bad cigars because he did not have enough free time to develop his taste – he was a workaholic (117). To develop the argument further, Müller then turns to a consideration of sexual pleasure. He recounts a story Robert Wilson told him about a practice in Japan that illustrates the commercialization and industrialization of pleasure in the West. It seems there is a counter where clerks can report after closing and pay 5 marks to »eat pussy«. Their sexual practice emulates their work conditions (119).

This wild assortment of observations and parables clearly would abandon the tradition of revolutionary thought in which work conditions, as work, are central to the considerations. Müller is interested in developing an awareness of leisure time, with access to various pleasures, as part of the conditions of labor. Here desire for pleasure actually determines the workings of the state. At the time of this interview (1988) the GDR still had a future. Capitalism's greatest victory lay in its obvious consumer pleasures. Müller sought to invent a different pleasure as part of the state agenda. He wanted to rid the GDR of its lingering bourgeois morality by challenging its sexual codes. To heighten this point, he refers to Brecht's pornographic poetry, noting that Brecht always washed after sex – there was some sense that it was dirty (116). Finally, Müller targets the very point that haunts the

development of pleasure-politics – the lingering morality that would eschew it. He seeks to deploy cigars, whiskey, and sexual pleasures against a bourgeois state, retrofitting a new politic to new considerations of pleasure.

»Wer raucht, sieht kaltblütig aus, und wer raucht, wird kaltblütig« (Those who smoke look cold-blooded, and those who smoke become cold-blooded): this quotation from Brecht's *Arturo Ui* is the caption for a televised interview Rolf Hochhuth held with Heiner Müller near the end of his life. Hochhuth asked Müller about his habit of smoking. Eerily, Müller responds by relating an incident from »an American detective novel« in which a sheriff goes to visit the grave of his brother. The sheriff notes his loud breathing in the quiet cemetery, sensing it as an unfair reminder to the dead that they can no longer breathe. The deadly exhalations of smoke mark Müller's narration. He emphasizes that it is primarily a pleasure for him, but that it can also be a vehicle for interference. Then he quotes *Arturo Ui*. After that, there remained only death from smoking. Many remarked that his was also a funeral for the GDR.



Günter Grass, 1964
Foto: Roger Melis

»Wer raucht, sieht kaltblütig aus«
Brecht, Müller und Zigarren

Bei Brecht und Müller standen Zigarren und öffentliches Rauchen für Genuß und Verbrauch. Brecht entnahm die Ikonografie der Zigarre den in der Weimarer Republik verbreiteten Vorstellungen vom dekadenten Kapitalismus und refunktionalisierte sie für eine auf Sport und Rauchen hin orientierte antikapitalistische Kultur. Müller entwickelte und ironisierte dieses Image, um zu zeigen, wie der Kapitalismus sozialistische Ansprüche auf politische Tugend einschränkte. Bei beiden stehen die Texte und Kommentare zu Zigarren und Rauchen in Beziehung zu Sexualität, Moral und Ökonomie. Anhand von Beispielen legt die Autorin dar, daß die Zigarre die instabile Grenze zwischen Genuß und Politik bezeichnet.

Sue-Ellen Case
geboren 1942,
Professorin für Theater
an der Universität
Kalifornien in Davis.

Born 1942, Professor
of Dramatic Art at the
University of California,
Davis.

BIAL
VON BERTOLT BRECHT

Inszenierung:
Volker Schmaier
ab 27. Februar 1998

0208/8578185

THEATER
OBERHAUSEN

Unsere neue Kunst des Zweifels entzückt das große Publikum.

Brandenburger Theater

Regie
Marcus Lachmann
**LEBEN
DES GALILEI**
Schauspiel
von Bertolt Brecht

Tel. Kartenservice
03381 - 22 25 90

Joachim Fiebach

Bilder der Großen Kapitulation

Brechts Dekonstruktionspotential

Als ich, ein bildungsbeflissener Schüler, erstmals Brechts Inszenierung der *Mutter Courage* sah, wußte ich nichts von dem damaligen Skandalon, dem »epischen Theater«. Mir war vieles, wohl das Ganze fremd. Vielleicht deshalb ließ mich der Abend nach-denkend zurück. Besonders eine Szene berührte mich nachhaltig – die vierte Szene von der Großen Kapitulation. Sie blieb mir nicht nur ein Schlüssel zu Brecht, vielleicht gerade auch zu jenen in den Überdruß gedeuteten »Schaustücken«. Sie ist für mich das Modell produktiver Dekonstruktionskunst, heute von besonderer Aktualität, wo belanglose Trash- und Spaß-Zertrümmerungs-Inszenierungen von der Konfektionsstange als (oft einzige) Theater-Höhepunkte bejubelt werden. Ich schreibe nach der gähnenden Langeweile, die mir Stefan Bachmanns *Tragödie der Rächer* bereitete, vielleicht zu lebhaft erinnert an Studententheater, das sich schon vor etlichen Jahren ähnlich ungenau unprofessionell um Dekonstruktion bemüht hatte.

Damals blieben mir folgende Bilder Brechts im Gedächtnis: Die Courage-Weigel vor dem Zelt eines Rittmeisters, um sich über eine nachteilige Behandlung ihres Handels zu beschweren. Der Schreiber des Rittmeisters rät ihr, sich im eigenen Interesse nicht zu beschweren, einfach »das Maul zu halten«. Ein junger Soldat, schlaksig, mit eingeknickten Beinen, den Oberkörper etwas vorgebeugt, randaliert vor dem Zelt. Sein Oberer solle irgend-eine Ungerechtigkeit, die man an ihm beging, korrigieren. Er wolle den »gottverdammten Hund«, den Rittmeister, »wo mir das Trinkgeld unterschlägt«, hinmachen. »Ich hau dich zu Koteletten!«. Ein anderer Soldat stemmt seinen schweren Körper gegen den jungen, der ins Zelt drängt. »Laß ihn los«, sagt ihm die Courage. Der Soldat sei kein Hund, »wo man in Ketten legen muß. Trinkgeld habn wollen, ist ganz vernünftig.« Dem Jungen bedeutet sie sachlich: »Junger Mensch, brüllen Sie mich nicht an. Ich hab meine eigenen Sorgen, und überhaupt, schonen Sie Ihre Stimme, Sie möchten sie brauchen, bis der Rittmeister kommt. Nachher ist er da, und Sie sind heiser und bringen keinen Ton heraus, und er kann Sie nicht in Stock schließen lassen, bis Sie schwarz sind.« Er vertrage keine Ungerechtigkeit, ruft der junge Soldat. Die Courage: »Da habn Sie recht, aber wie lang?... Eine Stunde oder zwei? Sehen Sie, das haben Sie

Fliegerbomben werden zu Wassertanks und Kinderbadewannen verarbeitet. 1946.

Foto: Hanns Hubmann, bpk



sich nicht gefragt, obwohls die Hauptsach ist, warum, im Stock ists ein Elend, wenn Sie entdecken, jetzt vertragen Sie Unrecht plötzlich«. Dann guckt der Schreiber des Rittmeisters aus dem Zelt: »Der Rittmeister kommt gleich. Hinsetzen«, und der junge Soldat setzt sich hin. Darauf die Courage: »Er sitzt schon... Ja, die kennen sich aus in uns und wissen, wie sies machen müssen. Hinsetzen! und schon sitzen wir. Und im Sitzen gibts kein Aufruhr. Stehen Sie lieber nicht wieder auf...« (*Mutter Courage und ihre Kinder. Modellbuch*, S. 47f., 50). Dann singt die Weigel-Courage sachlich und hart, eher unbeteiligt wie? stehend? – an der Rampe, die »Verfremdung«, das damalige Skandalon, herausfordernd ausstellend? – das *Lied von der Großen Kapitulation*. Der Soldat geht, den ungestümen Groll hinuntergeschluckt, mit einem »Leck mich am Arsch« ab. Ein Mann tritt aus dem Zelt und verkündet, daß der Obere jetzt zu sprechen sei, worauf sich die Weigel-Courage, auch still, mit dem Kopf gebeugt, eine »graue Maus«, davonmacht. Diese Bilder zwangen mich, daran weiterzudenken, wie wenig oder vielleicht gar nichts wir ausrichten können für unsere kleinen und großen gerechten Sachen. Über die Jahre haben sie mir immer einschneidender meine Grundsituation – aller? – gezeigt: Machtlosigkeit. Wir sind alle Arschlöcher in den sozialen Mechanismen, den vielfachen Herrschaftsstrukturen dieser Welt. Sie konfrontieren jenen inflationär zitierten »Menschen mit seinen unveräußerlichen Rechten« nackt mit seiner wirklichen Lage, mit dem Nullpunkt sozialer Existenz und Beschaffenheit. So reißen sie alle moralischen, »werte«-beschwörenden, normensetzenden, utopieträumenden Schleier oder besser ideologischen Krücken weg, die immer wieder andere und doch sehr ähnliche Herrschafts- und damit Ungleichheitsverhältnisse produzieren und die man sich immer wieder zu eigen macht, ein bitterer Krampf der Eigenbestätigung als

Überlebens-Hilfe. In der scharfen Wahrnehmung des nackten So-Seins der »Großen Kapitulation« wird dieses Ideologische, Treibstoff und Trost der sozialen Prozesse, in denen wir fungieren, verächtlich und lächerlich. Wenig später, nachdem ich die *Courage* gesehen hatte, las ich Hans Mayers Aufsatz zur plebejischen Tradition im ersten Brecht-Sonderheft von *Sinn und Form* 1949. Der erklärte mir, wenn wohl noch nicht in der Tragweite, wie ich es heute lese, warum mich die *Courage* so befremdet hatte. Die Rede des Werbers und Feldwebels in der ersten Szene nannte Mayer eine »nackte, aller Konvention, aller herkömmlichen Moralbegriffe entkleidete Sprache«. Sie äußere das »Ethos von unten«. Man habe solchen »Tonfall und solche Logik des plebejischen Interesses schon einmal gehört«, beim »braven Soldaten Schwejk«. In Brechts Werk stoße man immer wieder »auf solche Haltung, die wir als plebejische Tradition bezeichnen möchten«.

(*Bertolt Brecht oder Die plebejische Tradition*. In: Hans Mayer: *Anmerkungen zu Brecht*. Edition Suhrkamp 143, S. 710)

Ich finde solche »Nullpunkt«-Szenen oder auch »Zertrümmerungs«-Bildsequenzen immer wieder in Brechts »klassischen« Texten, im *Galilei*, *Sezuan*, *Kreidekreis*; Geschichten von Figuren, die, das Ideologische »plebejisch« fahren lassend, um ihre nackte Existenz ringen. Sie blicken nur in der Vorstellung auf die Instrumente der Mächtigen, um schon ihr großes Projekt, ihre »Werte« zu verleugnen, oder sie werden Shui Tas, oder sie vermögen ihre Probleme, ihren »Nullpunkt« zu überwinden durch eine Wendung ihrer Geschichte ins Märchenhafte, durch Grusches zufällige, schöne Begegnung mit einem legendären Azdak-Plebejer. Woraus sich ein »nur« spielerisch Anderes gegenüber der allgegenwärtigen Welt harter Macht und Ungleichheitsstrukturen ergibt, auf die sich das ganze Spiel bezieht. Was unter den Märchenausflügen bleibt, ist die zunächst unausweichliche Lage, auf die der Soldat in den Geschichten der *Courage* bitter, aber nüchtern (ernüchtert) »Leck mich am Arsch!« reagiert. Nullpunkte, Endspiele. Becketts Spielsituationen modellieren in dieser Hinsicht keine wesentlich andere Erfahrung.

Es gibt, jedoch, eine Differenz. Brechts vielfältig variierende Bilder von der Großen Kapitulation skizzieren konkrete Prozesse und Strukturen, in denen die Akteure ihren »Nullpunkt« erfahren. So können Machtgefüge, Ungleichheiten des Oben- und Unten-Seins, in denen wir uns bewegen müssen, gedacht werden. In einem solchen Horizont könnte man auch nach einem Anderen, nach möglichen Wendungen, ja Verkehrungen des anscheinend übermächtigen Immer-Wieder-Gleichen suchen. Beckett präsentiert nur (noch) den gleichsam auf ein Abstraktum reduzierten Nullpunkt, ohne historische Kontexte, in denen die Existenzen ihre »nackte« Existenz fristen.

Es sind soziale Herrschaftsstrukturen und -mechanismen, vor deren »Wertebeschwörungen« die Bilder Brechts sagen: »Leck mich am Arsch!«, nicht nur sich anscheinend selbstregulierende Linien stupider Apparate, in denen die Menschen als Rädchen operieren, so ihre »Nullpunkte« nur in bezug auf das Technologische »verstehen« müssen, wie man heute, überwältigt von der

ungeheuren Bedeutsamkeit der Maschinen, der technologischen Funktionalitäten Menschen-Gesellschafts-abläufe lesen könnte. Anscheinend befehlen Computer, anonym sachliche Programme das »Hinsetzen«. Über die Fotografien nachdenkend, schließt Vilém Flusser: *Die Philosophie der Fotografie hat aufzudecken, daß die menschliche Freiheit im Bereich der automatischen, programmierten und programmierenden Apparate keinen Platz hat, um schließlich aufzuzeigen, wie es dennoch möglich ist, für die Freiheit einen Raum zu öffnen. Die Philosophie der Fotografie hat die Aufgabe, über diese Möglichkeit der Freiheit und damit der Sinngebung in einer von Apparaten beherrschten Welt nachzudenken, wie es dem Menschen trotz allem möglich ist, seinem Leben angesichts der zufälligen Notwendigkeit des Todes einen Sinn zu geben. Eine solche Philosophie ist notwendig, weil sie die einzige Form von Revolution ist, die uns noch offensteht.*

(Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*. European Photography. Göttingen 1994, S. 74)

Brechts Szenen der Großen Kapitulation zeigen eine Welt, die Flussers sehr ähnelt. In beiden hat die Freiheit keinen Raum, und es mangelt an Sinngebung. Beide Welten aber, die schon gestrige, die Brecht nur wahrnehmen und so modellieren konnte, wie die heutige Flussers, funktionieren in sozialen Mechanismen, in menschlichen Herrschaftsprozessen. Das Wirken der mächtigen Apparate und technologischen Programme und der sie bewegenden sozialen Mächte wäre zusammenzudenken, um so, vielleicht, nach Flussers Begriffen, Raum für die Freiheit und eine (andere?) Sinngebung zu finden. Nur im Bewußtsein, da es zumindest ein solches doppeltes Gefüge gibt, scheint es mir sinnvoll, auf etwas (anderes) zu denken, in dem das »Leck mich am Arsch« nicht mehr so oft geflucht werden muß. »Brecht die Vorherrschaft der Technokraten!«, forderte Bourdieu 1995 und überlegte, Schluß zu machen »mit der Sachverständigen-Tyrannie vom Typ Weltbank«, die ohne Widerrede den neuen Leviathan »Finanzmärkte« zu erklären versucht, mit dem neuen »Credo von der geschichtlichen Unausweichlichkeit, das die Theoretiker des Liberalismus herbeten«.

(Pierre Bourdieu: *Der Tote packt den Lebenden*. Schriften zur Politik und Kultur 2. Hamburg 1997, S. 168f.)

Aber: Immer wieder die »nackten« Tatsachen als solche »plebejisch« – nüchtern konstatieren – »Leck mich am Arsch!« – und so zu »verstehen« suchen, dürfte der einzig mögliche »realistische« Ausgangspunkt, die einzige Haltung sein, von denen aus, wenn es das noch gibt, etwas Anderes (Brechts »Nicht-Sondern«?) vorgestellt und dann, vielleicht, einmal in Angriff genommen werden könnte. Vor dem Denken eines Anderen muß der Nullpunkt bitter ins Auge gefaßt, hellsichtig »angenommen« werden, gegen alle Ideologien, daher gegen alle Wertebeschwörungen, und vor allen Entwürfen differenter Möglichkeiten – auch denen Brechts, die er kaum in seine künstlerischen Texte einschrieb, mit denen er sie aber viel zu viel kommentierte und so den Überdruß der Lern-Lesarten der kaum noch überschaubaren »Brechtologie« mitproduzierte. Die Anmerkungen zur Inszenierung der 4. Szene schreiben gleichsam dem Leser/Zuschauer – »Hinsetzen!« – vor, wie und was er zu ler-

nen habe: *Durch die Belehrung, die sie dem jungen Landsknecht erteilt, hat, selber belehrt, geht auch die Courage weg, ohne sich beschwert zu haben.* (Modellbuch. Anmerkungen, S.30)

Oder: »Die Schlechtigkeit der Courage ist in keiner Szene größer als in dieser, wo sie den jungen Menschen die Kapitulation vor den Oberen lehrt, um sie selber durchführen zu können. Und doch zeigt das Gesicht der Weigel dabei einen Schein von Weisheit und sogar Adel. Es ist nämlich nicht die Schlechtigkeit ihrer Person so sehr als die ihrer Klasse, und sie selbst erhebt sich wenigstens dadurch darüber ein wenig, daß sie Einsicht in diese Schwäche, ja Zorn darüber zeigt« (S. 30). Die Demonstration der »nackten« sozialen Existenz und entsprechender Haltungen wird hier plötzlich mit Moralischem übermalt (»überhöht«). »Schlecht« – und damit »gut« als das nicht ausgesprochene moralistisch-aufklärerische Gewissensdiktat des »schönen, guten Menschen« schieben sich an die Stelle der plebejischen Perspektive. Dem Hofmeister, seiner vielleicht größten Inszenierung, zumindest an seinem Berliner Ensemble, stellte Brecht »hof(schul)meisterlich« einen Prolog vor, der seine komplexe, höchst komplizierte »Zertrümmerungs«-Arbeit auf eine simple »Fabula docet« reduzierte. Den Prolog *Die Fabel* nennend, bog er sein im Kern ganz anderes Fabelkonzept auf eine moralische Kunst-Schulmeisterei der Gottscheds aus dem 18. Jahrhundert zurück.

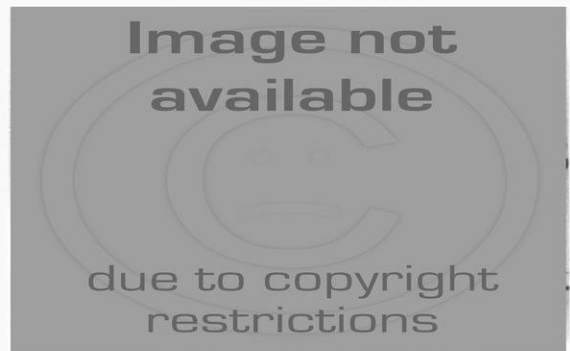
(*Theaterarbeit*. 3. Auflage. Berlin o.J. 1952, S. 68. Die ausdrückliche Erklärung, daß es hier um »Krieg und Kommerz« und die Lernunfähigkeit der Courage ginge, hat den späteren Umgang mit dem Text didaktisch verengend vorgeprägt, S. 246)

Die Texte aber, die Bildersequenzen unterlaufen solche Didaktik besonders durch eine schwarze Komik des Paradoxen, der genußvollen Subversion der in ihrer Dekonstruktionssucht zerstörerischen und zugleich produktiven Clowns oder Trickster, der Schwejk, Karl Valentin, der Azdak, der Courage in der Szene der Großen Kapitulation. »Junger Mensch« bedeutete sie dem randalierenden Soldaten, »brüllen Sie mich nicht an. Ich hab meine eigenen Sorgen, und überhaupt, schonen Sie Ihre Stimme, Sie möchten sie brauchen, bis der Rittmeister kommt. Nachher ist er da, und Sie sind heiser und bringen keinen Ton heraus, und er kann Sie nicht in Stock schließen, bis Sie schwarz sind.« (Modellbuch.

Text, S. 49) Hier philosophiert der TricksterClown über das Sitzen, in dem man keinen Aufruhr macht, ein schwarzer Spaß bis zum Un-sinn, mit Widerhaken (Paradoxen, Absurditäten). Auch das ist nicht zu weit entfernt von Beckett. In der clownesk verkehrenden Darstellung (Wortspiele, Gestisches bzw. Verhalten) werden das moralische Predigertum, die angepriesenen Wertesysteme für die auf ihre Nullpunkte gestoßenen Figuren (Individuen) als unpraktische Verblendungen (nutzlose, ja tödliche Ideologien) enthüllt (zertrümmert). Man kann den realen Lagen so nüchterner »entgegensehen«; der Horizont der Machtstrukturen, in denen wir uns befinden, deutet sich klarer an.

So könnten gerade auch die »großen Schaustücke« als rhizomhafte Ketten schwarzer, dekonstruktiver Szenen, Bilder oder eben »gestischer Vorgänge« gelesen werden. Vorrangig (zumindest) wäre nicht (mehr) nach der Fabel

Little Boy, eine Atombombe dieses Typs wurde über Nagasaki abgeworfen. Foto: Ullstein



zu suchen, die als begrenztes Geschehnis einen bestimmten Sinn« ergibt (*Kleines Organon für das Theater*, § 64) und so die »Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen« (§ 65) möglichst zu einem einheitlichen (einfachen) Sinn ganzen, einem »Fabula docet« zusammenschließt. Die theatrale »Gesamtkomposition« wäre jetzt die Produktion einzelner Bildersequenzen, die als ein rhizomartiges Gewebe gestischer Vorgangskomplexe diskreter aus- und gegeneinander strebender (sich widersprechender) Teile gedacht und so inszeniert werden könnten.

Scenes of the Grand Capitulation. Brecht's Deconstructive Potential

The fourth scene in Mother Courage contains the model for a productive art of deconstruction: the firm intention to lodge a complaint becomes the resignation of unfinished business. The basic situation describes powerlessness. Presumably inalienable human rights are abridged at these zero points of social existence where the »grand capitulation« takes place. In contrast to Beckett's abstract, reduced zero points, Brecht's deconstructive scenes are situated so concretely that their parameters can still be resisted. These zero points represent a possibility for that other, »plebian« project of meaning production, but only if ideologies – even Brecht's own pedagogical commentaries – are ignored and the variety of gestic actions are played off against the one-dimensional fabula docet.

Joachim Fiebach
geboren 1934,
Professor für
Theatergeschichte an
der Humboldt-
Universität Berlin.

Born 1934, Professor
of History of Theater at
Humboldt University
Berlin.

Gerhard Zwerenz

Der letzte Feind oder Alle 10 Jahre ein Brecht-Jahr?

Brecht begann als Poet der individuellen Revolte, optierte lernbegierig für Dialektik, Marxismus und Korschismus, war Antifaschist und Antimilitär und ritt statt des klassischen Pegasos den wilden Mustang unserer Karl-May-Präriewelten. In Ostberlin wurde zum Ende hin ein wenig hohe Hofreikunstschule daraus: Apokryph, fast hermetisch, und zugleich direkt engagiert bis zur Verlegenheit der Adepten zur linken Hand, die meist, nicht immer, dazu neigen, die Kritiken zu dramatisieren, so wie Fassbinder über einen Kollegen anmerkte, dieser verfilme jeweils die Kritiken seines vorigen Films. Kurzum, statt kritisch und phantastisch zu dichten und zu dramatisieren, wird Kritik an einen schmalbrüstigen Berufsstand delegiert, den gescheiterte Existenzen bevölkern, die im Zeitalter elektronischer Medienbrunst zu Kunstdiktatoren eskalieren und deren Verdikte befolgt werden wie Führerbefehle von Generälen. Da wächst nichts Spontanes mehr, nur Abhängigkeit bis ins Massaker. So sehen Literatur & Theater nun aus – Leichenberge, kunstblutüberströmt. Ketchupdickes Abendrotleuchten schon bei Sonnenaufgang trotz vorgezogener Sommerzeitenwende.

Da sind alle Horizonte verriegelt und versiegelt. Das Kapital allein ist revolutionär, das Theater tendiert zum Stadt- oder Staatstheater schon in den Köpfen seiner Macher, die von den Brosamen leben, welche von den Tischen der reichen Konkursverwalter herabfallen direkt in die aufgerissenen Mäuler der hündischen Bagage. Bettelnd, jaulend und schwanzwedelnd quittieren sie Dankbarkeit in Texten, Drehbüchern und Romanen.

Brecht habe nie eine westdeutsche Auszeichnung erhalten, sagte ich und dementiere schleunigst. Von Auszeichnungen überhäuft wurde der sanfte wilde Rabauke. Im Osten als Formalist verschrieen, im Westen »nur noch mit Horst Wessel zu vergleichen«. (Außenminister Brentano anno 1957)

Dieser Geist geht vier Jahrzehnte später in Regierung und Bundestag noch um. Denn stinkende Kadaver geben sich in Deutschland gern höchst lebendig. An den Theatern aber herrschen Angst und Rückversicherungsschwindel. Mancher wagt auch ein wenig mitzubellen. Vergessen wurde, bellende Hunde beißen nicht. Schon werden, auch das letzte Risiko zu vermeiden, diamantenbesetzte Maulkörbe verteilt. Den toten Dichtern legt man sie feierlich aufs Grab. Das nennt sich Staatsakt. So begattet die Macht noch die längst Besiegten.

Als der 58jährige Brecht 1956 starb, schien es ein lediglich biologisch-biographischer Bruch zu sein. Der Archetyp verging. Die Langzeitwirkung erst enthüllt die Folgen. In der DDR war Brecht eine relative Kontinuität zu seiner Weimarer Wirkungsgeschichte geboten worden. In Schlangenlinie endete später sein Theater, die Schüler schwärmten Richtung Westen aus, Nesthäkchen Heiner Müller, von Nachhutgefechten erschöpft, trat auf den Friedhof der Heroen ab. Beinahe verständlicherweise will nun die Brecht-Erbin nicht jedem Krawalleur die Pforte zum Heiligsten öffnen: Klassische Nachgeburtsdramaturgie wird verlangt, zufällige Explosionsdesaster werden geboten. Das ist die

*Gerhard Zwerenz
geboren 1925, Autor,
Berlin.*

*Born 1925, author,
Berlin.*

Folge des Abbruchunternehmens Kunst & Gesellschaft, wo die Kraft zu Stories abhanden kam. Brecht hatte noch Ideen und Materialien von überall herbeigeht und zu menschlich-unmenschlichen Spielen zusammengefügt. Als er einem Vertrauten listig verriet, die Ost-Vertreibung als größte Tragödie bei Kriegsende sei leider aus politischen Gründen nicht spielbar, enthüllte er das Tabu als wahren Grund unserer literarisch-theatralischen Untauglichkeit. Doch was einen Brecht aus Einsicht in politische Zwänge zur Untätigkeit (Untat ist darin enthalten: Un-Tat) verführte, eskalierte seinen biologischen Tod von 1956 in der Nachfolge zum Kunst-Tod von 1996/97 – inzwischen kam das Können abhanden. Die Theaterleute schrumpfen zu postmodernen, erzählunfähigen Story-Abstinenzlern ein, denen selbst das Aufsammeln und Fokussieren nicht mehr gelingt. Auch zur Montage fremder Partikel bräuchte es einen Funken göttlichen Geistes, d.h. ein Fürzchen Engagement wäre notwendig für die Flamme Genie, die im tv-Krimi manchmal irrlichternd vorhanden ist. Doch die herrschende Klasse, deren letzte Glieder noch Kunstgroschen verteilen dürfen, bewirkt damit, wie beabsichtigt, die Ruhigstellung der Szene, plus regionaler Werbung für Stadt, Regierung, tv-Kanal oder sonstige Redaktionen. Denn wenn die Globalisierung bis in den allerletzten PC durchschlagen soll, müssen die widerständigen Fortifikationen abgeräumt sein. Was vom Theater und von



der Kunst bleiben darf, sind wohltemperierte Kadaver, auf denen die Maden der Kritik sich noch ins dritte Jahrtausend hinein frohgemut tummeln können: Das Feuilleton hat Zukunft, kauft es doch die goldenen Federn ein als wären's Fußballprofibeine. Nicht Stücke schreiben heißt die Devise, sondern sie so lächerlich und doof schreiben, daß sie fein verdaulich werden.

Wäre Brecht am Leben, hinkte er 1998 mit seinem 100. Geburtstag doch nur dem Ernst Jünger hinterdrein, der die Nase vorn hat in dem Land, wo der Rückwärtsgang seit 150 Jahren als Fortschritt gilt.

Tatsächlich, wer Kultur erblicken will, muß sich umdrehen nach hinten, wo sie zurückbleibt in zunehmender Ferne, was den Arsch zum Zentralorgan zivilisatorischen Fortschritts macht. Im Märchen vom dukatenscheißenden Esel mußte dem Tier dazu der Schwanz gehoben werden. Als Abbruch der Kunst und Ende aller Fabeln hatte diese Fabel noch nicht gegolten. Erst heute mag daraus der EURO fallen – Vorwärts also im Zeichen des Rektums: Non olet.

Das Publikum kam dabei nicht, wie von Insidern behauptet, abhanden. Es wechselte nur die Anstalt und applaudiert fleißig auf Geheiß in tv-Arenen, während im Theater die Geschichte den Tod der eigenen Geschichtslosigkeit stirbt.

Die Theater schrumpfen zu Museen, weil eine aparte Generation von Phantasielosen keine inneren Mythen mehr zu bilden vermag. Wenn nichts erlebt wird und die

Informationen nur noch schattenhaft über Bildschirme rieseln, sind Geschichten vom Widerstand und von phantastischen Erfindungen zu platten Nachrichten geworden, weniger emotionsbesetzt als die Wettermeldung vom nächsten Tag.

Noch vor den Menschen nimmt die Kunst maschinenhafte Züge an, die Sprache der elektronischen Medien als multiples Dauerpalaver sabotiert jenen Kern des Ichs, in dem die Seele vermutet wurde,

bis Freud dort einen ödipalen Angststau entdeckte. Den haben nun die Ärzte wegzubügeln, was offenbar in immer infantilere Zustände führt, denn das babyhafte Suchen nach permanentem Lustgewinn gleicht dem Warten auf den Lotto-Hauptgewinn, der meistens ausbleibt. Jetzt fühlen die Verlierer sich betrogen, reagieren aggressiv und günstigstenfalls mit Selbstmord.

Die seither anschwellenden Klagen der Enttäuschten, die nicht zum Zuge kommen, aber von anderen Nieten durchs Leben geleitet werden wie Tote von den Sargträgern, klingen dem Publikum in den Ohren, und die Deutungsschlaufüchse im Feuilleton strengen sich tüchtig an – es bleibt jedoch alles Vergangenheit im Superlativ: Vergangenheit. Weil die rudimentierten Gehirne, die nur noch Krimi, Verfolgung, Folter, Mord und als Ausgleich Volksliedgeblödel, unterbrochen von Gewinnspielen kennen, in kein Theaterstück, keinen Roman und keine Lyrik mehr passen. Sie bringen es einfach nicht mehr, und wer es anders wollte, müßte Tote auferwecken, ohne zu den Christen zu flüchten.

Mit dem Jahrtausend-Ende erschaffen die uns bekannten Formen von Literatur und Theater. Den linksdemokratischen Weltbürgern Heinrich Mann und Lion Feuchtwanger hatte schon das Dritte Reich den Garaus gemacht. Der Bürger und späte, dann aber radikale Anti-Nazi Thomas Mann galt dem Bonner Staat so wenig wie Ernst Jünger viel. Mit Brecht endet der Versuch marxistischer Moderne und Klassik auf der Bühne. Hernach teilen sich Kritik und Kunst wieder auseinander, und zwei Spezialisten-Sorten beliefern hier Kritik-Industrie und dort Kunstelektronik.

Bei Brecht waren marxistische Gesellschaftskritik und archaische Kreative Energie zusammengegangen. Die seelische Erschütterung des ersten industriellen Krieges von 1914-1918 war dem jugendlichen Brecht zum bestimmenden Erlebnis geworden, die Revolution wies ihm den Weg in die lyrischen wie darstellenden Künste. Das amerikanische Exil bereitete ihn dann auf das Leben in Ostberlin vor, wo er sich gewissen östlichen Tabus unterordnete, was ihm immer noch eine optimale Freiheit garantierte, die für ihn im Westen unerreichbar geblieben wäre.

Als unsterblicher Feind des grenzenlos wuchernden Kapitals überlebt Brecht auch das Ende der sozialistischen Ordnungen. Das Theater nach den verlorenen Revolutionen kann, wird das erlaubt, Brecht spielen wie Shakespeare, aber nicht mehr die zugehörigen vorrevolutionären Energien und Phantasien reproduzieren. Es ist zur Volkshochschule für Kulturfreunde domestiziert oder läuft zum Meta-Musical über.

Der Meister hatte Musik und Misuk unterschieden. Letzterer gehört die Zukunft, seit das Wort in der elek-

tronischen Inflation Reiz, Aura und begrifflichen Inhalt aufgab wie der gehirntote Mensch seinen Geist. Das Theater des zweiten Jahrtausends lebte von der nach- oder vorgespielten Geschichte, die es zu Geschichten verdichtete. In der Periode der Unterhaltungsgesellschaft, wenn die industriellen Arbeitsplätze schrumpfen und einzig die Zahl der Arbeitsplätze zunimmt, die das virtuelle Leben vermitteln, wachsen die Ersatzbefriedigungsindustrien im Quadrat.

Einige Querköpfe widmen sich noch dem unbegrenzten Feld dramaturgischer Interpretationen. Ihr



*links:
Ausschnitt aus dem
»Neuen Deutschland«
vom 10.9.1969*

*oben: Die Küche in
Buckow, 1956.*

Variante[n]reichtum ist bewundernswert. Allerdings ist auch ihr Theater so tot wie die Gesellschaft, der aus Angst vor kreativen Revolutionen das Blut in den Adern erstarrte. So ein lässiges Theater als ewige Wiederkehr der alten Spiele in jeweils modernisierten Fassungen bietet das glatte Spiegelbild einer faden Gesellschaft, die aus purer Gedankenlosigkeit postmodern genannt wird, obwohl sie prämodern ist. Brecht war und bleibt einer der letzten großen Feinde dieser Gesellschaft. Vielleicht der letzte.

Was das Brecht-Theater aber angeht, so genügten die paar Jahre in Ostberlin, und daraus wurde ein weniger vergängliches Erbe der DDR als sie selbst, die immerhin ein Kunststaat von Widersprüchen war. Sind die Erben gut beraten, verbieten sie für jeweils neun Jahre das Aufführen von Brecht-Stücken, im zehnten Jahr volle Freiheiten gebend. Denn die klassischen Aufführungen sind eh unwiederholbar, weil die Schauspieler dazu fehlen, was sich in Filmstreifen besichtigen und mit der jeweils neuesten Stümperei oder allerneuesten jeweils wahrhaft revolutionären Meisterleistung vergleichen läßt. Alle zehn Jahre muß das zu ertragen sein.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Image not
available

due to copyright
restrictions

Handschriftliche Notiz
auf der Rückseite:
1933 Thuro
Dreigroschenroman.
BBA

drive b: Impressum

drive b: brecht 100

Arbeitsbuch / Sourcebook
Theater der Zeit / The Brecht Yearbook 23 (1998)
Das Brecht Jahrbuch 23 (1998)
Oktober 1997

Herausgegeben im Auftrag der / Edited for the
Interessengemeinschaft theater der zeit e.V. Berlin
und der/and the
International Brecht Society
von / by
Marc Silberman

Mitarbeit / Collaboration:
Stefan Mahlke
Kristin Schulz

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung /
With friendly support from the Foundation
Preußische Seehandlung Berlin

Redaktion / Editorial:
Barbara Engelhardt

Bildredaktion und Gestaltung / Design:
Grischa Meyer

Repros: **Druckhaus Galev, Berlin** u.a.
Druck / Printing: **Tastomat Druck, Eggersdorf**

Geschäftsführung und Anzeigenleitung /
Manager and advertising agent:
Harald Müller

Absatz und Vertrieb in Deutschland und Europa:
Käthe Lehmann
Tel: 030 / 242 36 88
Fax: 030 / 247 22 415

Distribution in North America and elsewhere:
University of Wisconsin Press
2537 Daniel St.
Madison, WI 53718-6772 USA
Tel: 800 / 829 9559 (toll free in the USA)
Fax: 800 / 473 8310

Preis: 24,80 DM

Alle © bei den Autoren und der Redaktion
All rights by the authors and publisher
Nachdruck nur mit vorheriger Genehmigung
Reproduction only by prior written consent

Redaktionsanschrift / Editorial address:
Theater der Zeit
Im Podewil
Klosterstr. 68-70
10179 Berlin
Tel: 030 / 242 36 26
Fax: 030 / 247 22 415

ISBN 3-9805945-0-5 (Theater der Zeit. Arbeitsbuch)
ISSN 0040-5418 (Theater der Zeit)
ISBN 0-9682772-0-7 (The Brecht Yearbook)
ISSN 0734-8665 (The Brecht Yearbook Series)

Foto auf der Titelseite und Seite 1:
Atelier Lotte Jacobi, Berlin o.J./BBA

Wir danken der
Stiftung Akademie der Künste
Bertolt-Brecht Archiv und dem
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
für die Unterstützung.

Wir danken:
Tristan Berger, Reinhard Hellmann, Christoph Nix, Friedrich
Schirmer, Sven Schlötcke, Christoph Schroth, Klaus Stephan.

IBS Membership / Mitgliedschaft International Brecht Society

All IBS members receive **The Brecht Yearbook** and **Communications** from the **International Brecht Society** as benefit of membership and are invited to participate in the Society's symposia. The Society is officially multi-lingual; communications welcomes contribution in English, German, Spanish, and French.

To join the IBS, fill out the form below, and send it to the Secretary / Treasurer. Make checks payable to the IBS in american currency only. Members in Europe may deposit dues in DM directly in the Deutsche Bank account indicated below. Please notify the Secretary / Treasurer of the date and amount of your payment, together with your address. Institutions may request an advice for accounting purposes

Name:

Occupation / Institution / Affiliation:

Address:

Membership category (check one)

Student (up to three years / bis zu drei Jahren)
Regular member / Ordentliches Mitglied
annual income under \$ 30,000 (DM 45.000)
annual income over \$ 30,000 (DM 45.000)
Sustaining Member / Fördermitglied
International Member / Korporatives Mitglied

Dues US\$

\$ 20.00
\$ 30.00
\$ 40.00
\$ 50.00
\$ 50.00

Dues DM

DM 30,-
DM 45,-
DM 60,-
DM 80,-
DM 80,-

Method of payment

check enclosed in US \$ drawn on an American bank
Invoice

Direct bank deposit in Deutsche Bank Düsseldorf, Konto-Nr. 76-74146,
BLZ 300 702 00. (Please inform the Secretary/Treasurer of your address and deposit.)

Send to:

Ward Lewis, IBS Secretary / Treasurer
Germanic and Slavic Languages
202B Meigs Hall
University of Georgia
Athens, GA 30602
USA

1998



100. Geburtstag
B. BRECHT

Zur Feier des 100. Geburtstages Bertolt Brechts wurde die Chemnitzer Inszenierung "Der gute Mensch von Sezuan" vom Goethe-Institut in die britischen und finnischen Partnerstädte Manchester und Tampere eingeladen. Nach dem überaus erfolgreichen Gastspiel im kanadischen Toronto wird die Aufführung des Schauspielstudios Chemnitz (Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" in Leipzig) einen Beitrag zur europäischen Ehrung des großen deutschen Dramatikers leisten.

Im Rahmen eines Brecht-Festes in der englischen Industriestadt Manchester werden die Regisseurin Brigitte Soubeyran und die jungen Chemnitzer Schauspieler mit ihren englischen Kollegen auch ein Brecht-Szenenstudium an der Metropolitan-University veranstalten.

Die Partnerstädte Chemnitz, Tampere und Manchester unterstützen diese vom Goethe-Institut organisierten Gastspiele.

GOETHE
INSTITUT 

Premiere
14. März 1998

DIE DREIGROSCHENOPER

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern
von Bertolt Brecht
nach John Gays "The Beggar's Opera"
Übersetzung aus dem Englischen von Elisabeth Hauptmann
Musik von Kurt Weill

Regie: HERBERT OLSCHOK

Im Repertoire:

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN

von Bertolt Brecht
Musik von Paul Dessau
Auszüge aus der Schauspielmusik
in der Klavierfassung des Komponisten

Regie: BRIGITTE SOUBEYRAN

Erst kommt das Fressen

...



SCHAUSPIEL CHEMNITZ

Foto: Laszlo Farkas

SIEMENS

*»Wenn wir einen Tunnel
machen wollen,
müssen wir immer erst
den Berg machen.
Und den Berg
machen, das ist
das schwierige
und der Tunnel
ist das geniale.«*

(Bertolt Brecht,
Tagebuch 1926)

*»Wir machen jetzt
hier eine Anlage von
der Brandwache
nach den Theatern
und prinzlichen
Palais, um gleich
vom Innern der
Gebäude aus
Feuersignale zu
geben.«*

(Werner von Siemens an seinen
Bruder Carl in St. Petersburg
am 16.09.1853)

Die Differenzmaschine - ein Event für einen Theaterraum, 1996

**Siemens.
Initiativen für
Berlin-Brandenburg.**

Siemens liefert ein perfektes Zusammenspiel modernster Elektronik und Elektrotechnik für Sicherheitssysteme, Beleuchtung, Kommunikation und Akustik in Kultureinrichtungen.



Aufbau-Verlag



Elisabeth Hauptmann zum 100. Geburtstag

Foto: Zander und Labisch

Erstmals präsentiert dieser Band das Tagebuch von Elisabeth Hauptmann aus dem Jahre 1926, in dem Persönliches und Arbeitsnotate ineinander übergehen. Gegenseitige Inspiration und gemeinsames Engagement des Duos Brecht/Hauptmann werden durch Briefe, Fragmente und Tonbandaufzeichnungen belegt. Für Sabine Kebir ist die Hauptmann eine Pionierin der freien Liebe und der materiellen Unabhängigkeit, der Brechts kollektive Arbeitsweise eine Herausforderung bedeutete.

Was Elisabeth Hauptmann selbst dazu aussagte, denunziert die bisherige Unterbewertung der Mitarbeiterinnen im Arbeitsteam Bertolt Brechts und die Unterbelichtung ihres Anteils an diesem Kollektivwerk.



Sabine Kebir

Ich fragte nicht nach
meinem Anteil

ELISABETH HAUPTMANN'S ARBEIT MIT
BERTOLT BRECHT *Mit 10 Fotos. 292
Seiten Gebunden mit Schutzumschlag*
ISBN 3-351-02462-2
DM 39,90

Fordern Sie unser kostenloses Kundenmagazin an: Aufbau-Verlag, Postfach 193, 10105 Berlin

Bundesweit. Werbefrei.

Wenn die Irrtümer verbraucht sind ... Der junge Brecht

Hörspielreihe im Deutschlandfunk

- Sa** 7. Februar 1998 • 20:05
Aus dem Lesebuch für Städtebewohner
 Eine lyrische Versuchsanordnung (Ursendung)
 Fassung, Regie und Komposition: Klaus Buhler
 Darsteller: Max Raabe u.a.
 Produktion: DLF/BR/WDR/1997
 Länge: ca. 50'
Anschließend: „Der junge Brecht“ – Eine Gesprächsrunde
- Di** 10. Februar 1998 • 20:10
Die Dreigroschenoper
 Komposition: Kurt Weill
 Sänger: Lotte Lenya, Erika Helmke, Kurt Gerron,
 Willy Trenk-Treibtsch, Erich Ponto
 Sprecher: Gerhard Lenssen
 Cembalo: Imke Baldenius
 Musik: Die Lewis Ruth Band unter Theo Mackeben
 Produktion: DRA 1930
*Anschließend: „Erzähle, damit...“
 Erinnerungen an die Uraufführung der Dreigroschenoper“
 (E. J. Aufrecht, Originalton)*
- So** 14. Februar 1998 • 20:05
Untergang des Egoisten Fatzer
 Funkfassung und Regie: Heiner Müller
 Musik: Einstürzende Neubauten
 Darsteller: Jörg-Michael Koerbl, Werner Hennrich,
 Frank Castorf, Heiner Müller u.a.
 Produktion: Rundfunk der DDR 1988
 Länge: 79'20"
*Anschließend: „Die Maßnahme“
 (Bertolt Brecht; Musik: Hanns Eisler)
 5. Szene: „Was ist eigentlich der Mensch?“
 mit Bertolt Brecht und Erik Wirl
 DRA Ffm 1931*
 Länge: 6'45"
- Di** 17. Februar 1998 • 20:10
Die heilige Johanna der Schlachthöfe
 Regie: Alfred Braun
 Darsteller: Fritz Kortner, Carola Neher, Helene Weigel, Ernst Busch,
 Paul Bildt, Peter Lorre, Friedrich Gnass, Otto Kronburger
 Produktion: DRA 1932; Länge: 41'50"
- Sa** 21. Februar 1998 • 20:05
Jae Fleischhacker in Chicago
 Fragment (Ursendung)
 Regie: Ulrich Gerhardt
 Produktion: DLF/Bayerischer Rundfunk 1997
 Länge: ca. 70'
- Di** 24. Februar 1998 • 20:10
Lenya
 von Karl Lippegaus (Ursendung)
 Regie: Hein Bruehl
 Darsteller: N.N.
 Produktion: DLF 1997
 Länge: ca. 50'
- Di** 10. März 1998 • 20:10
Der Lindberghflug
 Musik: Paul Hindemith und Kurt Weill
 Darsteller: Betty Merkler, Fritz Düttbernd,
 Ernst Ginsberg und Erik Wirl
 Berliner Funkchor, Berliner Rundfunkorchester
 Leitung: Hermann Scherchen
 Produktion: DRA Frankfurt 1930
 Länge: 18'5"
*Anschließend: Robert Wilsons „Ozeanflug“
 Ein aktueller Probenbericht aus dem Berliner Ensemble*
- Sa** 14. März 1998 • 20:05
Bargan läßt es sein
 (Ursendung)
 Komposition: Wolfgang Florey
 Regie: Jörg Jannings
 Darsteller: Ulrich Wildgruber, Hermann Lause u.a.
 Produktion: DLF 1997
 Länge: ca. 60'
- Di** Dienstag 17. März 1998 • 20:10
Arbeitsplatz bei Brecht: E. H. (Elisabeth Hauptmann)
Feature von Karlheinz Mund
 Regie: Rudolf Jürgen Bartsch
 Darsteller: Matthias Haase, Ilse Strambowski,
 Anna Esser, Hans Gerd Kilbinger
 Produktion: Deutschlandfunk 1996
 Länge: 43'50"
- Sa** 21. März 1998 • 20:05
Trommeln in der Nacht
 Funkbearbeitung und Regie: Günter Bommert
 Darsteller: Hans Helmut Dickow, Maria Häußler,
 Leonhard Steckel, Katharina Brauren,
 Wolfgang Forester, Josef Dahmen,
 Wolfgang Engels, Burghild Schreiber,
 Eva Maria Bauer, Walter Zibell,
 Gustav Rothe, Horst Michael Neutze,
 Johannes Schau u.a.
 Produktion: Radio Bremen 1964
 Länge: 69'
Anschließend: Brechts „Hauspostille“
- Di** 24. März 1998 • 20:10
Ein ungeheures Kanalsystem – !
Brechts Radio – Utopien von gestern
& Möglichkeiten von heute
 von Michael Langer
 Regie: N.N.
 Produktion: Bayerischer Rundfunk 1998

*Für einen starken
Gedanken würde ich
jedes Weib opfern.
Fast jedes Weib.*
BERTOLT BRECHT

Kresnik. Brecht. Frauen.

Johann Kresnik:
Brecht.
Choreographisches
Theater

Uraufführung am
12. Juni 1998

 **nationaltheater
mannheim**

THEATER ERFURT

Zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht

DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE



b.b.

Stück in 12 Bildern

Inszenierung: Pierre Walter Politz

Ab 31. Januar 1998 auf der Großen Bühne



Neue Bücher bei Parthas

Egon Monk

Auf dem Platz neben Brecht



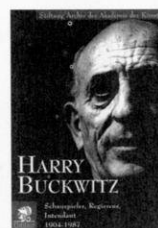
Erinnerungen an die ersten Jahre des
Berliner Ensembles

ca. 220 Seiten; geb. mit Schutzumschlag;
13,5 x 21,5 cm
ca. DM 48,-; ÖS 355,-; sFr 44,50
ISBN 3-9322529-14-6

Monks Buch ist ein Versuch, Brecht bei der Arbeit zu skizzieren. Es ist zugleich eine Alltagschronik der frühen Jahre des Berliner Ensembles, geschrieben von einem der wenigen, die noch aus eigener Anschauung erzählen können. **Erscheint im November 1997.**

Harry Buckwitz

Schauspieler, Regisseur, Intendant. 1904-1987



Stiftung Archiv der Akademie der Künste
(Hrsg.)

ca. 280 Seiten; ca. 40 Abb.;
geb. mit Schutzumschlag;
ca. DM 58,-; ÖS 429,-; sFr 52,50;
ISBN 3-932529-12-X

Das künstlerische Credo des Schauspielers, Regisseurs und Intendanten Harry Buckwitz offenbart sich nicht nur in der Praxis seiner Theaterarbeit, sondern auch in seinen umfangreichen Schriften, die hier - in einer Auswahl - erstmals vorgestellt werden.

Erscheint anlässlich des 10. Todestages am 27.12.1997

Parthas Verlag Berlin

BRECHT 100 COTTBUS!



VON DER BELEBENDEN WIRKUNG DES HERRN B.



BRECHT 1899

7. FEBRUAR 1998 GROSSES HAUS

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS *Premiere*

8. FEBRUAR 1998 GROSSES HAUS

IN DIESEM TRAUERIGEN LEBEN IST DIE LIEBE DAS SICHERSTE DOCH. *Ein Gesang*

9. FEBRUAR 1998 THEATERSCHEUNE STRÖBITZ

EIN MINIBRECHTSPEKTAKEL

LUX IN TENEBRIS

DANSEN

BRECHTMORAL *Ein Rap*

DER BETTLER ODER DER TOTE HUND

ERSTENS, VERGESST NICHT, KOMMT DAS FRESSEN *Eine Revue.*

10. FEBRUAR 1998 GROSSES HAUS

DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS

THEATERZELT DER GEBURTSTAG *Ein Fest mit "IG Blech"*

STAATSTHEATER COTTBUS

1898 BERTOLT BRECHT 1998



ERIC BENTLEY, ERINNERUNGEN AN BRECHT

»Es treten all die ideologischen Konflikte und Kontroversen, die das Leben linker Intellektueller in jenen Jahren bestimmten, nach dem Zusammenbruch des Kommunismus in all ihrer ganzen bizarren Merkwürdigkeit zutage – die historische Distanz erzeugt einen nahezu Brechtschen Verfremdungseffekt.«

Yaak Karsunke in der Frankfurter Rundschau
160 S., Br., 25 Abb., DM/sFr 29,80/öS 218,-

Drucksache 6

*Bertolt Brecht
Rosa-Luxemburg-
Fragment*

*Gespräch mit Jakob
Walcher*

Berliner Ensemble
Alexander Verlag Berlin

DRUCKSACHE 6:

BERTOLT BRECHT, ROSA-LUXEMBURG-FRAGMENT
JAKOB WALCHER, GESPRÄCH MIT BRECHT
Die von Heiner Müller herausgegebene DRUCKSACHE enthält als Erstveröffentlichung Brechts LUXEMBURG-FRAGMENT aus dem Jahre 1952 sowie ein Gespräch zwischen Jakob Walcher und Brecht. Die DRUCKSACHE 4 enthält eine Dokumentation zu Syberbergs Brecht-Film.
56 S., Br., 2 Abb., DM/sFr 14,90/öS 109,-

Syberberg
filmt bei
BRECHT

*Herr Puntila und
sein Knecht Matti*

*Urfaust
Die Mutter*

1953

Alexander Verlag Berlin

1953 – HANS JÜRGEN SYBERBERG FILMT BEI BRECHT (PUNTILA, URFAUST, DIE MUTTER) Mit eingesprochenem Kommentar von HANS MAYER (abgedruckt in der DRUCKSACHE 4)

»Syberbergs Material ist von faszinierender Authentizität... Die Bilder zeigen, wie stark Brecht in seinem Theater beeinflusst blieb vom Film, vom europäischen Serial und amerikanischem Slapstick...«
Fritz Göttler in der Süddeutschen Zeitung
VHS-Video, 90 Min. s-w,
unverbindl. empf. Preis DM/sFr 59,-/öS 431,-

Ernst Josef
AUFRICHT

*Und der Haifisch
der hat Zähne*

Aufzeichnungen
eines
Theaterdirektors

Alexander Verlag Berlin

ERNST JOSEF AUFRICHT, ...UND DER HAIFISCH DER HAT ZÄHNE (ERZÄHLE, DAMIT DU DEIN RECHT ERWEIST)

Mit einem Nachwort von KLAUS VÖLKER
Ernst Josef Aufrecht, der einst als Direktor des Schiffbauerdamm-Theaters die Uraufführung der DREIGROSCHENOPER herausbrachte, zeichnet mit seinem Buch ein lebendiges und authentisches Bild der Theaterwelt der zwanziger Jahre.
282 S., ca. DM/sFr 35,-/öS 256,-
Erscheint im Januar 1998!



ALEXANDER VERLAG BERLIN

Postfach 19 18 24 – D-14008 Berlin

<http://www.txt.de/alexander-verlag> – e-mail alexander-verlag@txt.de



eva

Europäische Verlagsanstalt
 Parkallee 2
 D 20144 Hamburg
 Telefon 040 / 45 01 94 0
 Fax 040 / 45 01 94 50

Diese Biographie wirft
 ein neues Licht auf eine
 Ikone unseres Jahrhunderts,
 rüttelt am Podest eines
 längst zum Klassiker
 erstarrten Revolutionärs.



John Fuegi
Brecht & Co.

Autorisierte erweiterte
 deutsche Fassung
 von Sebastian Wohlfeil

mit zahlreichen Abbildungen
 800 Seiten
 DM 78,- / sFr 73,- / öS 570,-
 ISBN 3-434-50067-7

Europäische Verlagsanstalt

eva

UA/DEA
1997/98

Schw.EA: 7.9.1997
 Ronald Harwood
 FURTWÄNGLER,
 KATEGORIE 4
 Stadttheater Luzern

UA: 12.9.1997
 Karl-Heinz Biegler/Willi Schlüter
 WIE DU MIR
 Junges Theater, Hannover

UA: 18.9.1997
 Barbara Schöller/Peter Millowitsch
 LIEBESGRÜSSE AUS NIPPES
 Millowitsch-Theater, Köln

UA: 29.10.1997
 Lutz Hübner
 GRETCHEN 89 FF.
 Deutsches Theater, Berlin

DEA: 30.10.1997
 Martin McDonagh
 DER KRÜPPEL
 VON INISHMAAN
 Schauspielhaus Zürich

ÖEA: 3.11.1997
 Martin McDonagh
 DIE BEAUTY QUEEN
 VON LEENANE
 Theater Drachengasse, Wien

UA: 6.11.1997
 Derek Benfield
 GLEICH UND GLEICH
 GESELLT SICH GERN
 Contra-Kreis-Theater, Bonn

UA: 22.11.1997
 Gerhard Rosenfeld
 KNIEFALL
 IN WARSCHAU
 Oper Dortmund

UA: 27.11.1997
 Rainer Lewandowski
 BAMBOLO oder HILFE! GIUSEPPE
 FANTASSISSIMO IST UNSICHTBAR!
 E.T.A. Hoffmann-Theater, Bamberg

DEA/UA: 21.2.1998
 Nikolaj Koljada
 WENN DIE BUNTEN
 FAHNEN WEHEN
 Gostner Hoftheater, Nürnberg

UA: März 1998
 Lutz Hübner
 ALLES GUTE
 GRIPS-Theater, Berlin

Schw.EA: 21.3.1997
 Lutz Hübner
 DAS HERZ
 EINES BOXERS
 Theater Bilitz, Münchwilen

DEA: 26.3.1998
 Gina Moxley
 DANTI DAN
 Neue Bühne Senftenberg

UA: 19.4.1998
 Angela Sommer-Bodenburg / Karl-Heinz March /
 Marcel Gödde / Uwe Vogel
 DER KLEINE VAMPIR
 DAS MUSICAL
 Cocomico Theaterproduktion, Köln

DEA: 30.5.1998
 Naomi Wallace
 ORANGEN FÜR
 DEN ENGEL DER PEST
 Stadttheater Aachen

**HARTMANN &
 STAUFFACHER**

Verlag für Bühne, Film, Funk und Fernsehen · D-50672 Köln · Bismarckstr. 36 · Tel.: 0221 513079 · Fax: 0221 515402 · internet: <http://www.hsverlag.com> · e-mail: info@hsverlag.com

Staatstheater

SCHAU

Stuttgart

SPIEL

Spielzeit

97/98



»Glotzt nicht
so romantisch!«

Foto: Monica Hucika

Marcel Keller, Elmar Goerden, Stephan Kimmig, Otto Kukla, Martin Kušej, Crescentia Dünßer, Hans-Ulrich Becker, Christian Pade, Christof Loy

1898 Bertolt Brecht 1998

AKADEMIE DER KÜNSTE

22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben



313/83

*„Das Absprechen wird man nicht so
schon im Leben zu den Kunstwerken
den Abend im Kopf des freien Autors.“*

**und mein Werk
ist der Abgesang
des Jahrtausends“**

Ausstellung vom 25. Januar bis 29. März

gering

Ausstellungsort Akademie der Künste

10557 Berlin-Tiergarten, Hanseatenweg 10

Telefon 030.39 00 07-27/-37

Öffnungszeiten täglich 10-20 Uhr, montags geschlossen

Eintritt DM 8,-/ermäßigt DM 5,-/mittwochs Eintritt frei

Veranstaltungsprogramm siehe Falblatt

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit 208 Seiten
und ca. 100 Farb- und s/w-Abbildungen, DM 24,-

ISBN 3-9805945-0-5

ISBN 0-9682722-0-7 for North America